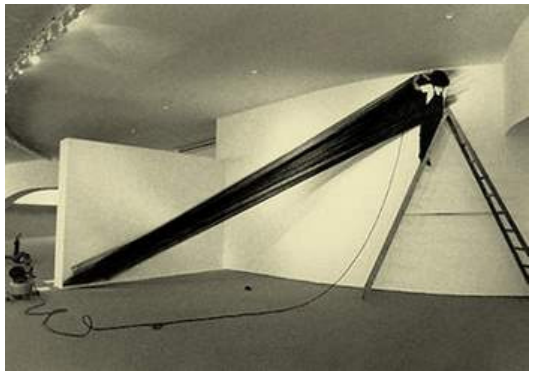
Quando os artistas apresentam obras de outros criadores: Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras - CSO'2011

Durante três dias intensos em Lisboa, de 15 a 17 de Abril de 2011, o Congresso CSO foi um fórum onde artistas abordaram as obras de outros artistas.
O CSO ao utilizar como línguas de trabalho as de expressão ibérica, definiu um espaço crítico e criativo afastando centrismos.
A segunda edição do Congresso Internacional assistiu a uma expansão do número de congressistas e de participantes. Passou-se, em 2011, para 97 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.

ISBN 978-989-8300-14-0
9789898300140

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



Quando os criadores apresentam obras de outros criadores:

Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras

CSO'2011

[página em branco]

Quando os criadores apresentam obras de outros criadores:

Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras

CSO'2011

Quando os criadores apresentam obras de outros criadores:
Actas do II Congresso Internacional
"Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2011"
Lisboa, 15, 16 e 17 de abril de 2011

Organização das actas: 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, UNISINOS, São Leopoldo e Centro Universitário Metodista do IPA, Porto Alegre, 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, Universidade 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 de Comunicação e Artes, Portugal.

Moderações dos painéis
Américo Marcelino, Ana Vasconcelos, António Pedro, Hugo Ferrão, Ilídio Salteiro,Isabel Dâmaso, João Castro Silva, João Duarte, Jorge dos Reis, Maria João Gamito, Rogério Taveira, Isabel Sabino, Vítor Almeida, Nuno Sacramento, Artur Ramos, Fernanda Maio, Luís Jorge Gonçalves, João Paulo Queiroz, Maristela Salavatori, Marilice Corona, Neide Marcondes, Almudena Fernandez

Relações públicas: Isabel Nunes
Assessoria: Nuno Mendes
Logística: Lurdes Santos
Fotografia: João Graça e Rui Gonçalves

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: 978-989-8300-14-0

Crédito da capa: obra de Edith Derdyk, Prêmio O artista pesquisador, MAC / Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Brasil, 1998. Cortesia da artista [www.edithderdyk.com.br] .

Apoio:
FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

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

Quando os criadores apresentam obras de outros criadores:

Actas do II Congresso Internacional
Criadores Sobre Outras Obras

CSO'2011

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

[página em branco]

Índice

Prefácio		
Da rede à identidade	João Paulo Queiroz	9
Comunicações apresentadas no CSO'2011		13
Impressões do vazio	Alice Fátima Martins	15
Alguns cadernos de desenho	Aline Maria Dias	24
Espaço, Luz, Cor, Dentro, Fora, Grande, Pequeno no trabalho de Lucia Koch	Aline van Langendonck & Ynaiá Barros	30
A Corte do Norte: Identidade e Ausência	Carolina Martins	36
Dead Man: Discursos Reescritos	Carolina Martins & Sandra Pinto	41
Os Microplanos de Montez Magno e os *inframinces*	Elisabete de Gouveia	46
Pintar é como contar uma história: a pintura de Ricardo Paula à luz das teorias da narratividade de Óscar Gonçalves	Ana Sousa	53
Antonio García Romero, el artista al servicio de la sociedad	Jose Antonio Aguilar & Ana Gómez Cremades	63
De lo Escultórico a través de Carmen Marcos	Andrés Naranjo	70
Paulo Damé: o imperceptível em dispositivos artísticos	Angela Pohlmann	77
Actituds artístiques davant el canvi climàtic: del naturalista a l'activista: Mark Dion / Hermann Josef Hack	Àngels Viladomiu	84
Francisco Buenavida: repensando lo doméstico	Áurea Muñoz	91
Cruzamentos gráfico-espaciais: imagens estendidas no espaço, na exposição *Impressões Novas* de Laurita Salles	Beatriz Rauscher	97
Artur Lescher frente a outro desafio tridimensional: a curadoria	Bettina Rupp	106
A multi-dimensionalidade minimal de Mohr	Carla Almeida	113
Humberto Espíndola e a construção da identidade cultural de Mato Grosso do Sul, Brasil	Carla Buffo de Cápua	118
Fabricação de corpos: anatomias na gravura de Claudio Mubarac	Carlos Murilo Valadares	125
El arte de Visualizar, Jorge Macchi	Carolina Caluori	132
Pasado y presente atrapados: la estructura dinámica en la obra de Txomin Badiola	Cláudio Magalhães	138
O livro e o espaço no trabalho de Edith Derdyk	Cristiana Menezes Gomes	146
Jo Milne o el punt que es desplaça	Cristina Pastó	154
Miguel Soler : in-comunicaciones	Diego Pérez Galindo	161
O desenho do desenho de um artista invisível	Diego Rayck	166
Márcia X: enigmas da presença e do corpo	Elcio Rossini	172
Procesos de Creación. Mabi Revuelta. *ABECEDA*	Elena Mendizabal	178
O Reflexo Cultural na Estética da Animação: a imagem animada em *De Janela pro Cinema*	Eliane Gordeeff	183
Relecturas y reordenaciones. Trabajos e investigaciones de Esteban de la Monja	Eloi Puig	191
José Ramón Anda. La escultura racional de la naturaleza	Enrique Caetano & Mª Ángeles Maqueda	197
MÁCULA/ALUCÀM. El (des)pliegue como imaginación reflexiva	Enrique Hildebrando Martínez	203
Traslladant el llenguatge. Una còpia exacta d'Eloi Puig	Eugènia Agustí	212
A coleção de Eduardo Recife	Fernanda do Canto	219
Memória fugaz	Fernanda do Canto	225
O Espaço Insólito na Obra *Studio Film Torreão*, de Cristiano Lenhardt	Fernanda Bulegon Gassen	232

ISBN: 978-989-8300-14-0

Reverberações Contemporâneas da Cena de Gênero na Série Fotográfica *Tableaux*, de Mariana Silva da Silva	Fernanda Bulegon Gassen	238
Vera Bagatoli: veios de um corpo	Fernanda Trentini Carneiro	243
Cyprien Gaillard e a arqueologia do futuro	Filipa Cordeiro	249
Construindo diagramas: a escultura de Nico Rocha	Flávio Gonçalves	255
Uma retórica da projeção: os desenhos de Carlos Pasquetti	Flávio Gonçalves	262
Juan Paparella: retratos de la penumbra	Francisco Miguens Ferro	270
Escultura y ciencia en la obra de Juan Manuel Miñarro: Representación científica del hombre de la Síndone	Guillermo Martínez & José María Hurtado	277
A metamorfose do passado na recriação de objectos artísticos originais	Helena Santana & Rosário Santana	285
El referente literario en la pintura de Valerio Adami	Ines Alemany & Isabel Tristán	290
Francisco Borrás : La doble imagen de la realidad	Isabel María Sola	297
Silos de Humanidade	Isabelle Catucci	305
A pintura de Hugo Adami no contexto do Modernismo em São Paulo	Ivana Paim	311
Táticas de re-pertencimento na comunidade	Joana do Amarante	317
Liberdade e vinculação na paisagem de João Queiroz	Joana Batel	323
Negro Agudo	Joana Batel	330
A poesia da matéria orgânica na gravura de Ilda Reis	Joanna Latka	339
En la cabeza de Jonathan Millán. Una aproximación cautelosa	Joaquim Cantalozella	347
Entretemps. Buits urbans i rastres de violència en l'obra de Xavier Ribas	Jordi Morell	354
Olhando Reverón (Venezuela, 1889–1954): O processo criativo, a dupla articulação e a imagem especular	Jorge Cabrera	361
El escultor Román Hernández: la proporción como temática artística	José Luis Crespo	368
El proceso de creación artística en el pintor David Méndez Pérez	José Luis Crespo	374
Pábio Tardáguila y los Simposia Internacionales	José Manuel Rodríguez	379
Convicción de la soledad: tiempo y espacio en la obra de Joaquim Chancho	Josep Montoya	387
Poéticas de la negación de lo visual	Juan Carlos Meana	395
Hernández Pijuan: cuando la pintura se vuelve objeto	Lola García & Paco Lara-Barranco	402
O labirinto grotesco de Manoel Galdino	Luciana Beatriz Chagas	409
Deslocamentos entre o observar e o vigiar na produção artística de Elaine Tedesco	Lurdi Blauth	417
Ex Umbra in Solem. De la sombra a la luz. Áurea Muñoz del Amo	Luz Marina Salas	425
A urbanidade poética na pintura de Alfredo Volpi	Marcelo Kronemberger	433
A folcmúsica litúrgica brasileira de José Geraldo de Souza	Márcio Antônio de Almeida & Dorotéa Machado Kerr	440
(A)TOPOS: Para uma (a)topologia da instalação pictórica	Margarida P. Prieto	446
O outro lado	Margarida P. Prieto	454
La anticipación de lo multidisciplinar	María Castellanos	463
Imagens da MORTE no teatro de Tadeusz Kantor	Maria Clara Buffo de Cápua	468
Dos perceptos, dos afectos, do mito, das sensações, dos objectos	Maria Cristina Ferrony	473
Ilustração da Guerra e Paz – Júlio Pomar	Maria Dilar Pereira	479
Epiderme da Memória nas pinturas de Milton de Almeida	Maria do Céu Diel de Oliveira	486
Coabitar: um modelo de *presença* na obra de Helena Almeida	Maria Leonor de Almeida Pereira	492
Design e narrativas poéticas urbanas: uma reflexão sobre as obras "Lisboa, cidade triste e alegre" e "*London Diaries*"	Maria Luísa Abreu da Costa	502
Códigos ao Limite no Desenho da Escrita – Uma abordagem criativa da obra gráfica de Ana Hatherly	Raquel Casal Pelayo	509
Cuando lo jugado tiene el cuerpo del jugador: Luis Grosclaude y su proceso de creación artística	María Reyes González Vida	516
Verónica Bueno. Vida y muerte en el arte	María Soledad Hernández	523
O que desaparece, o que resiste: para pensar o apagamento	Marina Polidoro	529
El agujero como alegoría. Un recorrido por la obra de Jordi Morell	Marta Negre	536
Arte classificada em Paulo Bruscky	Michel Zózimo da Rocha	544
El otro Herbert Rodríguez	Mihaela Radulescu de Barrio	550
Arte e Design: Projeto poético na contemporaneidade	Nara Marcondes Martins	555
Metáfora y Figuración: Moisés Díaz	Patricia Hernández Rondán	565
Sila Chanto: Libertad e Introspección	Patricia Hernández Rondán	573
Miguel Pérez Aguilera: Recreación artística como opción	Rafael Llompart Machuca	581
Manolo Cuervo, la fusión de la pintura y el diseño en Sevilla	Raúl Ruiz Mateos	587
Estrela de Oito Pontas: integração entre sensibilidade, impulso criador e pesquisa da linguagem visual na obra de Fernando Diniz	Rita de Cássia Demarchi	593
O sonoro imaginário de Carrapa do Cavaquinho	Rosana Silva & André Arraes	601
Tela Cinematográfica	Sara Antónia Matos	606
Contraposições do *performer* Flávio de Carvalho	Teresinha Barachini	613
Anamorfismo Temporal em "Continuum" e "Não" de José Luís Neto	Tiago Neves Marques	622
A modernidade de Ismael Nery	Viviane Gil Araújo	628
Comunicações *hors concours*		635
Pintura e *documentos de trabalho*: considerações sobre uma relação dinâmica	Marilice Corona	637
A Gravura de Carlos Martins	Maristela Salvatori	648
Sonâncias e (Dis) Sonâncias na Arte Contemporânea: Instalações e Intervenções	Neide Marcondes	655
Comissão científica do CSO'2011, notas biográficas		665
Chamada de trabalhos para o CSO'2012		675

ISBN: 978-989-8300-14-0

Da rede à identidade

João Paulo Queiroz

A arte tem redes estranhas, redes compostas por pontos que parecem comunicar através de intermediações distantes. Os criadores e artistas, por vezes habitando bem próximo uns dos outros, parecem conhecer-se através de centros de agenciamento e decisão muito longínquos. Os pontos desta rede têm dificuldade em comunicar entre si porque não se conhecem realmente. Os autores dos Estados do Brasil, de Portugal, de Espanha, de outros países da América latina não têm ocasiões para comunicar.

O congresso CSO apresentou-se pela primeira vez em 2010, como um desafio aos artistas de produzirem novos discursos sobre a obra de outros criadores.

Os artistas, hoje, têm cada vez mais uma formação avançada e polivalente, treinada por um longo percurso de aprendizagem, que cada vez mais, compreende uma formação para além da graduação: os *workshops*, os *symposia*, os cursos de pós-graduação, o mestrado, o doutoramento. Há mais potencial discursivo que aguarda disseminação.

O Congresso CSO é um fórum de artistas sobre as obras de outros artistas. Tomou como metodologia a dos congressos internacionais, onde uma Comissão Científica diversificada e qualificada procedeu ao seu trabalho de revisão por sistema de arbitragem cega (*double blind peer review*).

Delimitou-se um âmbito linguístico – o dos países de línguas de expressão ibérica, américa latina, península ibérica, e outros países e territórios em África, Ásia, Oceânea – propondo-se um espaço crítico e criativo emergente, deslocando os centrismos de primeiro mundo, e recusando perspectivas mais ou menos condescendentes junto às periferias: não há centro no CSO, há sim uma rede.

A segunda edição do Congresso, o CSO 2011 (Figura 1), assistiu a um crescimento de interesse e a uma expansão do número de congressistas e de participantes. De 68 comunicações aprovadas em 2010 (entre 79 submetidas), passou-se para 97 aprovadas em 2011 (entre 130 submetidas). O leque de regiões representadas alargou-se bastante.

ISBN: 978-989-8300-14-0

O meta-artigo disponível para baixar no sítio do CSO desempenhou bem o seu papel de assegurar uma plataforma de matriz científica com regras claras de extensão, formatação, referenciação.

Fig. 1. O cartaz do II Congresso CSO'2011.

O projecto CSO, ainda em maturação, evoluiu na direcção que se procurara há um ano estimular. Explicitamente introduziram-se como critérios de admissão a exploração de obras de artistas menos conhecidos, de qualidade, a par com a revelação de obras e autores oriundos dos países de expressão linguística portuguesa ou castelhana.

Uma das mais valias deste congresso é ter dado origem, de modo muito natural, a uma publicação académica, a revista internacional :Estúdio. A revista autonomizou-se e já passou a ter periodicidade semestral, com os seus números ímpares coincidindo com os futuros congressos anuais, e os números pares com temas propostos. O número 2 teve como tema «auto-retrato e auto-representação» e o número 4, a sair em Dezembro de 2011, proporá o tema do «corpo».

Assim teve-se um desdobramento: um congresso que explora os conhecimentos, competências e partilhas entre autores de expressão linguística próxima, e uma revista que sistematiza a sua produção seleccionando e propondo novas linhas de leitura sobre o tecido das produções de um universo vasto de criadores.

Os artigos a que o Congresso CSO'2011 deu origem, e que foram efectivamente apresentados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 15, 16 e 17 de Abril de 2011, podem ser apreciados no presente volume. As 97 comunicações que se seguem testemunham, melhor que as palavras, a diversidade, a criatividade, a abrangência, a exigência, a singularidade e a inovação de muitas propostas artísticas que em muitos exemplos permaneciam desconhecidas em países tão próximos, ou com tantas afinidades. Contribui-se para o desfazer de um enviesamento hegemónico: tantas vezes os artistas portugueses, espanhóis, brasileiros, venezuelanos, peruanos, argentinos, conhecem melhor as referências do *art world* distante, e desconhecem as obras dos seus vizinhos culturalmente tão próximos.

O Congresso CSO é um projecto que se baseia no conhecimento mútuo e na capitalização crítica de uma densidade cultural que existe, e apenas aguarda interacção, aguarda ser identificada, ser conhecida. É uma plataforma de desafio à identidade cultural, uma proposta de desafio a um assumir de afinidades e de redes culturais.

Redes, só existem com comunicação total entre as partes. Assim se define o CSO.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Comunicações apresentadas no CSO'2011

ISBN: 978-989-8300-14-0

Impressões do vazio

Alice Fátima Martins[*]

Abstract: In this article, I propose some questions about printmaking and contemporary art, with reference to Manoela Afonso's work on Brasilia. The series of prints named Brasilia Gravada was subject of Master's thesis in Visual Culture, in which the artist discusses his process of creation, the contemporary poetics, and the insertion of artistic research in the university.
Keywords: printmaking, Brasília, contemporary poetics, university.

Resumo: Neste artigo são levantadas algumas questões sobre gravura e arte contemporâneas, tendo como referência o trabalho da gravadora Manoela Afonso sobre Brasília. A série intitulada Brasília Gravada foi tema de dissertação de Mestrado em Cultura Visual, em que a artista discute seu processo de criação, alguns aspectos das poéticas contemporâneas e a inserção da pesquisa artística na universidade.
Palavras chave: gravura, Brasília, poéticas contemporâneas, universidade.

Impressões iniciais

A arte, no mais das vezes, não é percebida como campo no qual fermentem processos de construção de conhecimento. Prevalece a noção de que as emoções sejam sua principal matéria. Mas, século XXI adentro, as inquietações que movem artistas abrem espaços para trânsitos e interlocuções que ultrapassam antigas fronteiras. Os fazeres da arte se imiscuem com os quotidianos, se entrelaçam com outras questões, estabelecem redes, perguntam, ou simplesmente buscam tecer caminhos, percursos singelos de expressão, fundados nas relações entre as pessoas e seus contextos de viver.

O trabalho *Brasília Gravada*, desenvolvido pela artista Manoela Afonso, sugere algumas reflexões a respeito dessas questões, além das poéticas que se entrecruzam em sua realização. Neste artigo, o propósito é recuperar um pouco desse percurso, retomar algumas perguntas e trazer à pauta um trabalho em gravura contemporânea que se deixa marcar pelos vazios de uma cidade modernista, dialoga com um poeta marginal, um artista plástico, e encontra, na academia, o espaço para refletir sobre si mesmo.

Uma cidade de vazios

[*] Brasil, artista visual. Graduação em Artes Plásticas, Universidade de Brasília (UnB). Mestrado em Educação, UnB. Doutorado em Sociologia, UnB. Pós-doutorado em Estudos Culturais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora na Universidade Federal de Goiás.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Manoela Afonso desembarcou em Brasília no ano de 2003. Pouco mais de duas décadas após eu ter chegado à capital federal. Na memória dos primeiros impactos, a impressão mais forte foi causada pelos vazios da cidade, pela sensação de ausência. Lembro-me, também, da pressão exercida pela cúpula celeste sobre nossas cabeças, que dava a sensação de liberdade e prisão, ao mesmo tempo. Falta de ar.

Em seus relatos, viajantes recém chegados, aventureiros de toda sorte, referem-se aos edifícios iguais, dispostos transversal e longitudinalmente, entremeados por monumentos, estranhas naves pousadas no vazio, entre o verde, o ocre e o azul.

Figura 1: Foto da SQS 108, Brasília, década de 60. Autor: sem identificação. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Arquivo digital. Digitalização: Augusto Areal. Disponível em: http://www.geocities.com/~augusto_areal/minis_pc.htm

Amiúde algumas trupes irreverentes ocupavam, de surpresa, os vazios entre-prédios, entre-quadras, entre-monumentos, em concertos ao ar livre, apresentações experimentais de teatro, recitais e muitos exemplares de livretos com poesia marginal, feitos de modo artesanal pela chamada *geração mimeógrafo*. A juventude desafiava, também, a ditadura militar. Do *campus* universitário à Praça dos Três Poderes, palcos diversos estimulavam a expressão do desejo de liberdade reverberante na esplanada do Planalto Central, encorajando ocupações, passeatas, performances relâmpagos.

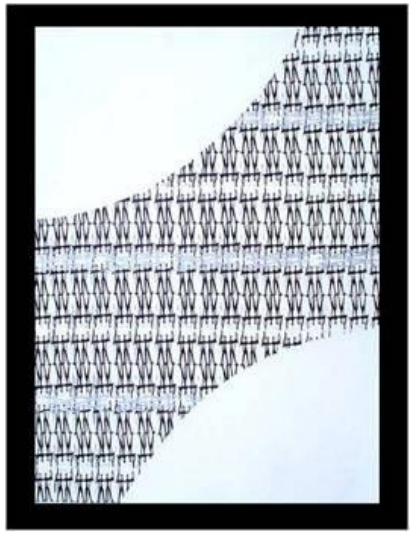


Figura 2: *Construção*. Exposição *Brasília Gravada*, Galeria da FAV/UFG, 2008. Manoela Afonso. Carimbo de borracha sobre papel Torchon, Van Gelder Zonen 190g/m2. 55,5 x 76 cm. Fonte: acervo da artista.

A gravadora, a academia, e suas impressões

Com suas gravuras, Manoela Afonso fez poesia-imagem dos espaços-vazios-e-repetições de Brasília. Artista de alma inquieta, não há resposta satisfatória às questões que lhe agitam os pensamentos e a sensibilidade. A vitalidade pulsa entre suas coleções de coisas-perguntas-desejos-desenhos-sonhos-memórias-imagens.

No início de 2006, Manoela ingressou no Mestrado em Cultura Visual, da Universidade Federal de Goiás, do qual eu era coordenadora. Ela trazia, então, para o ambiente da universidade, em seu projeto acadêmico-artístico, as dúvidas, perguntas e desacomodações que fazem do seu estar no mundo um exercício contínuo de questionamento, crítica e criação. De experimentação artística.

Atuando na área de poéticas, a artista-pesquisadora trouxe à pauta o trabalho iniciado nos anos anteriores. Nele, fazendo uso da técnica do carimbo, na gravura, brincou com as formas, os vazios-entre-formas, os ritmos e repetições de Brasília. O projeto foi marcado, sobretudo, pelas interlocuções estabelecidas com o trabalho de dois artistas referenciais no cenário cultural brasiliense: Nicolas Behr, integrante da trupe de

ISBN: 978-989-8300-14-0

poetas que, desde os anos 70, vem traduzindo em versos suas experiências como cidadãos da capital plantada no coração do cerrado, e Athos Bulcão, artista consagrado que agregou de modo indelével sua digital às feições da cidade, nos azulejos, painéis, murais, fachadas, transmutando os espaços arquitetônicos.

Figura 3: *vazios urbanos*. Exposição *Brasília Gravada*, Galeria da FAV/UFG, 2008. Manoela Afonso. Carimbo de borracha sobre papel Fabriano 300g/m2. 50 x 70 cm. Fonte: acervo da artista.

O artista na universidade

A área de artes tem avançado no sistema de pós-graduação brasileiro. São muitas as conquistas para qualificar a produção de artistas pesquisadores e pesquisadores sobre arte, bem como divulgar os resultados das pesquisas, em publicações, exposições, eventos científicos e artísticos, em iniciativas chanceladas pelas agências oficiais financiadoras. Contudo, o que, no discurso institucional, aparenta relativa tranquilidade, de fato oculta impasses e paradoxos ainda por ser mais bem explicitados (Martins & Rocha, 2007).

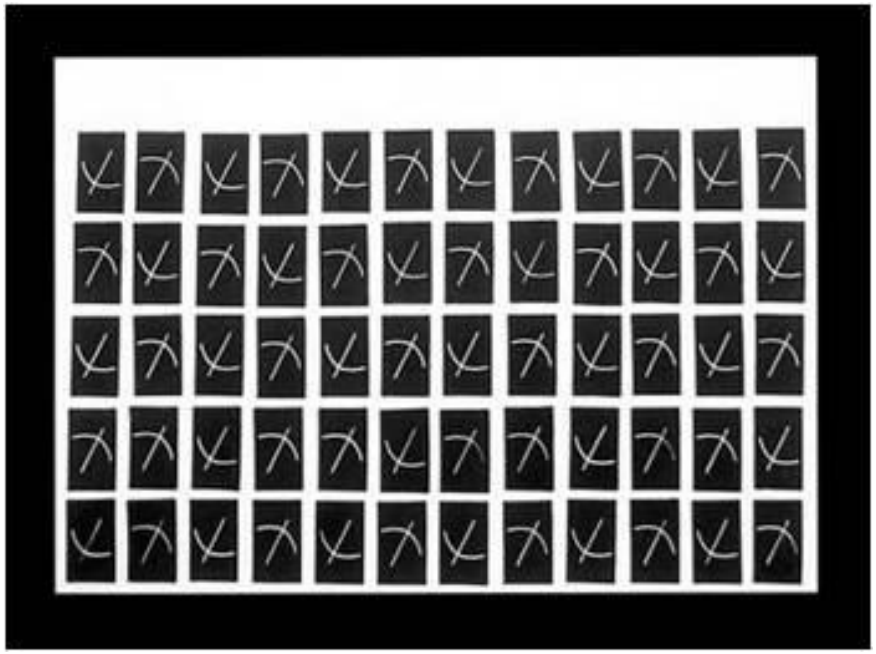


Figura 4: ... *e o Plano bateu Asas e voou*. Exposição *Brasília Gravada,* Galeria da FAV/UFG, 2008. Manoela Afonso. Carimbo de borracha sobre papel Torchon, Van Gelder Zonen 190g/m2. 38 x 54 cm. Fonte: acervo da artista.

Uma questão está nas linhas de pesquisa voltadas para a pesquisa artística propriamente dita. Se as artes demarcaram território dentro das universidades, também é fato que as instituições universitárias não constituem solo exclusivo para a formação e atuação de artistas. Ao contrário, no decurso da história ocidental, é recorrente a constatação de que as artes têm experimentado transformações mais significativas em movimentos deflagrados à revelia das instituições acadêmicas formais e normativas. Nesses termos, é importante que se discuta o papel do artista nos cursos de pós-graduação, e a orientação, ou orientações das pesquisas em poéticas visuais, com ênfase nos processos de criação artística. Frequentemente, artistas e pesquisadores dedicam-se a descrever seus fazeres, sem necessariamente avançar nas reflexões propiciadas pela pesquisa artística, em particular no tocante aos suportes e aportes poético-conceituais. Incluídas, aí, as fontes de conflito, dúvida, tensões, além das escolhas formais, estéticas e expressivas.

ISBN: 978-989-8300-14-0

O que motiva os artistas nos programas de pós-graduação, sobretudo em artes visuais? Muitos deles encontram, na universidade, a chancela para o seu trabalho artístico – para docentes, ou discentes. Ao abrigo da academia, sentem-se mais fortalecidos para enfrentar os desafios do sistema e do mercado das artes. A mais, a docência propicia uma arena de atuação que, aos mais acomodados, pode parecer mais amena. O risco é que o artista-professor desenvolva suas atividades sem maiores abalos às suas convicções.

Nem uma nem outra possibilidade seduziu Manoela Afonso. Ao contrário, suas dúvidas e angústias desestabilizaram convicções mais ou menos arraigadas nos modos de inserção da arte na universidade. Contribuiu, assim, para reiterar a necessidade de se aprofundarem as reflexões a respeito.

Uma cidade modernista, uma gravadora contemporânea, carimbos de borracha

Manoela desembarcou, na universidade, em meio às discussões fragmentárias sobre arte contemporânea, poéticas visuais e cultura visual. Na bagagem, além das muitas dúvidas e anseios, trazia gravuras feitas com carimbo, datadas de 2003 a 2005, em que deu formas visuais ao estranhamento e impressões provocadas pelos espaços e traçados da capital federal. Para refletir sobre esse trabalho, além de retomar anotações, estabelecer articulações teóricas, discutir questões sobre as artes visuais e seus fazeres, organizar memórias em sítios na *internet*, produziu novas impressões da série, realizando uma exposição ao final do curso.

Na galeria, as gravuras foram organizadas como pequenos módulos ritmados, a ocupar, na linha de horizonte, o espaço vazio das paredes-suporte. Em cada gravura-módulo, pequenas imagens gravadas em carimbo repetiam-se, configurando uma unidade interna. Cada gravura constituiu cópia única: a impressão manual da mesma matriz – carimbos de borracha – multiplicava a imagem em composições únicas. Como se multiplicam os blocos residenciais e comerciais na cidade-pássaro-avião... Como se multiplicam os vazios entre-asas, entre-quadras, entre-blocos, entre-gentes...

Figura 5: *qual é o Plano, Piloto?* Exposição *Brasília Gravada*, Galeria da FAV/UFG, 2008. Manoela Afonso. Carimbo de borracha sobre papel Torchon, Van Gelder Zonen 190g/m2. 38 x 55,5 cm. Fonte: acervo da artista

A obra única desafia a noção de tiragem, da gravura clássica. Nos processos exaustivos de impressão com o carimbo, as imagens não se repetem. Como a cidade-inspiração que, embora ao incauto pareça sempre igual, de fato, experimenta variações sutis em tonalidades, posicionamentos, sequenciamento, caminhos...

Os versos do poeta Nicolas Behr provocaram imagens, suas metáforas formataram sensações, e os carimbos entintados, comprimidos contra as folhas de papel, recriaram ritmos, repetições, quebras, respirando a brisa que toca os mosaicos de Athos Bulcão em quantas construções-monumentos de Brasília, a dar-lhes fisionomias próprias.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 6: Painel de azulejos do artista Athos Bulcão, na Igreja de Nossa Senhora de Fátima, a *Igrejinha*, inaugurada em 1958, na EQS 307/308. Brasília. Foto: André Dusek/AE

O exercício dialogal ancora uma das potencialidades da arte contemporânea, quando se reconhece que o artista realiza seus projetos num contexto sócio-histórico e cultural, pleno de encontros e disputas, negociações e embates. Possibilidades. E criar, pesquisar, conhecer em processo conformam a própria experiência artística.

Vazios e impressões impermanentes, conclusões provisórias

Suas gravuras montam identidades impermanentes e fronteiras mutantes... Na pesquisa artística de Manoela, significados e entendimentos não são revelados, mas compreendidos como relacionais, singulares e plurais, construídos a partir da reflexão e do questionamento contínuos sobre o vivido. A arte como experiência pressupõe que o vivido inquietante seja questionado, pensado, transmutado em conceito, conceitos (Dewey, 2005), poética e experiência estética.

A casa-atelier da artista-gravadora, que também é o mundo em que vive, passa de um-lugar-de-fazer à condição de espaço onde se articula a própria vida com fazeres artísticos e reflexões. Nesse espaço, as sensações provocadas por sua relação com Brasília motivaram a produção de conhecimento prático, teórico e estético, pleno de

significados. Conhecimento em construção... como a cidade, seus habitantes... e a própria arte. ●

Referências

Dewey, John. *Art as experience*. Berkley: Berkley Publishing, 2005.

Martins, Alice F. & Rocha, Cleomar. Universos poéticos: a academia e as possibilidades de poetificar. *Revista VIS* (UnB), v. 6: 36-44, 2007.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Alguns cadernos de desenho

Aline Maria Dias*

Resumo: O artigo aborda os cadernos de desenho do artista José Antônio Lacerda, analisando a complexa e desordenada multiplicidade de desenhos e anotações que o compõe. A autora define o caderno como lugar de experiência, testemunho e construção de si, carregando resíduos e fragmentos do cotidiano e do processo artístico e, ainda, problematizando as distinções entre documento e obra, e os modos de exposição.
Palavras chave: cadernos de desenho, experiência, testemunho, documento, exposição.

Abstract: The article discusses the drawing notebooks of the artist José Antonio Lacerda, analyzing the complex and disorderly multiplicity of drawings and notes that compose it. The author defines the notebook as a place of experience, testimony, and construction of the self, carrying residues and fragments of the process and the daily life of the artist, and also questioning the distinctions between documents and artistic work, and the forms of exhibition.
Keywords: drawing notebooks, experience, testimony, document, exhibition.

No começo de 2010, o artista José Antônio Lacerda deixou em minha casa uma caixa com 16 de seus cadernos de desenho, datados entre 1993 e 2006. Eu vira os seus cadernos, pela primeira vez, em 2002, na exposição *Artesanato Decorativo e o Papel das Paredes*, realizada no Museu de Arte de Santa Catarina. Nesta mostra, fotocópias das páginas dos seus cadernos foram coladas nas paredes do museu. De nove mil folhas diferentes, apenas uma porcentagem foi utilizada. Nestas folhas havia uma profusão de anotações e desenhos, cobrindo quase toda a superfície da parede, do chão até o teto, e, assim, problematizando o que cabe nas paredes do museu e qual é o papel dessas paredes.
A ressonância desta e de outras experiências, conduziu meu interesse para a prática do caderno de desenho na produção dos artistas contemporâneos e que resultou no desenvolvimento do projeto de pesquisa *cadernos de desenho*.

* Brasil, artista visual. Mestre em Poéticas Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Bacharel em Artes Plásticas - Habilitação Pintura e Gravura, Universidade do Estado de Santa Catarina.

Figuras 1 e 2. À esquerda: cadernos de desenho de José Antonio Lacerda (1993-2006). À direita: detalhe de caderno de desenho de José Antonio Lacerda (1999). Fonte: própria (2011).

Os cadernos, estes blocos de folhas refiladas e agrupadas sequencialmente, são, paradoxalmente, espaços de uma complexa e desordenada multiplicidade (Figuras 1 e 2). Os cadernos do Zé, especificamente, possuem desde sofisticados desenhos até as anotações mais banais da vida prática, como listas de compras, contas e números de telefones.

As tentativas de classificar seus cadernos e estabelecer tipologias se revelam tortuosas. São muitos os desenhos dos cadernos, realizados com variados recursos gráficos. Repetidas vezes aparecem estudos de formas e projetos, embora o artista conte que não costuma recorrer aos cadernos na hora de executar os trabalhos. Aparecem fragmentos de corpos, mãos, gatos, um hamster morto, rabos de baleia saindo da água, um cachorro. Desenhos de pessoas voando, colegas de aula, professores, um playmobil, uma mulher dormindo. E também paisagens, notações de equinócios, aglomeração de carros. Desenhos esquemáticos da estrutura de um chassi, equipamentos, plantas de casas, detalhes construtivos de um forno, de um telhado.

E junto aos desenhos, uma outra diversidade de anotações: lista com os pontos com infiltração e goteiras na casa da avó, perguntas a fazer antes de comprar um carro, referências de livros, filmes, desenhos de trabalhos de outros artistas, coisas para levar, preços de passagens, mapas de como chegar em um lugar, diálogos, notícias da tv, a instituição do dia do queijo ou da formiga ou do pobre, memórias de uma viagem, de um

ISBN: 978-989-8300-14-0

dia jogando fliperama com fichas de 25 centavos, o dia em que a Graziele nasceu, o dia em que o Juca morreu, datas, compromissos, a lembrança do teletransporte usando o abajur da mãe quando criança, um desenho reencontrado, uma legenda que indica em um quadrado a cor azul.

Nos cadernos há formas singulares de ocupar a página (tirando partido das escalas, do vazio ou concentrando e sobrepondo desenhos, por exemplo), mostrando que existe um uso espacial da folha, concebendo o cadernos como um local específico de intervenção do artista. Aparecem muitos esquemas gráficos cujos elementos são articulados com setas de múltiplos sentidos, mostrando encadeamentos, fluxos e circuitos. E vemos também muitos desenhos de pequenas formas volumétricas, feitos em toda a parte e que não representam nada.

Estes desenhos, assim como a lógica potencial dos projetos não realizados, pedem que se evite uma leitura causal, linear ou evolutiva entre estudo/projeto e obra 'pronta.' Nos cadernos é evidente a invalidade dessa lógica, assim como são problemáticas as separações convencionais entre os documentos de processo e o trabalho do artista. Considerando que as práticas artísticas contemporâneas não estão circunscritas aos modelos de exposição tradicionais, os documentos e registros dos artistas não são apenas recursos secundários para 'compreender' a obra, mas índices que apresentam e potencializam os efeitos de experiências artísticas inacessíveis material ou temporalmente.

Nos cadernos do Zé, algumas notas comentam o próprio desenho, como 'bosta de desenho' ou 'como é bom o grafite.' Outras parecem se referir a acontecimentos íntimos, bilhetes sem destinatários ou resoluções pessoais. Às vezes aparecem interdições e rasuras.

Olhar para estes cadernos implica pensar o desenho como rascunho, dinâmico e provisório. "Esses cadernos têm o desenho, mas outro tipo de desenho, geralmente é rascunho," comentou o artista. 'São rascunhos,' ele frisou (Jose Antônio Lacerda, comunicação pesoal, janeiro 2009). Isso reitera a inadequação de organizar esses fragmentos na ficção de categorias. Ao contrário, a tarefa de escrever sobre os cadernos rapidamente nos induz à criação de listas, inventários que indicam a impossibilidade de resumir, abreviar ou sistematizar os desenhos e anotações sem esmagar sua espessura e singularidade.

A concentração de diferentes textos e imagens, coexistindo no mesmo espaço, conduzem apenas a uma aproximação provisória e imprecisa do que constitui um caderno de desenho. Não há categorias fixas, tipologias nem hierarquias, os cadernos justapõem experiências diversas, simultâneas, fragmentadas. E assim, instauram um espaço singular, permeável e indissociável das suas circunstâncias temporais e de uso. Os cadernos são usados, se gastam, acabam e, assim, estabelecem uma relação singular com o sujeito que os protagoniza.

Considerando que os cadernos são espaços de experiências, podemos tomar emprestada a reflexão de Shoshana Felman sobre o testemunho de experiências traumáticas. Felman (2000: 18) afirma que o testemunho se configura como uma prática discursiva diferenciada, que compreende realizar um ato de fala ao invés de, simplesmente, formular um enunciado. A autora acrescenta que, aquele que fala, testemunha algo que continua a lhe escapar, inacessível para o próprio narrador. Dessa forma, não se trata de uma 'modalidade de enunciado' sobre algo, concebido a priori, anterior ao processo de expressão, mas de uma 'modalidade de acesso à experiência' (Felman, 2000: 27).

Diferente de um diário, por exemplo, os cadernos não articulam uma enunciação clara, posterior a experiência vivida que o sujeito pretende registrar e/ou analisar. Não aparece, por exemplo, 'hoje fiz compras,' mas apenas as anotações soltas do que supomos ser uma lista de compras. Palavras anotadas rapidamente e que permanecem nos cadernos como um resíduo, inteiramente desnecessárias agora, mas que fizeram sentido no seu contexto de uso.

Podemos pensar que os cadernos comportam um sentido residual do processo de trabalho e do cotidiano do artista, misturando-os. Além disso, a repetição de algumas frases, os endereçamentos velados, as citações, o uso de recursos expressivos diferentes e a justaposição de vários referenciais, potencializam indeterminações, criando instabilidades no discurso. 'Aceitar certos limites da comunicabilidade,' é o que anota o artista.

A incerteza constituinte da arte e a disjunção própria da linguagem, impossibilita uma leitura inequívoca, enfatizando a condição lacunar dos cadernos. Uma nota no caderno do Zé sinaliza que o sentido é sempre precário: 'garça=vacuna. Sonhei com este significado.'

ISBN: 978-989-8300-14-0

O artista destaca a potencialidade contida nos cadernos, dizendo que os compreende como um "suporte provisório de idéias. Eu vejo que tudo que está aqui, nada é acabado, é tudo um potencial. Mesmo os desenhos, é [sic] uma idéia primária de um desenho possível a ser melhor elaborado ou desenvolvido."

Neste sentido, vale citar a reflexão Agamben (2007), afirmando que uma obra vale não pelo que efetivamente contém, mas, pelo que fica em potência, pelas possibilidades que ela sabe conservar, para além do que se escreveu. Nesta perspectiva, a obra conserva uma relação de compromisso com o que está por vir (seja no próximo texto ou mesmo nos leitores), e também, com o passado, mantendo aberta a possibilidade de repetir, de retomar o que foi dito e, sobretudo, de não ser ou de ser de outra maneira.

O Zé escreve: "um livro é um objeto possível de ser visitado." As anotações pessoais e rascunhos rudimentares de idéias ainda informes fazem do caderno um espaço privado e, por isso, é nele que o artista se expõe, o que o coloca em uma relação problemática com as formas consolidadas de exposição, publicação e arquivo. O caderno não é concebido para ser manuseado pelo outro como um livro ou publicação de artista, inseridos em determinadas condições de exibição e circulação.

Como então lidar com a experiência dos cadernos? Como compartilhar essa experiência? Qual é o lugar dos cadernos, considerando que sempre se mostram de forma parcial, inacabados? Considerando a riqueza e complexidade desses espaços, suponho que a insuficiência das formas pré-estabelecidas possibilite ampliar e reinventar os modos de contato com a arte. Reivindicar a diversidade de experiências de exposição em contraponto a homogeneização dos modelos dominantes (Obrist, 2006: 106).

Os cadernos situam-se nas bordas do trabalho e realizam um exercício individual e silencioso de constituição de um lugar para a prática do artista. Em uma anotação, o Zé observa que o 'artista é cúmplice da transformação.' Neste sentido, podemos tomar emprestada a reflexão de Foucault (1995: 289) sobre os '*hypommemata,'* ou cadernos de anotações utilizados correntemente na Grécia de Platão. Segundo o autor, nos *hypommemata*

apareciam citações, fragmentos de trabalhos, ações testemunhadas, descrições, reflexões(...) constituía uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas - um tesouro acumulado para ser relido e para meditação posterior. Também formava uma matéria-prima sobre a qual tratados mais sistemáticos podiam ser escritos, onde eram apresentados os argumentos e as formas de lutar contra algum defeito (tal como a raiva, a inveja, a maledicência, a bajulação) ou de ultrapassar alguma situação difícil (um luto, um exílio, uma depressão, uma desgraça) (Foucault 1995: 272).

Foucault (1995) frisa que, embora pessoais, os cadernos não devem ser considerados diários íntimos, descrevendo movimentos interiores relacionados às práticas cristãs que visam decifrar, purificar e renunciar o si. Ao contrário: os cadernos não perseguem nem revelam o oculto, mas agrupam aquilo que foi pensado, lido e ouvido, numa escuta sensível, cuja escrita torna-se um exercício permanente tendo como objetivo a construção de si próprio.

Esta perspectiva permite pensar o caderno como um trabalho diário e um trabalho da vida inteira e finalizar o texto com um anotação dos cadernos: "valor do inacabado / indefinível / imprevisível / incontrolável." ●

Referências

Agamben, Giorgio (2007) *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental.* Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN: 978-85-7041-573-8

Costa, Luiz Claudio da (2009) *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ. ISBN: 978-85-7740-059-1

Felman, Shoshana (2000) *Educação e Crise, ou as vicissitudes do ensino.* In.: Nestroviski, Arthur; Seligman-Silva, Márcio (orgs). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta. ISBN: 85-7137-155-5

Foucault, Michel (1995) *Michel Foucault entrevistado por Hubert Dreyfus e Paul Rabinow*. In.: Dreyfus, Hubert. *Uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN: 85-218-0158-0

Obrist, Hans Ulrich (org) (2006). *Arte Agora!: em cinco entrevistas*. São Paulo: Alameda. ISBN: 85-98325-38-4

ISBN: 978-989-8300-14-0

Espaço, Luz, Cor, Dentro, Fora, Grande, Pequeno no trabalho de Lucia Koch

Aline van Langendonck* & Ynaiá de Paula Souza Barros**

Abstract: The proposal presented here intend to analyze the relationship between the visual arts language and its intersections with the perception of architectural space, in the work of Lucia Koch. Manipulated in different ways through temporary systems, light and colour affect the place and those who experience it.
Keywords: drawing, space, colour, light

Resumo: O trabalho aqui apresentado pretende analisar a relação entre a linguagem das artes visuais relacionada às suas interseções com a percepção do espaço arquitetônico na obra de Lúcia Koch. Operada de diferentes maneiras a luz e a cor transformam e afetam diferentes espaços arquitetônicos assim como as pessoas que os vivencia.
Palavras-chave: desenho, espaço, cor, luz

Introdução

No decorrer do texto, se pretende organizar algumas reflexões em torno das recentes proposições artísticas realizadas por Lúcia Koch. Nessas a artista se propôs a operar alterações temporárias no espaço arquitetônico, por meio de uma pesquisa da forma, do uso de filtros coloridos e da luz, seja natural ou artificial, procurando assim gerar inquietações sobre a ambientação, a convivência e as condições miméticas decorrentes da instalação de cada trabalho.

Lúcia Koch nasceu em 1966 em Porto Alegre no Rio Grande do Sul, Brasil, vive e trabalha na cidade de São Paulo, onde acaba de concluir o doutorado em Poéticas Visuais. Leciona a disciplina de desenho no curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e ao lado de Mônica Nador e Fernando Limberger mantém o Jamac (Jardim

* Brasil, artista visual. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharel em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Professora de desenho na Associação Escola da Cidade – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo.

** Brasil, artista visual. 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. Professora de desenho na Associação Escola da Cidade – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo.

Miriam Arte Clube), que realiza projetos artísticos na periferia paulistana. Entre as exposições coletivas destacam-se as realizadas na Bienal de São Paulo (Brasil – 2006) e *Pré-escola,* na Galeria Casa Triangulo em 2002.

1. O espaço: a cor e a luz

Pensar as possibilidades de composição e convivência entre a arte e a arquitetura tem sido uma constante no trabalho de Lucia Koch. A partir de um dado lugar com suas referencias formais e histórico-sociais, a artista ocupa o espaço usando como matérias-primas essencialmente a cor e a luz. De acordo com um levantamento da situação e das possibilidades de intervenção, seu procedimento é investigar diversas formas de resolução de um problema lógico, isto é, a maneira como a luz e a cor alteram a percepção do espaço, por exemplo, a partir da verificação de um conjunto de variáveis.

Com a ocupação do espaço e as sutis alterações temporárias da atmosfera pela luz e os filtros coloridos, Lúcia verifica uma variável da nossa percepção do espaço e, ao mesmo tempo, evidencia o modo como a luz age neste espaço. Este procedimento, como sugere a artista, leva o espectador não só a contemplar a obra como a participar ativamente da proposta. "Quando é imerso num espaço cor o espectador tem a possibilidade de construir o trabalho por meio da experiência, pois, "interferir com a cor afeta a relação entre as coisas" (Koch: 85).

Os trabalhos que lidam com a luz natural, e se modificam com o decorrer do dia, tem o tempo como elemento essencial. Em Gabinete, instalação realizada para a II Bienal do Mercosul (1999 - Figura 1), "as cores suaves, projetadas sobre o chão desde o começo da tarde, vão lentamente se definindo e escalando colunas, parede e porta até desbotarem completamente no pôr-do-sol" (Koch: 69). Conforme diz a artista, os visitantes iam e voltavam para estar no trabalho em diferentes momentos do dia e por conseqüência experimentarem diferentes conjuntos de posições luminosas projetadas. Aqui, o isolamento de uma variável possibilita ao observador perceber a mudança de percepção da luz segundo as mudanças de posição do sol ao longo do dia.

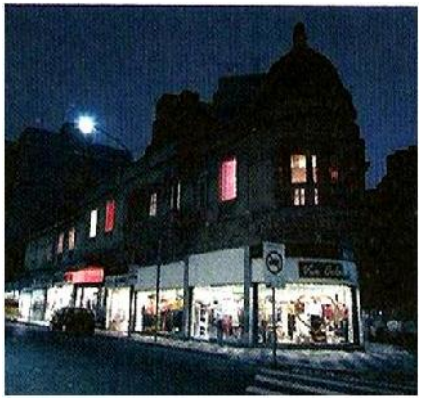
Coisa semelhante acontece em Pré-Escola, de 2002, (Figura 2 e 3) onde a artista instalou chapas de acrílico coloridas nas diferentes janelas da Galeria Casa Triangulo em São Paulo. Nesta obra, durante o dia, o espaço interno era filtrado por cores vindas de cada ambiente. Do mesmo modo a paisagem externa, quando vista de dentro, parecia

ISBN: 978-989-8300-14-0

ativada pelo campo cromático. Durante a noite, visto de fora, o entorno ganhava campos coloridos e luminosos aninhados nos vãos e aberturas arquitetônicas do edifício.

Figura 1. *Gabinete*, 1999. Acrílicos coloridos instalados nas janelas do galpão na II Bienal do Mercosul, Porto Alegre.

De maneira distinta, porem guardando semelhanças e desdobramentos intrínsecos ao processo artístico, o Projeto Clarabóias, de 2001, realizado durante o período de uma residência na cidade do Porto em Portugal (Figura 4 e 5), se desenrola quando a artista, ao observar os elementos de vidro que flutuavam sobre os telhados, propôs uma intervenção que foi elaborada junto com os moradores de cada edifício. Lúcia distribuiu mostruários de filtros coloridos aos moradores que depois se reuniram para discutir as possíveis relações cromáticas e definir o círculo de cores que seria instalado. A artista construiu pequenos protótipos, maquetes das clarabóias, que depois ajudaram-na com discussão da instalação do projeto.



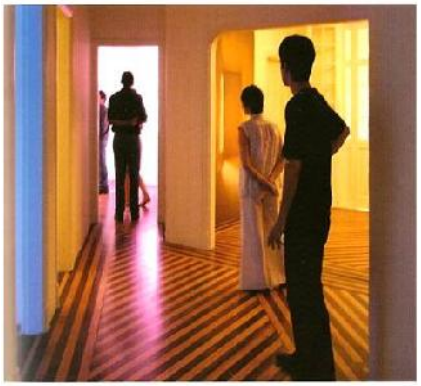


Figura 2 e 3. *Pré-Escola*, 2002**.** Chapas de acrílico instaladas nas janelas da Galeria Casa Triângulo São Paulo.

Figura 4 e 5. *Clarabóias*, 2001. Filtros de cor 'Squatters/Ocupações' Porto, Portugal.

1. 1 O espaço: grande e pequeno alterando a escala

A partir da observação cotidiana, da construção de pequenos protótipos, de pensar o lugar, de dentro e de fora, a luz e a cor instigando e ressignificando o espaço, das elaborações desse conjunto de variáveis como parte do processo próprio ao labor artístico, encontramos trabalhos que pensam o espaço, seu uso e historia, a partir de novos pontos de vista. Nesses trabalhos Lúcia brinca com a alteração

ISBN: 978-989-8300-14-0

da escala de alguns objetos, por meio de ampliações fotográficas, e assim provoca nossa reflexão sobre a percepção e vivência dos espaços. Na série de fotografias que elabora com imagens de diferentes interiores de embalagens de alimentos, Tetrapak, fotografia 2001, Vinho (Duplo) 2003 e Lâmpada aberta, lâmpada fechada, 2007 (Figura 6), ela trabalha sobre a variável alteração de dimensões do espaço. Com isso, estabelece relações entre o dentro e o fora, o grande e o pequeno, observação e imaginação, a luz e as projeções, apropriando-se tanto de formas do espaço como dos objetos, sugerindo conexões entre eles e elementos da arquitetura.

Mais uma vez a artista coloca o observador diante de situações inusitadas, num confronto de escalas, formas e texturas, nos transpõe por meio da imagem interna de um objeto ordinário e cotidiano, a um universo ambíguo que nos remete ao mesmo tempo a um espaço comum e outro de estranhamento.

Figura 6. Lâmpada aberta, lâmpada fechada, 2007. Intervenção com fotografias impressas em lona vinilica, Schaurausch, OK-Centrum Linz, Áustria.

Conclusão

A investigação dos modos de percepção do espaço arquitetônico e formas de alterar esta percepção, partindo de elementos da linguagem visual, como luz, cor e proporções, desenvolvidas pela artista, acabam provocando no espectador uma percepção critica do espaço. Isto é, a

medida que ela isola a percepção de algum dos elementos formativos do espaço e obriga o espectador a perceber sua estrutura e formas de alteração acaba colaborando para a formação de um espectador com olhar criterioso para o espaço onde esta inserido, e talvez, possa-se dizer, dá ao trabalho um cunho político, o projeto Jamac seria o melhor exemplo disto. Gostaríamos de aprofundar, em um outro momento, como se dá a formação deste olhar criterioso para o espaço provocado pela ação poética. ●

Referencias

Koch, Lucia. Col. ARTEBRA. Ed. Aeroplano, Rio de Janeiro, 2009

http://www.luciakoch.com/

Koch, Lucia Machado. *Estados alterados do Lugar*. Tese apresentada ao Depto de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

ISBN: 978-989-8300-14-0

A Corte do Norte: Identidade e Ausência

Ana Carolina Martins*

Resumo: Este artigo constitui uma abordagem temática sobre A Corte do Norte, romance de Agustina Bessa-Luís e filme de João Botelho. Aposta-se, assim, não na análise de argumento, mas numa exposição sobre o tratamento da (re)construção identitária para a criação de novas narrativas.
Palavras chave: (re)construção, identidade, narrativa

Abstract: This article constitutes a thematic approach to A Corte do Norte, both the novel, by Agustina Bessa-Luís, and the film, by João Botelho. Thus, instead of it focusing on an analysis of the screenplay, it is rather an exposition of the treatment given to the (re)construction of identity in the creation of new narratives.
Keywords: (re)construction, identity, narrative

Introdução

Os autores de *A Corte do Norte* são a escritora Agustina Bessa-Luís e o realizador João Botelho. Agustina é conhecida pela sua ligação ao cinema de Manoel de Oliveira, aos filmes que este tem realizado baseados nas suas obras. Exemplo destes são *Vale Abraão* (1993), baseado no romance que Agustina escreveu em 1991, e *Party* (1996), baseado numa peça da autora que data do mesmo ano. No caso de João Botelho, a sua ligação à literatura é reflectida por um percurso que passa por filmes como *Conversa Acabada* (1980), baseado na correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, *O Fatalista* (2005) do original de Diderot *Jacques le Fataliste* e, mais recentemente, *O Filme do Desassossego* (2010), que marca o seu regresso à obra de Pessoa.

Ambos os autores vivem uma reciprocidade artística que passa precisamente pela interligação e reconstrução de formas e objectos de arte. A partir desta ideia surge o interesse de uma proposta de leitura de *A Corte do Norte* que seja uma visão atenta sobre aquilo que é a (re)configuração de uma identidade para demonstrar como o simulacro poderá ser criador de novos mapas narrativos. Parte-se, para isso, de uma alusão ao desaparecimento enquanto fonte de continuidade, para chegar, por fim, à ideia de que uma sucessão de fragmentos pode ser uma ponte para novas construções.

* Portugal, realização e escrita para cinema. Mestranda em Estudos Literários e Culturais, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC).

1. O desaparecimento

A Corte do Norte é a história de um desaparecimento. Esse desaparecimento foi delineado por Agustina Bessa-Luís e materializado por João Botelho. O que há de fascinante neste desaparecimento é que ele acaba por ser fonte de eternidade, no sentido em que vai permanecer um enigma ao longo de gerações. Não existindo um confronto directo com uma morte real, o desaparecimento deixa marcas. Na esteira de Baudrillard, podemos dizer que este desaparecimento conduz a uma 'continuidade do nada' (1996: 23), a qual será o motor para a criação infinita de narrativas que convergem numa estética do inacabado.

Quem desaparece nesta obra é Rosalina de Barros, baronesa de Madalena do Mar, a Boal de Cheiro e que em tempos fora a actriz Emília de Sousa. No fundo, é o desaparecimento de um simulacro.

A descrição de um processo de transformação identitária inicia-se com o encontro de Rosalina e Sissi, a Imperatriz da Áustria. Apercebendo-se da semelhança física das duas, Rosalina entra num processo de simulação, querendo tornar-se outra. Este processo transforma-se numa viagem interior que culmina com o seu próprio desaparecimento. Este é um processo emocional que dispõe de uma dinâmica inerente ao que o sujeito está a experienciar. O próprio conceito de *É-motion*, segundo Collot, é ilustrativo deste processo: "Comme son nomme l'indique, c'est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve. Elle s'extériorise par des manifestations physiques et s'exprime par une modification du rapport au monde" (1997: 11).

Rosalina encontrou na Outra a possibilidade de reconfigurar o Eu, transportou-se para outra realidade e deixou-se envolver por uma experiência transdimensional que a encaminhou a uma identidade simbólica dotada de configurações próprias. Esta identidade faz parte de um processo de emancipação de si própria que passa pelo desvinculo da sua maneira de estar. Por este motivo, vamos também assistir a uma mudança de espaço. Rosalina retira-se para a casa da Corte do Norte para ficar como que numa incubadora, a fermentar o seu desaparecimento e o consequente (re)nascimento de Emília de Sousa. Este evento, porém, não trata apenas a transição de um Eu para um Outro, mas do desdobramento do Eu no Mesmo (Baudrillard, 1991).

Nesta transição de espaço, assistimos no filme a algo que não conseguimos aceder tão facilmente no livro. Através de um aperto de

ISBN: 978-989-8300-14-0

mão entre Gaspar de Barros, marido de Rosalina e João Sanha, ex-amante de Emília, podemos ver a união de Rosalina com Emília. Esta é uma união entre o eu e o seu duplo, o qual, segundo Baudrillard, é uma "figura imaginária […] que faz com que seja ao mesmo tempo ele próprio e nunca se pareça consigo, que o persegue como uma morte subtil e sempre conjurada" (1991: 123). Não podemos, portanto, descurar a hipótese de serem duplo uma da outra devido à particularidade de Rosalina ter sido Emília antes de esta ser Rosalina. É também por isto que as duas se unem na Judite de Caravaggio, forçando aqui mais um novo caminho narrativo. A figura de Judite, representada por Emília no teatro, é a figura-chave do assassinato de Holofernes, da castração do homem e da criação. Como Judite, também Emília e Rosalina castram os amantes. Todavia, elas são sobretudo, e como temos vindo a reconhecer, castradoras da realidade, circunstância que deixamos em aberto para ser desenvolvida no próximo capítulo.

Figura 1. Fotograma de *A Corte do Norte,* de João Botelho (2009).

2. Cartografia(s)

Visto que se fala em realidade, ou ausência de, é altura de nos focarmos numa outra abordagem acerca de uma outra forma de desaparecimento, aquela que tem o seu cerne na repetição.

A visão do simulacro é reforçada por Botelho quando opta por que todas as personagens centrais femininas com ligação a Rosalina sejam representadas pela mesma actriz (Ana Moreira), confrontando o espectador com uma infinitude de mulheres cujo olhar sobre o dito desaparecimento vai ser motivo de uma sucessão de novas realidades e de uma 'despersonalização da presença' (Dumas, 2002: 77) já patente na obra de Agustina. Esta opção funciona, também ela, como uma forma de narrativa, visto que esse agrupamento de corpos idênticos simboliza uma história comum, destacando a função narrativa de cada uma das personagens. O corpo é, portanto, aqui traduzido como um mero invólucro da identidade. A semelhança física das personagens representadas por Ana Moreira (Rosalina, Sissi, Rosamund, Águeda e Emília) reflecte a permanência do mistério, a perpetuação da memória e a resultante 'destemporalização do passado' (Dumas, 2002: 24) (Figura 1).

A estrutura cíclica da obra evidencia a ideia de um movimento perpétuo, um estado em que o tempo parece imobilizar-se, conferindo a todo o objecto literário e fílmico aqui em causa a percepção de um estado permanente de duração. O que vai traduzir esta impossibilidade de conclusão são os vários discursos que surgem a partir da narrativa comum, inclusive o de Gramina Serena, filha de Rosamund, sobre a qual pesa o símbolo do infinito, pois é o último simulacro de Rosalina a que temos acesso.

As perspectivas pessoais da história base são fragmentos que deslocam constantemente o centro da narrativa, conferindo-lhe um movimento temporal que oscila entre o passado e o presente. Este movimento faz repetir o desaparecimento de Rosalina até à exaustão, cada vez mais fragmentado e ameaçador do todo da personagem e do romance (*ibid*: 73). Apreendemos, então, que do excesso de repetição surge a ausência. Ou seja, cada uma das personagens representadas pela actriz é provida de uma geografia íntima própria, onde todas as suas experiências, descobertas e memórias são impressas até que se dispersam por completo no mapa principal.

ISBN: 978-989-8300-14-0

A ausência de Rosalina torna-a personagem presente, como se o corpo invisível se tornasse visível a partir da visão de quem olha para essa figura ausente. De notar que da ausência-presença de Rosalina partem todas as narrativas, que se interpenetram ou que originam cada vez mais bifurcações. Esta sucessão de discursos é um meio para construir novas simulações. Mais do que o livro, o filme constrói quadros da e na própria história que, para além de transmitirem a visão de Agustina e de incluírem as suas narrativas na imagem filmada, acabam por dar vida a um novo objecto e, assim, a uma nova forma de fragmentação das histórias já contadas. Daí que a percepção da ausência de uma realidade se torne mais clara no filme.

Ao ver-se materializado o que foi lido, a noção da transparência de Rosalina ganha dimensões que a fazem assumir as proporções de um objecto que é reproduzível até ao infinito. É por isso que se transforma Emília/Rosalina numa Judite castradora que põe fim à realidade una e dá lugar a uma quantidade de projectos que, ao serem observados mais de perto, nos permitem acompanhar uma diversidade imensa de outras realidades dispersas e desordenadas.

Conclusão

De forma a sintetizar e a reforçar o que no artigo nos parece de maior interesse, podemos dizer que a recontextualização de narrativa(s) é o que gera e, em simultâneo, o que resulta de um processo de fragmentação do sujeito e do distanciamento do real que lhe é inerente. Outro aspecto importante do que aqui se expôs, é que a sucessão de (re)criações não se esgotou nas obras estudadas, mas prolongou-se pelos seus autores, (re)criadores de outros, e que se poderia também estender *ad infinitum*, caso pegássemos em cada pequeno tema que, por sua vez, continuaria a multiplicar-se. ●

Referências

Baudrillard, Jean (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.

Baudrillard, Jean (1996) *O Crime Perfeito*. Lisboa: Relógio d'Água.

Bessa-Luís, Agustina (2008) *A Corte do Norte*. Lisboa: Guimarães Editores.

Botelho, João (2009) *A Corte do Norte*. Midas Filmes.

Collot, Michel (1997) *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 11- 33

Dumas, Catherine (2002) *Estética e Personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*. Porto: Campo das Letras.

Dead Man: Discursos Reescritos

Ana Carolina Martins[*] & Sandra Bettencourt Pinto[**]

Abstract: Dead Man presents a narrative of dislocation and relocation wich conducts to an identitary problematization process in a cinematographic, literay, cultural and historical level. We propose a reflection about artistic creation wich dialogues with other artist through a quotation exercise that conducts to new and different voices.
Keywords: cinema, literature, reconfiguration.

Resumo: Dead Man apresenta uma narrativa de descontextualizações e reconceptualizações, que conduzem a um processo de problematização identitária – a nível cinematográfico, literário, cultural e histórico. Procuramos reflectir a criação artística que dialoga com outro artista e em que o exercício de citação conduz a novas e diferentes vozes.
Palavras chave: cinema, literatura, reconfiguração.

Introdução

O cinema desde sempre estabeleceu relações de proximidade com a literatura, sendo que a mais adoptada é a da adaptação cinematográfica. No entanto, não é esta a natureza da relação interartes desenvolvida em *Dead Man*: Jarmusch estabelece um diálogo de aproximações e distanciamentos, com a obra de William Blake.

Jim Jarmusch é um realizador independente nova-iorquino, nascido em 1953, com um percurso académico heterogéneo: estudou jornalismo, literatura e cinema. A sua obra conta com dez longas metragens, a primeira de 1980 (*Permanent Vacation*), e a última de 2009 (*The Limits of Control*). O filme sobre o qual reflectimos neste artigo, *Dead Man*, é de 1995.

William Blake nasceu em 1757 e faleceu em 1827. Artista londrino contemporâneo do Iluminismo e da Revolução Industrial, sempre crítico das instituições sociais e religiosas. A sua obra é composta por duas vertentes: a poesia (onde se destaca *Songs of Innocence* e *The Marriage of Heaven and Hell*) e a pintura/ilustração, em que são evidentes o seu forte criticismo e uma carga mística muito pessoal.

[*] Portugal, realização e escrita para cinema. Mestranda em Estudos Literários e Culturais, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC).

[**] Portugal, realização e escrita para cinema. Mestre em Estudos Literários e Culturais, (FLUC).

ISBN: 978-989-8300-14-0

1.Reconfiguração de género

O 'western' é o género clássico e americano por excelência, um exercício de justificação da construção da nacionalidade assente no binómio bons/maus, e por isso mesmo, com uma visão parcial e algo maniqueísta. Em *Dead Man* o género é recuperado como exercício de construção de uma modernidade no cinema americano através de uma estética reflectora de um pós-modernismo: a fragmentação, o 'pastiche,' a morte das grandes narrativas, a intertextualidade, a sensação de ausência de originalidade (o 'déja-vu') e a nostalgia. A narrativa continua a ser importante, mas deixa de ser regida pela lógica de causa/efeito.

O lugar americano por excelência não tem espaço para as duas personagens principais do filme, e por isso, problematiza as suas identidades: um é um forasteiro e, simultaneamente, um "homem morto" (o forasteiro William Blake), e o outro é "ninguém" (o índio Nobody).

Isto leva a uma dessacralização da América e a uma descanonização do género *Western*, que é um dos símbolos da indústria de Hollywood.

Há um exercício de pró-memória na obra de Jarmusch, seja em relação à própria identidade da cinematografia americana, da história do seu país e da sua herança cultural, que põe duas temporalidades em confronto: o século XIX como simulacro da contemporaneidade do realizador, reconhecendo a memória como utensílio indispensável de (auto) conhecimento. Só através desse exercício é possível estabelecer o paralelismo que o realizador estabelece: a conquista do Oeste e a conquista capitalista e hegemónica do Ocidente. Assiste-se, também, a um abandono da espiritualidade (por Nobody) pela materialidade (nos caçadores de prémio) e para a qual já William Blake (escritor) alertava, mas da qual William Blake (personagem) era ignorante.

É erigido, deste modo, um discurso dialógico epitomizado por Nobody, que incorpora a multiplicidade de vozes que constroem a sua identidade e, anacronicamente, a percepção de identidade americana no discurso de Jarmusch. Ele é essa desconstrução destabilizadora: o índio pós-moderno, um paradoxo que, na senda de Barthes, produz mais verdade do que a coerência da doxa.

2.Reconfiguração estético-narrativa

Na sua forma, *Dead Man* surge como versos de um poema visual, em que cada cena espaçada por um *black out* é como cada estrofe separada

por um parágrafo ou a repetição das cenas sob vários pontos de vista como refrões. Os silêncios também são um ponto importante nesta construção porque lhe conferem, ao contrário do que se passaria num filme hollywoodiano, um ritmo que deixa o espectador respirar. Tal como o recurso ao preto e branco ajuda a manter a distância do espectador perante o que lhe é familiar, deixa-o encarar os personagens e não compromete a história, incitando-o a um estado de reflexão. O tempo intersecciona-se com o espaço e remete para a fronteira: uma linha ténue que simula tanto o encontro entre o orgânico (floresta) e o artificial (cidade industrializada) como entre a modernidade e a pós-modernidade.

É através da imagem e da construção das personagens que a poesia de William Blake é revelada, como uma fotografia. Neste sentido, a cena final, da partida de Blake (personagem) para a derradeira viagem, estabelece uma sugestiva ponte visual com o imaginário da poesia de William Blake, de que é exemplar o poema "Leave, O [me] to my sorrows," incluído em *Songs From An Island In The Moon.*

Assim, não só nas palavras e imagens, mas também na estrutura narrativa, é estabelecida uma relação com a poesia de William Blake. *Dead Man* descreve uma viagem que começa como uma descida ao "inferno" e que termina com uma ascensão ao "paraíso." O inferno correspondente ao furor da Revolução Industrial, da conquista do oeste e de uma ambição amoral e violenta. A empresa continua em direcção ao "purgatório," ao encontro da alteridade e da similitude, caminhando para o paraíso: o momento de reconhecimento do valor de um trajecto que parecia absurdo, e que agora é iluminado pela perspectiva da morte, que é vida.

A obra de William Blake intitulada *The Marriage of Heaven and Hell* descreve, igualmente, uma viagem que percorre os três espaços da vida para além da morte, e que também ela constrói um diálogo intertextual com outras obras e autores. A visão cíclica presente na sua poesia tem eco na crença de Nobody de que o espírito do poeta regressou no corpo de William Blake. O jogo identitário é problematizado ao colocar Nobody mais próximo e consonante com a poesia de Blake do que o próprio Blake que, aliás, desconhece o poeta.

Como a multiplicidade de planos na obra de William Blake, também *Dead Man* é um filme com camadas. Uma das quais relaciona-se com a

ISBN: 978-989-8300-14-0

viagem de autoconhecimento do personagem principal, Blake, que apela ao acto emancipatório individual. A viagem traduz as *Cantigas da Inocência e da Experiência* do poeta: uma passagem da experiência da inocência para o conhecimento de si, uma nova experiência.

É de salientar que o poeta viveu numa temporalidade fronteiriça, assistindo a um processo de transformação de paradigmas de pensamento e conhecimento, na qual se construía a celebração do discurso moderno científico e materialismo capitalista. A verdade é que os paradigmas não se alteraram mas intensificaram-se, e é neste contexto que o discurso crítico de William Blake se recodifica no discurso crítico, e de uma proposta igualmente alternativa, de Jim Jarmusch.

No livro *Cantigas da Inocência e da Experiência*, William Blake critica as consequências da industrialização, denuncia a situação da exploração e mortalidade infantis e da privatização global ("O Limpa-Chaminés" e "London"): prenúncio da mercantilização do século XX, como expressa Jarmusch quando defende que, em Hollywood, os actores se tornaram meros produtos de compra e venda.

Tal como o poeta celebrava nos seus *Provérbios do Inferno* a energia contestada pela sua religião e pelos seus contemporâneos, também Bill Blake se vai envolver num novo estado de celebração e comunhão com a natureza. Jarmusch desenha-nos este envolvimento numa cena em que Bill Blake empatiza com a inocência de um veado que fora morto. Com o sangue do animal, misturando-o com o seu próprio, Blake vai reforçar a sua pintura facial, abraçando a nova identidade.

A personagem Blake experiencia, então, uma multiplicidade de planos até atingir aquele que lhe devolverá a unidade, contudo, esta será uma unidade marcada pela heterogeneidade que a gerou. Pode-se dizer que a personagem entrará sempre numa zona que a sua voz vai, de alguma maneira, misturar-se com a do autor (Todorov *apud* Guillén, 2001: 404). Isto é, autores e personagens serão sempre consequência da reunião ou do confronto de "criações produzidas nos lugares e nos momentos mais díspares e dispersos: o uno e o diverso" (Guillén, 2001: 405).

Apesar de a intertextualidade ser mais aprofundada nestas duas personagens, não se limita a elas. Em quase todas se verifica esta relação com a obra de William Blake, várias personagens são referências à sua obra poética: como é o caso de Nobody, cujo nome se assemelha bastante ao título do poema "To Nobodaddy."

Conclusão

Dead Man propõe a destruição da ordem das aparências do século XIX, demonstrando aquilo em que a sociedade contemporânea se tornou, onde tudo é descartável e comerciável. Jarmusch afirmou em entrevista para a *Seconds Magazine* (1996) que o filme, mais do que niilista, tem o propósito de libertar as pessoas de ditos valores morais que as dominam.

Foi nosso objectivo demonstrar que a reconfiguração estética pode assumir-se como interartística e transtemporal, centrando-nos num encontro simbiótico das vozes artísticas e autorais. ●

Referências

Guillén, Claudio (2001) "Entre o Uno e o Diverso: Introdução à Literatura Comparada," *in* Helena Carvalhão Buesco *et al.* (org.), *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 385-405

Jarmusch, Jim (1995) *Dead Man*. Fortissimo Films.

Blake, William (1991) *A União do Céu e do Inferno*. Lisboa: Relógio d'Água.

Blake, William (2007) *Cantigas da Inocência e da Experiência: mostrando os dois lados contrários da alma humana*. Lisboa: Antígona.

"The William Blake connection," *The Jim Jarmusch Resource Page*. http://www.jim-jarmusch.net/films/dead_man/read_about_it/the_william_blake_connectio.html. [Consult. 2011-01-20].

Sampson, John (ed.) (1995) *The Poems of William Blake*. Senate.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Os Microplanos de Montez Magno e os *inframinces*

Ana Elisabete de Gouveia*

Abstract: This article proposes an analysis of a series of works entitled Microplans, created by the contemporary Brazilian artist Montez Magno. It discusses the main ideas proposed by the artist, who focus on the duchampian concepts of inframince, and concludes with some questions about possible reverberations of that concept in other segments of art and science.
Keywords: inframince, microplans, subtlety sensibility, art, science.

Resumo: Este artigo propõe a análise de uma série de trabalhos, intitulada Microplanos, de autoria do artista contemporâneo brasileiro Montez Magno. Discute as ideias centrais, propostas pelo artista, que focalizam o conceito duchampiano de inframince, e conclui com algumas indagações sobre as possíveis reverberações desse conceito em outros segmentos da arte e da ciência.
Palavras chave: inframince, microplanos, sutileza, sensibilidade, arte, ciência.

Introdução

A série *Microplanos* (2007), do artista brasileiro Montez Magno, explora o conceito de *inframince*, ao discutir o caráter de pinturas executadas sobre um suporte plano. As obras, tidas convencionalmente como bidimensionais, são remetidas à categoria de objetos pela evidenciação dos seis planos paralelos na estrutura física do suporte, o que, em geral, passa despercebido ao observador.

Ao considerar a espessura mínima do suporte como uma das faces da figura, o artista faz mais que evidenciar a sua tridimensionalidade; alude ao *ínfimo* e ao *sutil*, fenômenos que não escapam ao olhar de Duchamp, vislumbrando neles infinitas possibilidades de desdobramentos no campo das artes.

Em suas *Notas* (1945), Duchamp usa o termo *inframince* para se referir à existência de fenômenos que não podem ser definidos, apenas descritos através de exemplos.

Analisamos a série *Microplanos,* à luz do conceito duchampiano de *inframince,* procurando ramificações desse conceito na cena artística contemporânea e em outras esferas.

* Brasil, artista visual. Mestranda em Artes Visuais, Universidade Federal da Paraíba / Universidade Federal de Pernambuco (UFPB/UFPE). Licenciatura em Ed. Artística – Artes Plásticas.

Consideramos as peças da série Microplanos, o depoimento do autor e as fontes teóricas a eles relacionados. A conclusão dar-se-á em torno das contribuições desses conceitos à contemporaneidade, pois, refletir sobre a extrema sensibilidade, nos leva a questionar o seu lugar na atualidade.

Montez Magno nasceu em Timbaúba, em 1934. Vive e trabalha no Recife, capital do Estado de Pernambuco.

Autodidata, dono de obra vasta e heterogênea, tem uma trajetória de mais de 50 anos, com participações em mostras nacionais e internacionais, como as V, VIII e IX Bienais de São Paulo, a exposição coletiva *Pernambuco Terra Brasilis* na Fundação Júlio Resende (1998) no Porto, e a mostra individual *Série Tantra,* realizada no Museu do Estado de Pernambuco (2006).

1. Considerações sobre os *Microplanos*

A série *Microplanos* é composta de 6 peças: 1 lâmina de acetato; 3 lâminas de papel-cartão e 2 Lâminas de contraplacado (Figuras 1, 2 e 3).

Sua aparência é de pintura monocromática, mas uma análise minuciosa revela que todas as faces do suporte recebem tratamento pictórico, com cores contrastantes, criando uma borda de delicado efeito plástico.

A percepção visual dos Microplanos, é proporcional à espessura do suporte, podendo, em princípio, variar de frações de milímetros *(mícrons)* a centímetros, ou a metros, para ficarmos numa escala razoável para as dimensões de uma obra plástica.

Excetuada a lâmina de acetato, as peças têm superfícies pintadas com cores saturadas numa composição cromática de 6 cores que determinam planos isolados, apenas perceptíveis através de determinado ângulo de visão.

Essas obras habitam um território híbrido entre a pintura e o objeto, por questionarem a própria bidimensionalidade, enquadrando-se, pelo viés construtivo, na abordagem duchampiana de *inframince*. O próprio autor esclarece:

> *Marcel Duchamp não inventou o inframince, apenas constatou sua existência em diferentes manifestações. O inframince pertence ao campo da física. A partir dele, faz alguns anos, desenvolvi o que chamo de Microplanos, ou seja, uma abordagem mais elástica e construtiva em relação aos planos bidimensionais que se contraem e se expandem na mesma superfície.*

ISBN: 978-989-8300-14-0

Estes planos podem ser vistos e sentidos em superfícies milimétricas (chegando ao mícron) ou podem crescer e existir ilimitadamente no espaço em que se situar (Montez Magno, comunicação pessoal, Janeiro 2011).

Figura 1. Montez Magno: Microplanos: Transparência em lâmina de acetato, 2007; 21x30 cm x 1mm. Fonte própria, 2011.

A visão construtiva de Magno desloca a noção de *inframince* como conceito para o campo material. Porém, na medida em que o artista aumenta deliberadamente a espessura do suporte, os Microplanos se expandem, caminhando para a situação limite de se transformarem em um cubo (sólido platônico) com seis faces idênticas e em perfeito equilíbrio.

Paradoxalmente, é o aspecto construtivo que vai restabelecer o sentido conceitual da obra.

2. Os *inframinces* segundo Duchamp

A fonte para o entendimento do termo *inframince* são as *Notas* escritas pelo próprio autor. Publicadas em 1980, são um conjunto de textos e apontamentos, feitos entre 1935 e 1945, e conservados por Duchamp até sua morte em 1968.

Figura 2. Montez Magno: Microplanos: Acrílica s/ papel-cartão 2007. 23,5x35cmx2mm. Fonte própria, 2011.

Figura 3. Montez Magno: Microplanos: Acrílica s/ contraplacado, 2007; 44x42cm x1cm. Fonte própria, 2011.

É o único documento em que ele deixou registrados quarenta e seis exemplos de fenômenos *inframince,* permeados por sintéticas e lacônicas definições. Assim, para Duchamp, são *inframinces:*

ISBN: 978-989-8300-14-0

O calor do assento que se acaba de deixar; (1989, nota 4); A diferença (bidimensional) entre 2 objetos feitos em série, saídos do mesmo molde; (1989, notas 18); Calças de veludo – seu zunido agudo (no andar) pelo roçar das duas pernas é uma separação inframince indicada pelo som (1989, nota 9); Quando o fumo do cigarro cheira também a boca que o exala, os dois cheiros se casam por inframince (nota 11); Portas do metrô: as pessoas que passam no último momento (nota 9); O intercâmbio entre o que se oferece ao olhar, toda a ação para oferecer aos olhos (em todos os campos) e o olhar glacial do público (que percebe e esquece imediatamente). Esta troca tem o valor de uma separação inframince (querendo dizer, quanto mais admirada e olhada é uma coisa , menor a possibilidade de existência de separação inframince (nota 10) (Duchamp, 1998: 21-27).

A amplitude do fenômeno, seja sinestésico ou pertencente ao domínio da especulação da materialidade, adentra os domínios da ciência e da poesia, da percepção e da representação.

Glória Moure afirma que "o *inframince* é imenso em sua ínfima infinitude, transborda todas as realidades, acolhe a energia da poesia, conjura e assiste o aleatório, reúne e separa todas as dualidades" (Duchamp, 1998: 11).

A dualidade nas operações *inframince* se funde e, ao mesmo tempo se afasta, por meio de um frágil intervalo de transição, quase sempre imperceptível, senão por sensibilidades mais delicadas.

Ao dizer que 'os odores são mais infra leves que as cores,' Duchamp cria uma escala de sutilezas entre os *inframinces*. Mas, ao se aproximar da materialidade, atingem maior sutileza através da transparência: "Os *inframinces* são diáfanos e algumas vezes transparentes" (Duchamp,1998: 35-37).

3. Os inframinces e suas contribuições

Constatar a existência de operações *inframince* em diversas esferas nos estimula a investigar os desdobramentos do fenômeno para além do campo das artes.

O Prof. João Souza Cardoso, vincula os *inframinces* à quarta dimensão (campo da física), ao constatar que:

A quarta dimensão seria um estágio mais complexo que o mundo tridimensional mas que, vedando-se-nos a uma experiência física directa, só poderia ser abarcado por dedução ou por imaginação.

Em notas posteriores (entre 1935 e 1945), ainda relacionadas com a quarta dimensão, Duchamp refere o inframince (noção criada pelo próprio e fulcral na sua obra, que só raramente comentou) como realidade ligada às pequenas nuances surgidas entre as coisas (Cardoso, 2003).

Na música, Maria Raquel S. Stolf, correlaciona o conceito de *inframince* a certos intervalos sonoros. Para ela:

Os silêncios, no plural. Camadas de cílios, camadas de vento, camadas inframince de sons, Se mince significa algo sutil, tênue leve, muito pequeno, mas também algo de pouca importância, algo inframince é algo com espessura abaixo do sutil, abaixo do transparente, quase imperceptível, um mínimo que subsiste, que insiste (Stolf, 2008).

Na arte, encontramos poéticas *inframince*, independentemente dos materiais utilizados, ou do grau de sofisticação com que foram construídos. São exemplos a série *Droguinhas* de Mira Schendell, ou *A Coleta da Neblina* de Brígida Baltar, as projeções solares de Olafur Eliasson, as *Naturezas Mortas* de Morandi, obras que se distanciam do sensacional, e evocam discrição e delicadeza, cuja essência extrapola a materialidade do suporte para atingir nuances conceituais sutis, que passam despercebidas ao observador menos atento.

Conclusão

Vemos aspectos singulares nos Microplanos: a sua existência material, como visualidade, por elementos pictóricos e objetuais; a flexibilização das faces de transição, como um questionamento em torno da dimensão *inframince;* a natureza heterogênea do *inframince* atuando nos campos da arte e da ciência.

Vemos outras possibilidades de ampliação da noção de *inframince*, à medida em que, perceber a sutil delicadeza – que reside no território do quase imperceptível, do ínfimo que é infinito – equivale a refletir no mínimo que é mais, ou nas operações que se afastam do sensacional, por isso mais intimistas.

Se a existência do *inframince* nos faz refletir sobre a agudeza da percepção, também somos atraídos a pensar no seu contrário, ou seja, no olhar desatento da maioria, sobrecarregado pela excessiva sobreposição de informações superficiais, uma das marcas da contemporaneidade. Isso nos conduziria a futuras indagações presentes em outras esferas do saber.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Perceber a expansão da noção inframince é no mínimo enriquecedor para pesquisas no campo da arte, território de coexistência de todas as áreas do conhecimento humano. ●

Referências

Duchamp, Marcel (1998). *Notas*. Madrid: Tecnos, ISBN: 84-309-1701-2.

Stolf , Maria Raquel da Silva (2008) "Assonâncias de Silêncios: entre a palavra pênsil e a escuta porosa." *Informática na Educação Teoria e Prática* [Consult.2011/01/26] Disponivel em http://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/

Cardoso, J.S. (2003) "A Quarta Dimensão" *Duas Colunas* nº 11, mai 2004. [Consult. 2011/01/21] Disponível em http://www.virose.pt/tudela/tex4dimensao.html

Pintar é como contar uma história: a pintura de Ricardo Paula à luz das teorias da narratividade de Óscar Gonçalves

Ana Isabel Tudela Lima Gonçalves de Sousa[*]

Abstract: This paper intends to present Ricardo Paula's painting according to the narrative theories, developed, in Portugal, since 80's, by Óscar Gonçalves. It will be emphasized the close connection between the psychologist discourse and the artist one, revealed in his paintings.
Keywords: narrative theories; memory; identity; artistic practice.

Resumo: Este artigo pretende apresentar a pintura de Ricardo Paula sob a perspectiva das teorias da narratividade, desenvolvidas, em Portugal, desde os anos 80, por Óscar Gonçalves. Será enfatizada a conexão estreita entre o discurso do psicólogo e o do artista, revelada nas suas pinturas.
Palavras chave: teorias da narratividade; memória; identidade; prática artística.

Dois percursos: a mesma procura.

Ricardo Paula, 46 anos, nasceu em Maputo e cresceu em Lisboa. Óscar Gonçalves, 52 anos, é do Porto, nado e criado. Designer de formação, planificador gráfico de cinema e televisão, Ricardo Paula desde cedo se dedicou à pintura. Psicólogo de formação, professor catedrático na Universidade do Minho, Óscar Gonçalves desde cedo mostrou um fascínio pela psicologia. No início dos anos 80, Ricardo Paula expunha os primeiros quadros e Óscar Gonçalves publicava os primeiros artigos. O pintor ensaiava metáforas visuais em desenhos e pinturas que deixavam antever a expressividade do traço, paradoxalmente subtil e intensa, que viria a caracterizar a sua obra; o professor e investigador reflectia e escrevia sobre o uso de metáforas discursivas na terapia cognitiva, o que daria lugar às teorias da narratividade, que por sua vez o conduziriam à investigação em neurociências. Ao longo dos anos 90, o trabalho de ambos intensifica-se e consolida-se. Ricardo Paula opta por dedicar-se por inteiro à pintura, as exposições multiplicam-se, expõe individualmente, ganha vários prémios,

[*] Portugal, artista visual (pintura e tapeçaria instalativa). Mestre em Educação Artística, licenciada em Pintura e graduada (8º grau) em Música. Professora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e bolseira de doutoramento da FCT.

ISBN: 978-989-8300-14-0

é notícia (Cruz, DN, 1996; Silva, DN, 1997); Óscar Gonçalves publica dezenas de artigos, é autor de livros no âmbito da psicologia cognitiva, realiza conferências, integra o corpo docente de universidades europeias e americanas. Com percursos diferentes, à primeira vista paralelos, estes dois homens partilham, possivelmente desde sempre, a mesma procura: a compreensão da natureza humana. É no virar do século, início de 2000, que os percursos de ambos se cruzam, não explicita mas implicitamente, se compararmos o discurso de um, o pintor, sobre a sua própria obra, e o discurso do outro, o professor e investigador, sobre o papel das narrativas na construção do conhecimento e da identidade, por todos nós, seres humanos.

1. 'Pintar é como contar uma história' e as teorias da narratividade

Ricardo Paula (RP) vê a pintura como uma maneira de contar histórias, de falar sobre as coisas. Essas 'coisas' são as suas memórias. A pintura é, para ele, uma forma de recriar as memórias, de as contar a si mesmo e aos outros. Se, por um lado, a pintura consiste numa reinterpretação da existência, de acontecimentos que o pintor viveu; por outro lado, intérpretes são também os espectadores, co-autores. Segundo o pintor, todas as pessoas vivem de memórias, as coisas vivem de memórias, e as construções que fazemos também. O universo de sonhar, pensar e criar já vem de há muito tempo e existe potencializado em toda a gente: 'se perguntarem a qualquer pessoa onde é que fica a rua tal, ela consegue desenhar uma rua vista de cima, como se estivesse a sobrevoá-la' (RP, *Entre Nós*, RTP2, 2003). No caso do artista plástico, essa informação, que 'todos os seres humanos têm a capacidade de recolher,' é processada, recriada e expressa de um outro modo, através das obras.

É curioso relacionar esta reflexão com a definição de narrativa de Óscar Gonçalves (OG). Para o autor (2000), é através da narrativa que organizamos, tornamos coerente, damos significado e recriamos as nossas vidas. 'Para conseguir construir uma coerência para a natureza caótica da experiência, o indivíduo necessita de a organizar narrativamente' (p. 43). Assim, a nossa vida é constantemente reconstruída por nós, através das histórias que contamos. Estas histórias vão sendo modificadas à medida do que nos acontece, o que significa que estamos permanentemente a reinterpretar a nossa existência. Os intérpretes somos nós. Se nós mudamos, as interpretações que fazemos

de nós mesmos e da nossa existência mudam também. Aquilo que ontem interpretámos de uma maneira, hoje interpretamos de outra, dando-lhe um significado diferente, e só assim é que a vida continua a fazer sentido. Nós damo-lhe o sentido que lhe falta, completando-a com a nossa imaginação. E assim se estabelece a coerência entre o que fomos e o que somos, que nunca é coincidente.

2. As diferentes dimensões da narrativa na pintura de Ricardo Paula

2.1 A dimensão analógica

Narrar é fixar um acontecimento com uma linguagem que é analógica à própria experiência. Neste sentido, a narrativa é 'uma quase organização onomatopaica da experiência' (OG, 2000: 47). Transposto isto para a obra de RP, as suas séries não correspondem a relatos de acontecimentos, mas a analogias organizadoras de significação de experiências. Um quadro ou uma série não representa pois O acontecimento em si, mas um discurso narrativo análogo, que o pintor criou para o interpretar e comunicar.

2.2 A dimensão temporal

Qualquer narrativa é estruturada pela dimensão temporal. Sendo o sujeito a estabelecer os marcadores temporais, o potencial criativo das narrativas é múltiplo, uma vez que 'as sequências estão abertas ao estabelecimento de diferentes ritmias' (*idem*: 50). Assim, a temporalidade da narrativa é um meio de introduzir significação no fluxo do tempo, variando esta de acordo com a sequência que lhe damos. Assim, por exemplo, a série *Desencantados* (1997) obedece a uma sequência coerente com a construção narrativa da experiência, que origina uma significação. A *Ira* surge antes do *Arrependimento*, e *Assim como nós perdoamos* é a obra conclusiva. Nas diversas séries apresentadas em exposições como *O céu por quase nada* (2001), *Um encontro num poema* (2002), *A minha rua* (2003), *Fim de tarde* (2005) e *Pedro e o Lobo* (2010) (figuras 1-10) este fluxo temporal é evidente.

2.3 A dimensão contextual

As narrativas visuais que RP tece não surgem do acaso, fazem parte do seu contexto vivencial. Segundo OG (2000: 53), as narrativas aproximam as pessoas das suas experiências, possibilitando um conhecimento simultaneamente complexo e pragmático. Complexo porque resultam de experiências localizadas num ponto matematicamente quase impossível,

ISBN: 978-989-8300-14-0

que só se compreende à luz da 'matriz narrativa individual'; e pragmático porque proporcionam à pessoa instrumentos fundamentais 'para proactivamente assumir a autoria da sua experiência.' RP recorre às memórias de infância (enquanto filho e pai), recriando-as sob um duplo contexto, composto em parte pela recordação do contexto das experiência que viveu, no momento em que as viveu, e em parte pelo contexto criado quando as reconstrói.

2.4 A dimensão gestáltica

Na narrativa, como em qualquer processo de organização perceptiva, o ser humano procura significar aquilo que vê através da construção de um cenário coerente. Na sua pintura, RP organiza a diversidade da experiência, conferindo-lhe uma 'totalidade significadora' (OG, *idem*). Para tal, é essencial a selectividade da memória: 'As memórias têm a vantagem de ter um filtro. As memórias são sólidas. Cada memória é essencial daquela colheita' (RP, *Entre Nós*, RTP2, 2003). É esta capacidade de selecção, que tem a ver com o processo de memorização e esquecimento, que permite construir um todo coerente. Quando RP recria uma experiência, realiza uma síntese mental do vivido, transposta para a tela através de um processo de ênfase/exclusão de diferentes aspectos do mesmo acontecimento.

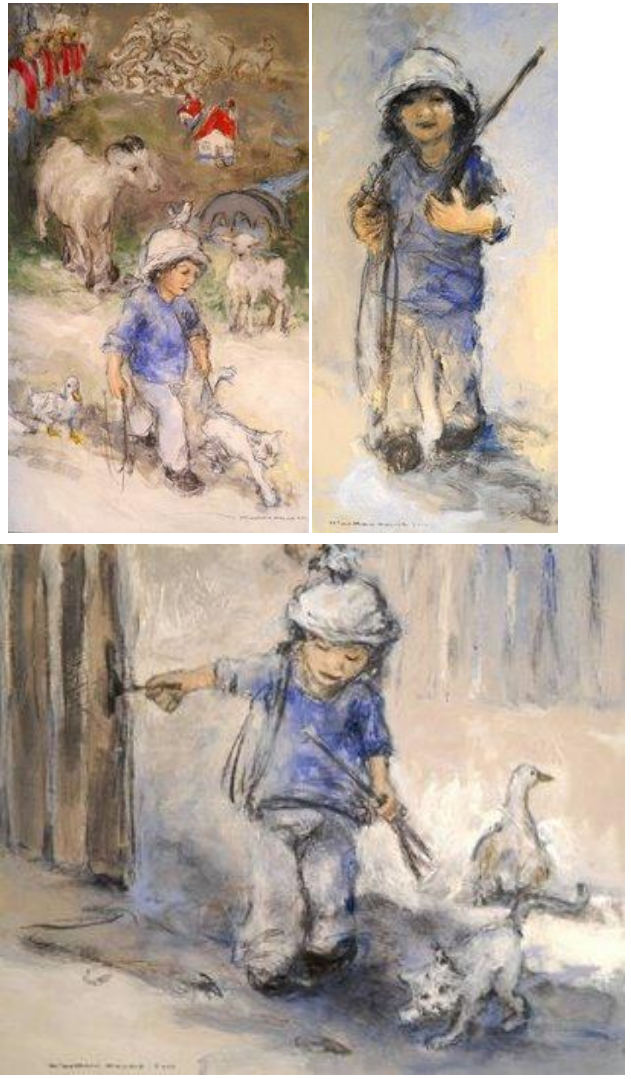
2.5 A dimensão significadora

Organizar narrativamente a experiência é, essencialmente, dar-lhe um significado. As narrativas possibilitam a manutenção de uma certa ambiguidade e liberdade no modo como o sujeito dá sentido e constrói significados para as suas vivências. A partir da mesma experiência podem construir-se narrativas múltiplas, uma vez que a experiência é por si só múltipla. Logo, a narrativa não é uma maneira de encontrar significados, mas antes de construir significados, múltiplos. É através deste pintar como contar uma história, que RP vai atribuindo constantemente significado à sua existência.

2.6 A dimensão cultural

RP evoca provérbios (*A galinha da vizinha*, 1997), lengalengas (*Rei, capitão, soldado, ladrão*, 2001), fábulas (*Pedro e o Lobo*, 2010), jogos (*A dança das cadeiras*, 2006), tradições (*Carta ao Pai Natal*, 2001), costumes (*O Domingo*, 2003; *Meninos do circo*, 2001), brincadeiras (*A casa das bonecas*, 2008; *Histórias e princesas*, 2002; *A hora do chá*, 2001; *Corridas com a sombra*,

2001) e obras literárias (*A Alice e as outras*, 2009), fruto de uma vivência e memória colectivas.



Figuras 1-3. Série *Pedro e o Lobo*, de Ricardo Paula (2010). Da esquerda para a direita, de cima para baixo: *O Pedro, A Fuga, O Aviso*. Óleo s/ tela. 110x50cm, 100x140 cm, 120x80cm respectivamente. Fotos gentilmente cedidas pelo pintor.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figuras 4-6. Série *Pedro e o Lobo*, de Ricardo Paula (2010). Da esquerda para a direita, de cima para baixo: *A Discussão, O Plano, O Caminho.* Óleo s/ tela, 70x150cm, 60x150cm, 100x140cm. Fotos gentilmente cedidas pelo pintor.

Figuras 7-8. Série *Pedro e o Lobo*, de Ricardo Paula (2010). Da esquerda para a direita, de cima para baixo: No Limite da Luz, O Reencontro. Óleo s/ tela, 100x140 cm, 120x80cm, respectivamente. Fotos gentilmente cedidas pelo pintor.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figuras 9-10. Série *Pedro e o Lobo*, de Ricardo Paula (2010). Da esquerda para a direita, de cima para baixo: *O Triunfo, A Festa II*. Óleo s/ tela, 100x150cm, 160 x 90 cm, respectivamente. Fotos gentilmente cedidas pelo pintor.

Para RP 'estas histórias são fantásticas porque têm uma carga cultural, que já não se sabe onde começou, nem onde vai acabar' (RP, *Entre Nós*, RTP2, 2003). É a conjugação da memória pessoal e colectiva que nos aproxima a sua pintura. A dimensão cultural da narrativa permite tornar a experiência comum (OG, 2000). Quem conhece o provérbio *A galinha da vizinha é sempre melhor que a minha* relaciona-o com a obra do mesmo

nome (1997), e interpreta-la como uma alusão à inveja; quem sabe o que é uma tourada compreende obras de Júlio Pomar ou Picasso que a representam, quem não sabe poderá relacioná-las com outro ritual, de outra cultura. Como RP salienta: 'isto viveu de uma forma para mim, vai viver de outra forma para outra pessoa, noutra parede, noutra casa, interpretado de outra maneira' (RP, idem).

2.7 A dimensão criativa

Para OG (2000), a realidade é essencialmente inerte até ser encontrada e significada pelo sujeito criador. A narrativa, enquanto processo de figuração simbólica, 'acrescenta às coisas tudo aquilo que elas só potencialmente são enquanto não encontram os processos de construção criativa do narrador' (p. 59). No momento de construção simbólica da experiência, a pessoa deixa de ser vítima de uma qualquer realidade, exterior ou interior, porque é capaz de a construir, de modo criativo, na sua multipotencialidade. RP, enquanto narrador, não reage de modo neutro à experiência, é um construtor intencional e proactivo da mesma.

Conclusão

A pintura de RP, poética narrativa baseada no reinterpretar e recriar de memórias, pode ser enquadrada nas teorias da narratividade, constituindo uma forma de o pintor construir continuamente a sua identidade, e apresentando ao mesmo tempo a possibilidade dos fruidores construírem as suas próprias narrativas, que estruturam e dão significado às suas vidas. Pareceu-nos interessante estudar a obra de RP pela clara relação entre aquelas teorias e a sua própria reflexão sobre a prática artística. No entanto, é evidente que estas teorias podem ser aplicadas na análise da obra de outros artistas, pintores e não só, o que se apresenta como um desafio estimulante. O discurso sobre a narrativa aproxima-se, aliás, do discurso estético contemporâneo sobre a obra aberta (Umberto Eco, 1989), sendo a complementaridade destas perspectivas algo que se nos apresenta como um potencial objecto de investigação futura. ●

Referências

Cruz, Ana Bela (1996) *O ano do pintor Ricardo Paula.* Diário de noticias, 5 de Abril.

Eco, Umberto (1989) *Obra aberta*. Lisboa: Difel.

Gonçalves, Óscar F. (2000) *Viver narrativamente: A Psicoterapia como Adjectivação da Experiência*. Coimbra: Quarteto Editora.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Paula, Ricardo (2010) *O Pedro e o Lobo*. Catálogo. Lisboa: Galeria Palpura.
Paula, Ricardo (2005) *Fim de tarde*. Catálogo. Oeiras: Quinta da Encosta Arte Contemporânea.
Paula, Ricardo (2003) *A minha rua*. Catálogo. Amadora: Galeria Municipal Artur Bual.
Paula, Ricardo (2002) *Um encontro num poema*. Catálogo. Lisboa: Galeria Galveias.
Paula, Ricardo (2001) *O céu por quase nada*. Catálogo. Lisboa: Cordoaria Nacional.
Paula, Ricardo (1997) *Desencantados*. Catálogo. Loures: Centro Cultural da Malaposta.
Santos, Raquel e Paula, Ricardo (2003) *Entrevista a Ricardo Paula*, Entre-nós, RTP2, Fevereiro.
Silva, José Mário (1997). *Feios, Porcos e Maus*, Diário de Notícias, 7 de Novembro.

Antonio García Romero, el artista al servicio de la sociedad

Jose Antonio Aguilar Galea* & Ana María Gómez Cremades**

Abstract: Under the concept of "artist" we must consider another kind of professionals who are actively developing this original practice as well, even though they are more significant in the technical profile than in the creative one. This article presents, from a close and direct perspective, a variety of profiles that characterize the production of one of these "other artists," with the already well-known classical debate regarding artists and craftsmen in the background.
Keywords: sculpture, imagery, art/nature, casting.

Resumen: Bajo la noción de "artista" también debemos considerar a otros profesionales que desarrollan activamente esta práctica, aunque en ellos sea más significativo el perfil técnico que el esencialmente creativo. Este articulo presenta desde una perspectiva cercana y directa los distintos perfiles que caracterizan la producción de uno de esos "otros artistas," con la discusión ya clásica entre artistas y artesanos de fondo.
Palabras clave: escultura,imaginería, arte/naturaleza, reproducción.

Introdución

Como dato preliminar debemos constatar que no existe ningún estudio ni publicación que aborde la producción de este artista/profesional de la escultura. La obra de este extremeño nacido en Villafranca de los Barros (Badajoz) en 1942 es desconocida dado que no ha realizado exposiciones individuales ni es muy extensa, siendo más célebre por su faceta técnica que por su quehacer plástico.

Nacido en el seno de una familia bastante numerosa, su formación académica la realiza en Sevilla, iniciándola en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, para después ingresar en la Facultad de Bellas Artes de esta ciudad. En este centro se especializa en escultura, materia que tras doctorarse imparte comenzando una andadura como profesor en este centro universitario que comprenderá treinta años.

* Espanha, Escultor. Doctor en Bellas Artes. Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

** Espanha, actriz, directora de doblaje, artista visual. Licenciada en Bellas Artes en las especialidades de Escultura (Sevilha, Espanha) e Design Gráfico (Bruxelas, Bélgica). Estudos de Arte Dramática na Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) de Sevilha.

ISBN: 978-989-8300-14-0

En este trabajo realizamos una revisión de su recorrido descubriendo las diferentes líneas de expresión artística y la esencia del carácter de su obra. .En este caso, para entender las claves del artista también debemos conocer las circunstancias y su recorrido vital.

1. **Producción inicial ligada a su entorno,(Badajoz), 1942**

Como hemos apuntado Antonio García Romero crece en un entorno familiar entre once hermanos, en un ambiente rural donde está en permanente contacto con la naturaleza. Las primeras enseñanzas artísticas las recibe en los talleres dibujo, carpintería, pintura y escultura en el colegio Jesuita de *San José*, de la mano del profesor Canseco. De esta época son estas esculturas de arcilla sin cocer, un material que Antonio recogía del campo tras las lluvias y que realizaba en su casa, la temática suele ser religiosa, como sucede con las cabezas de Cristo que realiza con once años que podemos ver en la figura 1.

Figuras 1 , 2, 3. A la izquierda: a cabeza de Cristo, arcilla,colección del artista, 1953. En el centro"Calvario," madera, tierra cocida e hierro.A la derecha: "Demonio," hierro fundido, figura de Vigen, cantos rodados pintados. Fuente propia.

También de su entorno recolectaba fragmentos de piedra que tallaba con un punzón y en los que creaba pequeñas vírgenes. De la naturaleza tomaba todo aquello que ésta le sugería como podemos ver en la figura 2 y 3. La imagen central muestra un calvario compuesto de un crucificado, que surge precisamente de un fragmento de rama encontrado, junto con dos figuras que incorporó más tarde y que realizó en la fundición, una de tierra cocida, la otra de metal. Unos cantos rodados del rio asumen el

soporte de estas figuras pintadas que podemos distinguir debajo de la cabeza de "Demonio," en la figura 3.

Por cuestiones de necesidad económica la familia se disgrega y Antonio opta por arrimar el hombro incorporándose a un negocio familiar. La instrucción que adquiere en el taller de mecánica de su tío le permite más tarde entrar a trabajar en la-Fundición Díaz de Terán, *Díter* de (Zafra), una localidad situada a unos veinte kilómetros de Villafranca. Aunque hubiera preferido ingresar en la sección de modelos, se integra en la de mantenimiento, realizando durante los cinco años de permanencia en la fábrica, labores de mecánico, obteniendo así años más tarde el título de Oficial de primera. El contacto con los procesos y materiales propios de esta industria le permitía recoger de las escombreras, como hacía en su entorno natural en su pueblo, restos y fragmentos propios de las manufacturas como las coladas, reutilizándolas y construyendo obras en hierro fundido como la serie de "Los Veleros del Descubrimiento," "La Sota," o "Demonio."

Figuras 4, 5. A la izquierda: Serie de los veleros, hierro colado, colección del artista, 1972. A la derecha:"La Sota," 1970, hierro. Fuente, artísta.

ISBN: 978-989-8300-14-0

2. Formación académica (Sevilla), 1973.

Tras cinco años en la fábrica de motores, este extremeño deja su puesto de trabajo y. se desplaza a Sevilla para estudiar la disciplina artística, su verdadera inquietud. Esta decisión supone una verdadera ruptura, no solo profesionalmente, sino en el terreno personal, Antonio rompe con lazos personales, familiares, y se emancipa iniciando una nueva vida en la que va a poder dedicarse al cien por cien al arte. Ingresa en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla, en la que se gradúa en cerámica, aunque la formación que obtiene en las técnicas de reproducción escultóricas, años más tarde será decisiva en futuros proyectos constituyendo un verdadero sustento e independencia.

Más tarde, ya matriculado en Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, combina los estudios con la realización de retratos y otros medios que le proveían ingresos, como las restauraciones y los vaciados de yeso, que servían de modelos didácticos en las aulas. Al finalizar estos estudios, tras dos años de especialización obtiene el título de Maestro Imaginero, último título que se expidió. Obras de mediano formato de barro cocido como el "San Antonio" y el "San Sebastián," representan este momento. En 1981 es contratado como profesor de Imaginería y Modelado de segundo curso en la institución que le había formado.

3. Producción artística

La producción plástica tiene tres vertientes, es decir, tres líneas temáticas que podemos clasificar en, profana, religiosa y retrato, éstas dos últimas con el nexo común del encargo como punto de partida. La primera es realmente la más autentica en tanto en cuanto es producto de su creación libre, entronca con su relación con la naturaleza y con su capacidad de apreciar la plástica de los objetos y la composición escultórica.

3.1 Retratos. Junto con los vaciados y reproducciones significan el medio que le permite subsistir y estudiar. La obra plástica de encargo se ampliará más tarde con la religiosa, de gran demanda en esta ciudad y donde volverá a retomar los temas que ya en la juventud de una forma intuitiva e innata abordaría. En este apartado sobresale la serie de siete piezas en barro cocido titulada "Campesinos."

3.2 Obra religiosa /encargo. La afinidad con la imaginería tiene sentido en la medida que en esta vertiente de la escultura Antonio unía

dos especialidades que le atraían, esto es, el volumen y la pintura. En este apartado destaca el "Crucificado" (1977) de resina de poliéster, por su importancia y significación, dado que es la primera obra religiosa que tenemos constancia que es llevada a cabo en resina. Concebida como una investigación para la tesina, constituye una adaptación de los materiales contemporáneos a la escultura religiosa actual. La obra modelada a tamaño natural demuestra tras treinta y cuatro años la idoneidad y validez de estos materiales.

Figura 6. Crucificado, (1977) de resina y serrin de madera. La figura de la izquierda muestra la exposición al sol del verano para testar su comportamiento. A la derecha la escultura en la actualidad. Fuente, el artísta.

Además de esta pieza, Antonio demuestra el dominio de las técnicas tradicionales de la imaginería en otras obras como los cuatro Evangelistas de mediano formato encargados por el escultor Ricardo Comas, un "San Juan Evangelista"(1990) de tamaño natural, en madera policromada realizado para Villanueva del Río y Minas, un Nazareno (1984), una Dolorosa (1995). Además debemos reseñar la serie de

ISBN: 978-989-8300-14-0

"Niños de estilo montañesino" que lleva acabo tanto en madera policromada como en barro cocido.

3.3 Obra Profana. Como decimos es la más desconocida del artista y en la que demuestra mayor potencial. El carácter es innato, de ella tenemos muestras en diferentes períodos. De la primera etapa, son las realizadas en soportes metálicos, ilustradas en las figuras 4 y 5. Con la misma filosofía, pero partiendo de otras fuentes son las piezas que se muestran en la figura 7. Otra línea diferente la constituyen las interpretaciones de figuras humanas del natural, modeladas en terracota y bajo el título de "Composición" y "Gordita."

Figura 7. A la izquierda;"Sin título," (1990) madera sobre piedra.
A la derecha;"Montaje," (1997),madera policromada. Fuente, el artísta.

4. Restauraciones y Reproducciones de esculturas. Éste es el ámbito en el que este profesor ha alcanzado mayor reconocimiento social, aunque no es el contexto en el que centramos este trabajo. Relacionamos a continuación los trabajos más significativos en los que ha participado: Vaciado y reproducción del Giraldillo (1981), Restauración de las esculturas de la Fachada de San Telmo (1983), Restauración de las esculturas del Pabellón de México (1985).

5. Conclusiones

Su trayectoria es coherente y honesta, sincera y sin artificios. La ilusión que siente en cada proyecto que aborda la comunica a todos los que le rodean, transmitiendo entusiasmo y compartiendo pasión. La producción de este artista se inclina más hacia los materiales, las técnicas, que en la dirección de la búsqueda de un lenguaje plástico propio. La mayor parte de su actividad plástica le ha vinculado a otros artistas, trabajando para éstos, o bien reproduciendo obras singulares de otros escultores. Éste último es el ámbito profesional por el que es más reconocido, siendo relacionado con restauradores y hermandades procesionales. Pionero en el uso de materiales de moldeo como los elastómeros de silicona o la resina de poliéster.

Escultor de la naturaleza que ha mantenido sus principios, su pasión y sensibilidad del entorno para convivir. La obra más personal y libre, la profana contrasta con la figurativa por lo que merece en el futuro un estudio monográfico. ●

ISBN: 978-989-8300-14-0

De lo Escultórico a través de Carmen Marcos

Andrés Jesús Naranjo Macías*

Abstract: Bronzes, terra-cottas, artistic installations, videos,... will be analyzed through the communicationin order to get to knowing and approach ourselves to the sculpture of Carmen Marcos, in its process as well as in its production.
Since in short, this admirer of the great masters of the technique and with the feet on her time manages to transmit the sculptural object's self nature, leading investigation to matter, and walking within feelings and exquisite opinions that leave no one indifferent.
Keywords Carmen Marcos, Sculpture, Material, Art.

Resumen. Bronces, terracotas, instalaciones, video, etc. serán analizados en la comunicación con en el fin de conocer y aproximarnos a la escultura de Carmen Marcos, tanto en su proceso como en su puesta en escena. Pues, en definitiva, esta admiradora de los grandes maestros de la técnica y con los pies en su tiempo logra trasmitir la propia naturaleza del objeto escultórico, llevando la investigación a la materia, y transitando entre los sentimientos y exquisitas opiniones que no dejan indiferente a nadie.
Palavras chave: Carmen Marcos, Escultura, Materia, Arte.

Introducción.

Como Profesora titular del Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia, imparte el taller de Fundición y Forja en el grado de Bellas Artes y el curso de Técnicas Avanzadas de Fundición Artística del Máster de Producción Artística organizado por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Ambas asignaturas estrechamente relacionadas con una materia bien conocida por la artista valenciana. Ello se debe a que la fundición fue el tema de su tesis doctoral, dirigida por el Catedrático Juan Carlos Albaladejo, y que más tarde sería publicada bajo el título de "Fundición a la Cera Perdida. Técnica de Cascarilla Cerámica" (Marcos, 2006). Ha realizado diversas exposiciones individuales en el ámbito valenciano, como en el Centro Cultural de Mislata, y muchas de carácter colectivo, como la organizada con motivo del XXX Concurso Internacional de Cerámica L'Alcora en 2010 o, un año antes, la Exposición de cierre del II Congreso Nacional

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

de Investigadores en Fundición Artística, en el cual realizó un gran trabajo como organizadora y responsable directa del congreso.

Figuras 1 y 2. Carmen Marcos. A la izquierda: *Entre tú y yo.* Caolín. 130 x 35 x 25 cm. (2009). XXX Concurso Internacional de Cerámica L'Alcora, (Castellón, 2010). A la derecha: Cascara cerámica: Moloquita -200 + Silice coloidal PW50 cocida a 750º. X1000. Imagen del S.E.M (Microscopio Electrónico de Barrido).

Esta investigadora y artista, miembro del Centro de Reconocimiento Molecular y Desarrollo Tecnológico de la UPV, defiende su *investigación*

ISBN: 978-989-8300-14-0

más técnica y dura y su *vertiente escultórica* (Marcos. 2009) no sólo con palabras, también con obras (Figura 1 y 2).

1. Estímulos Creativos.

Carmen Marcos ha conseguido una coexistencia admirable entre su labor como docente e investigadora y sus inquietudes artísticas. Es consciente de que ser docente le ha permitido conformar un espacio para la práctica y el disfrute de la escultura. La dinámica investigadora existente en ámbitos como los de la educación universitaria o la posibilidad de encontrar en el alumnado una fuente de estímulo, (Marcos, 2009) son algunos de los factores que han amparado la carrera artística de Carmen Marcos.

En sus piezas encontramos, junto al fruto de la actividad investigadora, un discurso cargado de diálogos y preguntas de un cariz cotidiano y personal. La artista considera la creación como algo íntimo y muy profundo y en su caso incluso de soledad. Este principio dejará en muchas de sus obras un silencio atemporal e inestable propio de quien medita en un rincón de su personalidad y logra materializarlo.

La Materia es quizás el primer estímulo de Carmen Marcos. Y quizás lo haya sido para muchos escultores en sus fases más noveles. En *Les Quatre elements i l'Escultura*, la publicación más destacable de la artista junto con su tesis doctoral, la Materia es asimilada a la Tierra (Cuadro.1), de loable firmeza, estable y llena de vida, dócil y obstinada ante el genio escultor.

Cuadro 1. Tabla de relaciones establecidas por Carmen marcos en su libro *Els Quatre elements i l'Escultura* (Marcos 2003: 65).

TIERRA	MATERIA	VOLUNTAD Vocación	Ampliación de Limites
AGUA	FORMA	INTELIGENCIA Emoción	Organización Estética
AIRE	ESPACIO	IMAGINACIÓN Percepción	Invención
FUEGO	TIEMPO	INTUICIÓN Pasión	Ruptura de Limites

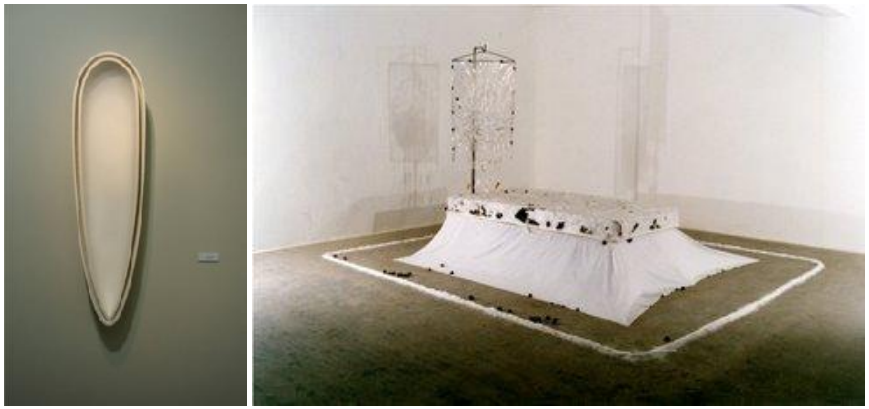
Algunas obras de la artista valenciana nacieron de la materia con el deseo de respetar su naturaleza, subrayando el valor plástico taxativo en

ella (Figura 3). Piedra, madera, metal, terracota… Una búsqueda de la Forma actuando levemente sobre la materia prima o por medio de procesos laboriosos, cuya manufactura permanecerá latente en el objeto escultórico una vez finalizado. Lejos de ser una inquietud propia de los comienzos, la relación entre el hombre y la materia, está presente en uno de los proyectos audiovisuales más actuales de Carmen Marcos, en el que se nos habla de la importancia de la mano y la manualidad en la creación de formas escultóricas y artesanales (Marcos, 2009).

Figura 3. Carmen Marcos. *Fragmento de caracol V*. Gres barnizado. 50 x 70 x 40 cm (2001). Fotografía donada por la artista.

La Forma, asociada al elemento Agua, encuentra sus límites en el intelecto creador del escultor. Carmen delimita y organiza las formas tridimensionales a través de un juego horizontal y vertical de elementos, dejando que la distribución se convierta en el eje principal de la pieza. La materia en crudo, tosca y primitiva, como la madera o el gres, es sustituida por objetos cotidianos que potencian el carácter emotivo del mensaje (Figura 4 y 5).

ISBN: 978-989-8300-14-0



Figuras 4 y 5. Carmen Marcos. A la izquierza: *Sobre el dolor*. Silla, tela serigrafiada y bronce. 70 x 40 x 35 cm (1995); a la derecha: *Maternidad*. Tela de algodón, lana, bronce y sogas. 200 x 200 x 35 cm (2009). Fotografías donadas por la artista.

El rencor o la desilusión se insertan en el discurso escultórico a través de la forma, conviviendo con el cariño materno, fraternal o el deseo carnal. La artista es quien unifica parámetros y crea el discurso. El espectador puede interpretar, sin lugar a dudas, sin embargo, que existe un razonamiento en la disposición de cada una de las piezas, un texto visual que nos presenta a la autora o parte de ella.

No existe intención alguna por parte de Carmen Marcos, de desmembrar y separar aquellos conceptos que definen una escultura. Evidentemente la yuxtaposición entre Forma y Materia o Espacio y Tiempo es inherente a la creación escultórica, cada una de sus obras juegan en mayor o menor medida con esos parámetros. Sí es cierto que al referirnos a una instalación la importancia espacial es manifiesta. O no podemos negar que el factor Tiempo es de vital importancia en una videoinstalación o la realización de una performance.

El Tiempo, inestable pero a su vez constante y perpetuo, ya sea real o sugerido a través de la lectura de la obra, se desvincula de la materia. Quizá se mezcle más intensamente con el proceso perceptivo del espectador, pues es un movimiento claro aunque en ocasiones efímero (Imagen 6).

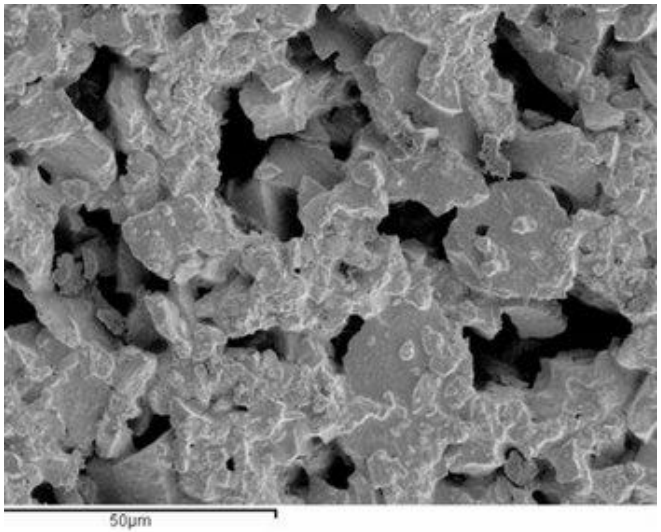


Figura 6. Carmen Marcos. Instalación. S/T. Hierro, cerámica, agua, PVC, papel, sal y caracoles vivos. 2000. Fotografía donada por la artista.

Conclusiones

Carmen Marcos conoce, investiga y juega en un campo fértil como lo es la creación escultórica, sin encontrar limitaciones entre el objeto, la instalación o el video arte. Su obra, de una madurez técnica manifiesta y de gran respeto por la materia, está cargada de conceptos significativos, distintivos de ella misma y del momento personal en el que se produjo dicha obra. Esta artista valenciana ha conseguido definir elocuentemente y, en mi opinión, con un gran acierto, aspectos escultóricos como la Forma, el Espacio o el Movimiento, no sólo analizados teóricamente sino ejemplificados materialmente en sus piezas; son una "referencia interna de la artista" (Marcos,2009). ●

Referencias

De l'objecte llibre al llibre objecte. Exposiciones. Galeria Kessle-Battaglia. Arteinformado.com. Disponible en <URL: http://www.arteinformado.com/Eventos/12183/de-lobjecte-llibre-al-llibre-objecte/ 30/01/2011.

http://www.upv.es/cav/programes_pleiades.htm 29/01/2011.

Marcos Martínez, Carmen (2002) *Fundición a la cera perdida. Técnica a la cascarilla cerámica.* Editorial UPV: Valencia. ISBN: 84-699-5430-X

ISBN: 978-989-8300-14-0

Marcos Martínez, Carmen (2003) *Els Quatre Elements i lÉscultura.* Editorial UPV: Valencia. ISBN: 84-9705-497-0.

Marcos Martínez, Carmen (2010). *Paseo por un problema y diversas soluciones: la escultura como necesidad vital.* Conferencia. XX Curso de Dibujo y Escultura en Bronce. Sede Patronato Adolfo Losano Sidro Priego de Cordoba.

Programes Plèiades (2009). *Tema: Escultura (Entrevista a Carmen Marcos Martínez, professora del Departament d'Escultura de la UPV).* Disponible en <URL:

VV.AA.(2009) *Libro de Actas del II Congreso Nacional de Investigadores en Fundición Artística.*Coord. Carmen Marcos Martinez. Editorial UPV. ISBN: 978-84-8363-514-8

Paulo Damé: o imperceptível em dispositivos artísticos

Angela Raffin Pohlmann*

[A autora agradece ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil) pelo apoio concedido às pesquisas que deram origem a este texto]

Resumo: Este artigo traz a ideia de 'imperceptível' para comentar os trabalhos "Artefato" e "Pedra 42" do artista plástico brasileiro Paulo Damé. O artigo analisa o modo como estes dispositivos propõem um novo jogo representacional no acesso à obra de arte, em situações cujo processo criativo agencia novas maneiras de ocupar criativamente os espaços intersticiais nas experiências entre a arte contemporânea e a vida.

Palavras-chave: arte contemporânea; dispositivos; jogo representacional; imperceptível.

Abstract: This paper introduces the idea of 'imperceptible' for commenting on the works "Artefato" and "Pedra 42" of the Brazilian fine artist Paulo Damé. The paper analyses how these devices offer a new representational game in the access to the work of art, in situations that creative process manages new ways to creatively fill the interstitial spaces in the experiences between contemporary art and life.

Keywords: contemporary art; devices; representational game; imperceptible.

Introdução

Determinadas experiências artísticas podem proporcionar um jogo diferenciado através de proposições que nos fazem interagir na fronteira entre o que compõe nossas ações cotidianas e o que pode ser considerado uma experiência estética. Alguns limites se diluem nestas relações que se estabelecem entre os sujeitos e suas práticas contextualizadas. Neste sentido, as palavras de José Luiz Kinceler (2006: 82) podem nos auxiliar a reconhecer que "a atuação do artista público contemporâneo se desloca em múltiplas fronteiras de acordo com suas necessidades de materializar propostas que reivindiquem a utopia como possibilidade de transformação social aqui e agora."

* Brasil, artista plástica. Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio de doutorado na Universidade de Barcelona, Espanha. Mestre em Poéticas Visuais (UFRGS) e graduada em Bacharelado em Artes Plásticas (UFRGS). Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Paulo Renato Viegas Damé (Encruzilhada do Sul, RS, 1963) é um destes artistas comprometidos e atentos com o panorama ético-estético e vislumbra o espaço público como local de atuação a ser vivenciado sem hierarquias nem normas pré-estabelecidas que possam definir a produção artística. O interesse de Paulo Damé se dirige a táticas artísticas para 'desacelerar' e igualmente para gerar 'descontinuidades' no cotidiano. Além disso, questionar as sutis articulações presentes no encontro entre a proposta, o propositor e o espectador é parte dos objetivos acionados pelos dispositivos criados por ele.

Desde 1994, Paulo Damé é professor do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), e em 2007 defendeu a dissertação de mestrado *Inserindo dispositivos relacionais: táticas artísticas para desacelerar* no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na qual trata de algumas das questões que aqui serão abordadas.

Para construir uma aproximação ao seu trabalho, comentaremos os projetos *Artefato* e *Pedra 42*: seixos recolhidos da beira de um rio, em cuja superfície é gravada uma palavra ou alguns dígitos, e que posteriormente são introduzidos no espaço público. A desaceleração que seus dispositivos provocam é produzida pelo intervalo que eles criam ao serem inseridos clandestinamente na realidade. Estes micro-intervalos se relacionam com ideias utilizadas por José Gil em "A imagem-nua e as pequenas percepções" (2005), pelas descontinuidades imperceptíveis de espaço/tempo geradas no fluxo das pessoas.

Se, por um lado, parte da estranheza é causada pelo lugar onde a pedra é deixada, por outro lado é pelo dado cultural (o que significam estes números?) que estas táticas acionam pequenas resistências também no modo como estes encontros se manifestam. Conforme Damé (2007: 6), no lugar de espectadores, "há manipuladores, que agem direto sobre as propostas inseridas, colocando-as em outro lugar, ou recolhendo-as para si, tornando-se co-autores ou até mesmo colecionadores/curadores destes objetos."

Sem previsibilidade sobre o destino do trabalho, algumas pedras podem até mesmo ser ignoradas. Entretanto, apesar destas indeterminações, a experiência mais potente que este trabalho pode produzir são os vazios abertos no tempo e no espaço: estes intervalos no

fluxo cotidiano, como sutilezas que precisam ser desveladas nas armadilhas para a percepção.

1. *Artefato*

Num dia de verão, em 2002, dentre as pedras que havia recolhido no leito de um córrego, Damé encontrou uma pedra esférica que chamou sua atenção: não era um seixo natural, mas uma "boleadeira" (Figura 1). Tratava-se de um artefato arqueológico indígena, de origem guarani, impregnado de significados culturais para o povo que habitara aquela região do sul do Brasil.

Figura 1. Foto de uma pedra Boleadeira. Acervo do Laboratório de Pesquisas Arqueológicas da UFPel (Paulo Damé, 2007).

Este encontro imprevisto com um artefato produzido pela mão humana fez com que Damé repensasse suas táticas. As pedras adquiriram um novo sentido após aquele evento inédito; e a partir daí, Damé produziu *Artefato* com os seixos de sua coleção. O trabalho foi realizado como parte de um projeto maior "14 na Rua," que consistia em trabalhos de 14 artistas divulgados através de *out-doors* (9m x 3m) espalhados pela cidade de Pelotas (Rio Grande do Sul, Brasil). Para este projeto, Damé fotografou um seixo no qual gravou a palavra 'água' em baixo relevo através de jato de areia (Figura 2 e 3). A escolha da palavra 'água' estava ligada à urgência de um elemento primordial ao planeta e à

ISBN: 978-989-8300-14-0

própria formação do seixo, modelado por abrasão entre a água do rio, a areia e outras pedras.

Figura 2 e 3. À esquerda: foto da pedra com a palavra 'água.' À direita: foto do *out-door* que eXpõe o trabalho *Artefato*, Projeto 14 na Rua (Paulo Damé, 2007).

Depois de fotografado, *Artefato* foi devolvido à beira do rio, pois para Damé era importante deixar em aberto a possibilidade de que outra pessoa, num dia qualquer do futuro, pudesse reencontrar aquela pedra, tal como ele, num lapso temporal, tinha encontrado a boleadeira muitos anos depois que ela havia sido deixada em algum lugar do passado.

2. *Pedra 42*

O espaço da cidade como suporte para inserções pode fazer com que algumas convergências deflagrem novas inquietações e sirvam como motivações para o surgimento de táticas criativas. Kinceler e Pereira (2007) comentam que as táticas propostas por Damé constituem-se num jogo desestabilizador dentro de seu processo criativo, que inclui abandonar a zona de conforto do ateliê, percorrer o espaço público, estar atento ao fluxo e ter o objeto como foco.

Pedra 42 foi gravada com o mesmo processo de *Artefato,* usando como matriz um estêncil com os números '0,42.' A escolha do número correspondia à idade do artista no momento do encontro da pedra; e por sua vez, todas as pedras recolhidas pesavam 42 gramas. As inserções de *Pedra 42* se deram em quatro tipos de lugares: na natureza (Figura 4); em lugares com fluxo intenso de pessoas (Figura 5); em jardins particulares; ou em espaços institucionais, ou culturais (Figura 6).

Figura 4 e 5. À esquerda: *Pedra 42* inserida na margem do rio Camaquã, RS. À direita: *Pedra* 42 inserida na praia do Santinho, SC. (Paulo Damé, 2007).

O trabalho se desenvolve no espaço do cotidiano, e as reações das pessoas diante destas inserções são as mais variadas. Alguns levam a pedra consigo. Outros não a percebem, e a estes, Damé os chama de 'não-expectadores' (sem expectativas).

Quando *Pedra 42* é colocada entre outros seixos, torna-se difícil distingüi-la; no entanto, em outros lugares ela parece estar deslocada, fora do lugar onde 'deveria' estar. Para Damé (2007: 18), "é o dado cultural, o número gravado que torna a pedra outra coisa, que a diferencia das demais, criando estranheza ou descontinuidade no espectador." A inscrição denuncia a intervenção humana; entretanto, a invisibilidade do autor (pois se trata de um artista propositor) dá lugar a uma autoria compartilhada.

Para Kinceler e Pereira (2007: 202), *"Pedra 0,42* indica a possibilidade de autoria difusa e de um lugar sem margens, pois está inserida tanto no fluxo do cotidiano, como nos lugares da instituição arte." Dentre os espaços institucionais em que *Pedra 42* foi inserida, destacam-se: o Novo Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba; a exposição da artista Amélia Toledo, no Museu de Arte de Santa Catarina; o interior do pavilhão da Bienal Internacional de São Paulo, em 2006; o Coliseu em Roma, e a escultura Davi de Michelangelo, em Florença. O artista realiza ações clandestinas, porque as inserções são feitas sem prévia autorização. E é justamente desta clandestinidade, do anonimato de autoria, da falta de garantias sobre o que sucederá ou dos deslocamentos provocados pela inserção destes dispositivos que emerge a força do trabalho.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 6. *Pedra 42* inserida ao pé da escultura Davi de Michelangelo, Florência, Itália (Paulo Damé, 2007).

3. O imperceptível: à guisa de conclusão

Estes trabalhos de Paulo Damé já haviam sido abordados pelo viés da estética relacional, e aqui preferimos uma aproximação pelas sutilezas e pelas micro-percepções deflagradas por estes dispositivos. Nossa escolha recaiu sobre o imperceptível que compõe o tênue limiar entre estar diante do objeto e não vê-lo, ou perceber algo sem saber muito bem seu significado.

Perceber a boleadeira entre os demais seixos é participar de uma experiência singular que destaca o artefato de um fundo indiferenciado composto de pedras. É entrar num outro tipo de conexão, num outro tipo de fenômeno ou de acontecimento. Para José Gil (2005: 18), estes fenômenos, assim como o fenômeno atístico, se definem pela percepção de forças, através das quais "a análise do objeto e o papel da intencionalidade da consciência modificam-se" mutuamente. Podemos dizer que é também o que acontece quando nos deparamos com a *Pedra 42*. A própria consciência do sujeito diante dela sofre modificações durante o processo que se estabelece entre a percepção do artefato, e a busca de significados que acompanham este encontro ('o que significam estes números?').

O imperceptível também se manifesta na diluição do autor ou na invisibilidade da autoria, pois o espectador é convidado a ser participador, colecionador ou curador da obra. E igualmente, está presente no intervalo aberto pelo artista ao questionar o circuito dentro

do qual está inserido, propondo ações inusitadas que não necessariamente serão visíveis. O imperceptível pode ainda estar permeando estas ligações que não diferenciam arte e vida, as ações clandestinas e que mobilizam traços numa dinâmica que se direciona a uma movimentação a menos previsível possível. As problematizações trazidas por Basbaum (2008: 64) somam-se ao que aqui esboçamos dizer sobre as ações de Paulo Damé: instauram-se estados não-lineares de imprevisibilidade, de risco e de vulnerabilidade em "determinantes constitutivas de um dispositivo de intervenção e construção de espaços de deslocamento e atuação diante de um contexto dado." As inserções de Damé desnaturalizam o próprio circuito da arte, deslocando e reorganizando a rede de relações que o constitui (proposta, propositor, espectador).

Questionar imperceptivelmente o próprio circuito das artes, de dentro dele, é colocar-se como um artista que contantemente se transforma, se percebe e compreende a si próprio como resultado destes deslocamentos. ●

Referências

Basbaum, Ricardo (2008) "Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico" In: *27ª. Bienal de São Paulo: seminários* / curadoria geral Lisette Lagnado. Rio de Janeiro: Cobogó. ISBN: 978-85-60965-021

Damé, Paulo Renato Viegas (2007) *Inserindo dispositivos relacionais: táticas artísticas para desacelerar*. Dissertação de Mestrado/Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) [Consut. 2010-11-09] Disponível em <URL: http://ppgav.ceart.udesc.br/turma1_2005/dame/A.pdf>

Gil, José (2005) *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia.* Lisboa: Relógio d'água. ISBN: 972-708-299-8

Kinceler, José Luiz (2006) "Arte pública e sociedade de risco em Florianópolis." In: *Revista Artefato*. [Consult. 2010-11-10] Disponível em <URL: http://arte100.net/portal/arquivos/rizoma/rizoma_artefato.pdf>

Kinceler, José Luiz & Pereira, Janaí de Abreu (2007) "Entre 'Pedra 42' e 'Aprendiz de Passarinho.'" In: *Anais do 2º. Ciclo de Pesquisa do PPGAV-UDESC*. Florianópolis. [Consult. 2010-09-07] Disponível em <URL: http://ppgav.ceart.udesc.br/ciclo2/anais_ciclo_2007.pdf>

ISBN: 978-989-8300-14-0

Actituds artístiques davant el canvi climàtic: del naturalista a l'activista: Mark Dion / Hermann Josef Hack

Àngels Viladomiu Canela*

Resum. L'article explora les connexions entre art i canvi climàtic i mostra -mitjançant l'anàlisi de l'activitat artística d'aquests dos artistes- que la visió del canvi climàtic des de l'art contemporani aporta informació complementària a aquella proporcionada per la ciència, l'economia, o la política, alhora proposa noves estratègies comunicatives i activa la consciència de l'espectador mitjançant respostes poètiques per tal d'entendre millor el nostre planeta
Paraules clau: art & canvi climàtic, eco-art, activisme artístic, art i ciència.

Abstract: The article explores the connections between art and climate change and shows, through analysis of the artistic activity of these two artists, the vision of climate change from the point of view of contemporary art, providing complementary information to that given by science, economics, or politics, while bringing new communication strategies and activating the consciousness of the viewer with poetic responses to a better understanding our planet.
Keywords: art & climate change, eco-art, art activism, art and science.

Introducció

L'impacte del canvi climàtic, l'acceleració dels pronòstics mediambientals i les imprevisibles pertorbacions associades, així com la constatació que tot plegat comportarà un canvi cultural en la vigent transició cap a un món diferent, ha repercutit en la pràctica d'un gran nombre d'artistes visuals contemporanis. L'article presenta algunes de les actituds artístiques davant d'aquest fenomen i posa èmfasi en el seu marcat caràcter transdisciplinari.

L'artista Mark Dion recupera la figura romàntica del naturalista i reclama des de l'art, temàtiques que en principi són monopoli dels científics, com per exemple, la biodiversitat; mentre que l'artista Hermann Josef Hack, lluita contra el canvi climàtic mitjançant l'activisme polític i es proclama Ministre del *Global Branstorming*.

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

Art & canvi climàtic

L'evidència que el canvi climàtic global determinarà en les properes dècades la manera com habitem al planeta és un fet. L'informe de l'IPCC (Grup Intergovernamental d'Experts sobre Canvi Climàtic) de l'any 2007, constata que el progressiu increment d'aquest fenomen és conseqüència de les activitats humanes. Sota aquesta evidència existeix un problema d'abast mundial, no tan sols per la intensitat del fenomen pronosticat, sinó també per l'extensió d'aquest. El procés acumulatiu de l'escalfament global és el resultat – de llarg abast – d'un sistema productiu i d'un creixement econòmic basat en un model insostenible. Justament la inseparable imbricació d'aquest fenomen amb el nostre sistema productiu és el que desencadenarà – de fet ja està provocant – canvis substancials en la nostra cultura.

La creixent consciència, entre la població mundial, que l'amenaça del canvi climàtic és tema clau prioritari, va estar molt ben representada en la portada de la revista *Time* (abril 2006). El provocatiu títol "be worried, be very worried" (preocupeu-vos, preocupeu-vos molt) venia acompanyat d'una de les més clares icones de l'escalfament global, la imatge d'un ós polar sobre un minvant illot de gel a la deriva. "Emissions de CO2," "escalfament global," "desgel de les glaceres," "Forat d'Ozó," "augment del nivell del mar" esdevenen conceptes clau que dominen i protagonitzen el discurs actual. Alhora paraules com "sostenible," "ecologia," "verd" han esdevingut tan versàtils i mancades d'ideologia que davant de la banalització del seu ús ja no ens causen efecte. Tal com ens diu Flannery (2006: 30), un dels majors obstacles per abordar el canvi climàtic és que aquest s'ha convertit en un clixé molt abans de ser entès.

Darrerament molts artistes han considerat aquestes temàtiques com a motiu central de les seves activitats, en major o menor grau d'implicació, fent ús d'estratègies comunicatives molt variades i àmplies. Tanmateix la creació de plataformes artístiques, així com la celebració d'exposicions que aborden aquestes temàtiques, constaten la importància i actualitat del tema.

La idea de canvi climàtic intrínsecament comporta transversalitat i multidisciplinarietat. La lluita per pal·liar aquest fenomen ha implicat molts sectors de la societat, col·lectius i disciplines. En aquest procés l'art també ha volgut estar present com aglutinador de perspectives diverses, com també aportant estratègies i respostes diferents. El gran avantatge

ISBN: 978-989-8300-14-0

d'aquestes estratègies artístiques és que els artistes poden actuar o reaccionar davant d'aquests camps problemàtics sense establir dependències directes amb allò polític o econòmic.

Del naturalista a l'activista

Alguns d'aquests artistes han estat més sensibles a aquests temes arran del seu interès o proximitat a les ciències naturals, d'altres a conseqüència de la seva implicació social o activisme polític. Garraud (1993: 99)diu que un factor decisiu entre molts dels artistes que han dirigit la seva recerca escultòrica o trajectòria artística cap a la natura, ha estat un predilecció per les ciències naturals, sovint ja des de la infantesa i posa l'exemple del cas de Joseph Beuys.

A continuació s'analitza com responen de manera diferent els artistes Mark Dion i Hermann Josef Hack, el primer amb actitud reflexiva i analítica mitjançant una mirada irònica, el segon amb l'acció activant projectes participatius que interactuen en l'àmbit social.

Figura 1. Instal·lació *The Library for the Birds of Antwerp* de Mark Dion. Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp, 1993.

Segons l'artista americà Mark Dion, la «Natura» és una categoria cultural que no està sota el monopoli dels científics. L'interès per les ciències naturals i el museus d'història natural estan en el nucli del seu treball. La taxidèrmia, les composicions taxonòmiques, l'ús d'hàbitats i

diorames, presentacions biogeogràfiques, la *Wunderkammer*, la teoria de l'evolució, la història de l'ecologia, tots ells són mètodes i recursos que serveixen a l'artista per posar en qüestió el nostre lloc a la natura.

Científic, biòleg, arqueòleg, caçador o arxiver són algunes de les actituds adoptades per l'artista. L'art de transformar-se és una estratègia central en el seva praxi artística, que li serveix en la construcció d'un caràcter, d'una personalitat, d'una escena. Per Dion la instal·lació és la forma d'art més adequada per aconseguir transmetre la representació d'un temps passat i d'un caràcter o personalitat.

Una part important de les seves obres giren entorn de l'amenaça del medi ambient i l'extinció de la diversitat de les espècies a conseqüència del colonialisme, la industrialització, el capitalisme, etc. L'any 1993 realitza el projecte per al *Zoo d'Anvers* i *La Biblioteca d'ocells d'Anvers* (Figura 1). En el primer intervé directament en l'aviari del zoo, en l'altre crea un espai expositiu sense barreres entre els espectadors i els ocells. Tots dos escenaris il·lustren la història d'un passat bàrbar, on el comerç lucratiu d'ocells exòtics en el segle XVI va tenir conseqüències nefastes en la preservació de determinades espècies.

El projecte *Tasting Garden* (Yorkshire,1996) té una clara voluntat interdisciplinària, es situa en un territori mixt, meitat hort, meitat obra d'art: el jardí esdevé l'obra d'art, l'obra d'art és l'apreciació gustativa dels fruits del pomerar. Aquest peculiar enjardinament està dedicat a varietats d'espècies arbòries absolutament particulars, marcades per l'estatus de rares – poc comú –, amenaçades, en perill o extingides.

En el paper d'investigador de camp, des de fa uns anys, es dedica a recol·lectar objectes, una mena d'arqueologia de restes culturals. Més que una declaració crítica (statement) de la nostra societat superficial es tracta d'evidenciar que nosaltres som una part del passat però també existeix una part de futur en nosaltres. La nostra societat deixarà sens dubte el major llegat material com cap altra societat ho ha fet anteriorment.

Dion aconsegueix presentar-nos amb sagaç anàlisi aquell tracte, sovint cruel, que l'home a conferit a l'entorn. Planteja preguntes i ironitzar respecta el tracte cultural d'allò que encara entenem per "natura."

D'altra banda, l'artista alemany Hermann Josef Hack (1956), a concentrat les seves activitats artístiques en la lluita contra el canvi climàtic. Hereu de l'activisme ecològic de Joseph Beuys, del que va ser deixeble, reconèix la influència de les idees fonamentals del pensament

ISBN: 978-989-8300-14-0

beuysià, com ara l'escultura social, el concepte ampliat de l'art, la creativitat com a únic capital i la idea de l'art com activitat política.

L'any 1991 inicia el Projecte *Global Brainstorming* que li servirà de sostre de totes les seves futures accions i del qual s'auto-proclama ministre. La Globalització i els "Networks" vinculats a temes mediambientals esdevindran el seu principal interès. Aquest projecte es concep com a plataforma per establir una xarxa mundial amb el màxim de connexions, i amb la participació de qualsevol persona o col·lectiu interessats.

Hack desenvoluparà diverses formes d'interacció artística d'àmbit social fent ús de medis de comunicació com l'Internet, el fax, la videoconferència, les connexions per satèl·lit, etc. Part dels projectes artístics més actius en el camp de la reflexió crítica sobre l'ús dels mass-media han estat fonamentats en la creença que és possible solucionar molts dels problemes de la societat mitjançant una comunicació pública diferent basada en la creació d'entorns d'intercanvi d'opinió. *Art is to change what you expect from it* ens recorda

L'any 1994 va organitzar juntament amb el vaixell d'investigació "Polarstern" i el Museu de Ciències Naturals Koenig de Bonn, la primera videoconferència via satèl·lit de caire obert i en un espai públic. Els visitants del Museu accedien a la connexió en directe amb els científics de l'Antàrtida mitjançant una gran pantalla situada dins del Museu.

Un any més tard realitza un projecte d'Internet sota el títol *El Forat d'Ozó com a Escultura Global*. En aquest volia fer visible com el comportament de cadascú de nosaltres contribueix donant forma al forat de la capa d'Ozó. La llavors Ministra de Medi Ambient de la Bundes Republik, Angela Merkel, no va mostrar cap sensibilitat ni comprensió a aquesta iniciativa artística. Recordem que aquest mateix any aquesta política esdevindria presidenta de la primera reunió de les COP (Conference of the Parties, The United Nations Climate Change Conference) celebrada a Berlín.

Figura 2. Intervenció *World Climate Refugee Camp* de Hermann Josef Hack. Pariser Platz, Berlin, 2009. Font: transmediale09, 26.1.2009 Foto: Hack.

Des de l'any 2007 es l'impulsor de l'acció *Climate Refugee Camp* que ha portat a terme en espais públics de diverses ciutats amb la participació de voluntaris i col·lectius. L'ús d'un llenguatge concís i directe en les seves imatges així com l'emplaçament estratègic de les seves accions estan dirigits a aconseguir el màxim ressò mediàtic i repercussió social (Figura 2).

Només amb l'art podrem pal·liar el fenomen, ens diu Hack i recull la frase del seu antecessor Beuys: *cada home és un artista*…entre tots junts podem donar una altra forma al món. El seu missatge és clar: *Only Art will stop climate change*.

La majoria dels projectes dels darrers cinquanta anys, en els quals es reflectien qüestions mediambientals i/o ecològiques van tenir lloc fora del cub blanc. Segurament l'actual amenaça global de l'ecosistema ens està conduint cap a la formació d'una ètica de la responsabilitat pràctica més enllà del fet estètic en l'espai natural. I en aquest procés l'art té una important tasca. ●

Referències

AAVV(1997) *Mark Dion*. London: Phaidon.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Flannery, Tim (2006) *La amenaza del cambio climático. Historia y futuro*. Madrid: Taurus.
Garraud, Colette (1993) *L'idée de Nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion.

Francisco Buenavida: repensando lo doméstico

Áurea Muñoz del Amo*

Abstract: This article is dedicated to the analysis of the recent artwork by Francisco Buenavida. Buenavida's artwork is product of his sensibility to the human relations. Making use of high doses of irony and humor, Buenavida calls stereotypes of masculinity into question, in relation to the domestic environment. It is a very critical artwork in response to which the spectator cannot remain impassive.
Keywords: Francisco Buenavida, stereotype, masculinity, critical, domestic.

Resumo: Este artículo está dedicado al análisis de la reciente producción del artista Francisco Buenavida. Su obra es producto de una mirada especialmente sensible a las relaciones humanas. Valiéndose de altas dosis de ironía y humor, Buenavida pone en tela de juicio los estereotipos de masculinidad en relación a lo doméstico. Se trata de una obra crítica ante la cual el espectador no puede permanecer impasible.
Palavras chave: Francisco Buenavida, estereotipo, masculinidad, crítica, doméstico.

Presentación

Francisco Carrasco Buenavida, de nombre artístico Francisco Buenavida, se licenció en la especialidad de pintura por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, donde actualmente ejerce como profesor. Con a penas treinta años, este creador sevillano ya cuenta en su haber con un nutrido número de exposiciones, premios y becas que le avalan como joven promesa artística. Buenavida ha participado en numerosas muestras colectivas, muchas de ellas en el extranjero; dentro del territorio español ha obtenido valiosos galardones, como el Premio Nacional de Pintura "José Arpa" o el Premio Adquisición del Certamen de Artes Plásticas "Desencaja" (ambos en el 2009); y, entre sus becas, cabe destacar la estancia que realizó en Túnez, en el centro de Echanges Culturels en Mediterranée en el 2007, o la otorgada en el 2005 por la "Fundación Antonio Gala" para formar parte del escogido grupo de artistas que anualmente conviven en su afamada Residencia de Jóvenes Creadores.

Buenavida es un creador rotundo, arriesgado. Sus obras son portadoras de un mensaje directo y categórico, sustentado sobre un contundente corpus conceptual. Esto queda patente en su última exposición individual, titulada "Cuerpo y mitad" (celebrada en el Espacio

* Espanha, artista visual. Doctora em Bellas Artes, Universidad de Sevilla (US). Professora interina Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, US.

ISBN: 978-989-8300-14-0

GB de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla en septiembre de 2010 y, poco después, en octubre, en la Sala de exposiciones del Ayuntamiento de Carmona).

El trabajo reciente de Francisco Buenavida merece ser revisado por dos motivos fundamentales. Por un lado, por lo explosivo de las ideas que plantea a través de sus piezas - cada una de ellas subraya un aspecto distinto de un discurso que es, de base, controvertido -. Por otro, por la singular rotundidad de su apuesta estética, de impecable y minuciosa factura. Y es que en la obra de este artista hispalense se aúnan contenido, forma y, por añadidura, genio creativo.

1. Cuerpo, mitad e identidad

Francisco Buenavida ha ido creando a lo largo de los últimos años una compleja estructura de ideas preciosamente engranadas entre sí. Sus obras giran en torno a una preocupación cardinal: la comprensión y cuestionamiento del difícil (pero al mismo tiempo atrayente) laberinto de las relaciones humanas. Cuestiones como la identidad de género, la violencia gratuita, los estereotipos, el juicio público, las formas y apariencias, la inercia provocada por la cotidaneidad o la asunción de roles sexistas son tan sólo algunos de los aspectos entretejidos en un discurso que, bajo la influencia de la teoría 'queer' (Sáez, 2004), se enfoca a denunciar los prejuicios establecidos por una sociedad que, en muchos casos, aún mira a través de una óptica caduca y machista.

No en vano, el título de su última muestra - 'Cuerpo y mitad' -, además de hacer referencia a una de las piezas exhibidas (Figura 1 y 2), recoge la esencia del mensaje transversal sobre el que se construye el conjunto de obras que la conforman. 'Cuerpo y mitad' es un símil velado que asocia el animal-cerdo con el hombre-machista. - "Póngame cuarto y mitad," se escucha habitualmente en las carnicerías. Se trata de una alusión bidireccional, por un lado hacia lo doméstico a través de la carne, del embutido, como alimento de compra usual en el hogar; por otro hacia una actividad violenta, la del despiece, del corte, de la preparación de esa carne para la venta. El mismo despiece de las convenciones de una sociedad falócrata que Buenavida realiza constantemente en de sus obras.

Figura 1 y 2. A izquierda: Francisco Buenavida (2010), *La matanza del cerdo*. Mixta-diorama, 26x14x19cm. A derecha: Francisco Buenavida (2010), *Cuerpo y mitad*. Óleo y arcilla porlimérica sobre metacrilato, 150x150cm. Fuente: cedida por el artista.

El ejercio de crítica que constantemente pone en práctica es, a su vez, un ejercicio de autoconocimiento. Es, podríamos decir, una manera de identificarse a sí mismo, de cuestionar su papel en el mundo. De ahí quizás la mordacidaz que emana de las piezas (un tipo de fina ironía que sólo es posible si el posicionamiento del que se parte está absolutamente desprovisto de prejuicios) y la insistencia en el autorretrato como referencia primera y más próxima.

2. Lo doméstico como signo de cotidaneidad

Las referencias hacia el entorno doméstico se han ido multiplicando en la obra de Buenavida durante los últimos años. Guantes, fregonas, papeles de pared, utensilios de limpieza, objetos familiares… invaden escenas casi siempre protagonizadas por un hombre en circunstancias de 'andar por casa.' Pero esas referencias domésticas en rara ocasión se presentan intactas. Lo más habitual es que hayan sido descontextulizadas para constituirse como parte de una nueva e inquietante propuesta escenográfica. Para ello Buenavida modifica radicalmente los objetos, tanto en su forma como en sus funciones. Así un plumero se convierte en una flecha, un jarrón roto en un instrumento de agresión, una botella de leche en un tirachinas casero… Artículos extraños que aparecen expuestos como si se tratase de una auténtica colección de armas, rodeando al retrato del orgulloso 'amo de la casa' (figura 3), y que se revelan como metáfora de la cotidiana hipocresía social.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 3. Francisco Buenavida (2010), *Armas de destrucción machista*. Composición/instalación pictórica (óleo sobre tabla), dimensiones variables en función de la composición. Fuente: propia.

A este respecto, Buenavida se hace eco de las tesis que explican la violencia de género como fruto de una cultura edificada sobre la lógica de la dominación y las relaciones de poder (Arisó y Mérida, 2010). De hecho, sus propuestas visuales están cargadas de una violencia edulcorada a base de rosa chicle que armoniza a la perfección con el estudiado sarcasmo que, en dosis meticulosamente medidas, administra a todas y cada una de ellas.

3. Repensando (pintura, obra gráfica, intalaciones, dioramas)

Buenavida construye objetos. Da igual que se trate de pintura, de obra gráfica, que sea una instalación o un diorama (Figura 4 y 5). El resultado es una pintura-objeto, un dibujo-objeto, un conjunto de objetos instalados o un pequeño objeto en forma de maqueta. El proceso de creación de esos objetos es un componente fundamental en la obra - no exento de ciertos tintes terapeúticos -. El tiempo invertido, el cuidado en la elección del medio, de los materiales, de la forma de llevar a término las piezas rayan lo artesanal.

Figura 4 y 5. A izquierda: Francisco Buenavida (2010), *Machote ocasional*. Mixta-diorama, 26x14x20cm. A derecha: Francisco Buenavida (2010), *Así fregaba, así así*. Mixta-diorama, 25cm.ø. Fuente: cedida por el artista.

Pero es precisamente en la meticulosidad con la que planea, proyecta y construye sus obras donde residen matices conceptuales esenciales.

Figura 6. Francisco Buenavida (2009), *Bien fregá*. Óleo y acrílico sobre tabla, 100x100cm. Fuente: cedida por el artista.

Buenavida repiensa la realidad, toma un estereotipo, le da la vuelta, lo adereza con humor y lo regurgita en forma de 'anti-cliché' a través de la fórmula estética que encuentra más adecuada para su materialización. En

ISBN: 978-989-8300-14-0

este sentido cabe decir que su obra, con frecuencia, deviene hiperrealista, sobre todo en su pintura (Figura 6). Pero se trata de un hiperrealismo calculado para que la imagen funcione como trampantojo, como espejo de una ilusoria realidad alternativa. Existe pues un claro objetivo: "Los estereotipos se han desmoronado, ahora todo se cruza, pero no se trata de pretender cambiar las formas sino las normas" (Villapesa, 1998: 73).

Conclusión

En definitiva, el de Buenavida es un esfuerzo por denunciar lo absurdo de la persistencia de estereotipos machistas y por hallar el camino hacia una cabal y democrática convivencia de géneros; o en palabras del propio artista, una apuesta por 'nuevos modelos de masculinidad abiertos a la diversidad, la tolerancia y el respeto' (Buenavida, 2010: 6). ●

Referencias

Arisó Sinuñes, Olga y Mérida Jiménez, Rafael (2010) *Los géneros de la violencia – Una reflexión queer sobre la violencia de género*. Barcelona: Egales. ISBN: 978-84-92813-23-0

Buenavida, Francisco (2010) *Cuerpo y mitad*. Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Carmona, Delegación de Cultura. ISBN: 978-84-89993-45-7

Sáez, Javier (2004) *Teoría Queer y Psicoanálisis*. Madrid: Síntesis. ISBN: 84-9756-182-1

Villaespesa, Mar (1998) "Hablemos de lo que pasa," en AAVV, *Transgenéricas. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa. ISBN: 8479072563

Cruzamentos gráfico-espaciais: imagens estendidas no espaço, na exposição *Impressões Novas* de Laurita Salles

Beatriz Basile da Silva Rauscher*

[A autora agradece ao FAPEMIG o apoio concedido (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, Brasil)]

Abstract: In her exhibition entitled "New Prints" Laurita Salles presents work based on a unique approach that combines intersecting engraving processes and spatial images. The artist's work is shown at a small Brazilian museum in which she displays a series that brings forth her original research on contemporary graphic art.
Keywords: Laurita Salles, graphic; space; print; exhibition.

Resumo: Laurita Salles, em sua exposição Impressões Novas, apresenta trabalho resultante de uma experiência singular pelo cruzamento de processos da gravura e abordagem espacial das imagens. A artista concebe a exposição para um pequeno museu brasileiro, na qual apresenta um conjunto de trabalhos que levam adiante suas investigações originais sobre a gráfica contemporânea.
Palavras chave: Laurita Salles; gráfica; espaço; impressão; exposição.

1. Sensibilizar o lugar

Quando foi doada uma sesmaria para a fundação de São Pedro do Uberabinha – primeiro nome dado à cidade de Uberlândia – escolheu-se, como era a tradição, o lugar mais alto para a construção da igreja do povoado. Uma capela de adobe e barro foi construída onde hoje se encontra a Praça Cícero Macedo. À sua volta, surgiram o cemitério, o rego d'agua da servidão pública e as primeiras casas do arraial. Nessa praça, encontra-se o Museu Universitário de Arte (MUnA), o edifício mais antigo desse lugar onde tudo foi transformado, renovado, apagado. Cercado por uma estreita calçada, está o limiar entre o antigo armazém e o ousado espaço de exposições em seu interior. Atravessado em um instante, pode levar o visitante desavisado a uma experiência inédita. Aos que já acompanham as atividades do MUnA, desde sua criação (1996),

* Brasil, artista visual. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, com Estágio na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris. Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo. Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, Brasil.

ISBN: 978-989-8300-14-0

trata-se da busca de uma nova experiência estética, o penetrar em um mundo de idéias e formas (Figura1).

Talvez essa experiência de passagem, mais que uma experiência temporal, uma experiência fenomenológica, tenha impactado a artista Laurita Salles (1952, São Paulo) em sua primeira visita ao MUnA em 2008. Alguns meses mais tarde, ela voltou ao museu trazendo a exposição *Imagens Novas*, que tem a própria galeria do museu como protagonista.

O espaço, apesar de asséptico, com paredes brancas e iluminação natural, não corresponde ao que poderíamos considerar um típico *cubo branco* (O'Doherty, 2002), porque há ali um tanto de personalidade arquitetônica combinada com elementos originais de um antigo edifício comercial. Trata-se de um espaço de três planos, ou seja, o nível da rua ligado por duas escadas ao do mezanino e ao do chão. A altura do pé direito – superior a cinco metros – determinou a criação de três paredes superdimensionadas e sob o forro branco, ajustado na parte interna das águas do telhado, vê-se, aparente, todo o madeiramento que o sustenta (Figura1).

Figura 1. Vistas eXterna e internas do Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, cidade de Uberlândia, MG, Brasil. Fonte própria.

Salles não se fez de rogada diante do desafio imposto pela arquitetura e a exposição que queremos por em foco, fez dialogar a plasticidade de sua gráfica com esta espacialidade impactante.

Sabemos que os artistas têm se preocupado, cada vez mais, com o modo de apresentar seus trabalhos, a ponto da instalação ser considerada hoje, conforme expõe Stéphane Huchet, uma verdadeira 'disciplina da exposição.' Ele nos alerta que sempre que se pensa a arte contemporânea, deve-se voltar às questões que ocuparam o espírito de muitos artistas a partir da década de 1960:

o que é expor?, o que é o espaço?, como um dispositivo se relaciona com o espaço?, como o espaço assim ocupado traz informações estéticas ou suscita uma percepção suscetível de prolongar-se numa recepção de ordem mais mental, mais consciente? (Huchet, 2009 p.250).

Por certo, essas questões estavam presentes no processo de criação de Laurita Salles, veremos de que modo.

2. Conquistar, pela gravura, o espaço exterior à obra

Salles é uma das mais importantes artistas brasileiras, que tem na gravura, o *locus* da constituição de sua poética. Sua abordagem da gráfica, no entanto, coloca-se no âmbito da investigação dos processos e situa-se no limite das linguagens. Entre as suas obras mais conhecidas, estão as pesquisas sobre o suporte. Na historiografia da arte brasileira, Chiarelli qualifica como original, as pesquisas que buscam o 'o caráter intrasitivo, mudo' da linguagem gráfica, cujo fundamento reside na busca pelo "elemento mínimo da gravura" (1999: 262 e 218). Para ele, a artista encontrou o ponto definidor da gravura na ação de incidir o buril sobre a matéria. Assim, antes que no papel ou na impressão, nas obras da década de 1990, o foco da artista está na radicalização dos processos de corrosão do metal. O embate entre a resistência do metal e os agentes da corrosão está na origem das propostas daquele período, entre as quais se encontram espessas matrizes de metal, às quais conferiu autonomia de obra, e também os cilindros parcialmente corroídos por ácidos. Ainda que essas obras apelem à tridimensionalidade, elas são o resultado de um pensamento gerado na prática da gravura.

Annateresa Fabris (1997), nessa ocasião, observou um movimento no qual a obra da artista se dirigia ao objeto: uma investida na saída da bidimensionalidade da folha de papel para a conquista do espaço exterior à obra. No entanto, na exposição *Imagens Novas,* esta intenção se realiza

ISBN: 978-989-8300-14-0

sem que a artista tenha que abrir mão do papel e da impressão. Aí reside, entre outros aspectos, a importância da mostra de Uberlândia: não se trata de tomar a corrosão como o único lugar definidor da gravura. Entendendo em profundidade o complexo de gestos técnicos que definem a gráfica em seu aspecto amplo, Salles opta, ora por um ou por outro gesto, sem que isso represente um aspecto limitador em sua busca. Nesse caso, a estampa reaparece em sua obra em diálogo com o campo expandido da gráfica, e o trânsito novamente se dá.

3. Imprimir e projetar

É certo que, quando se pensa em estampa e impressão, pensa-se sempre na existência de algo que se possa chamar de matriz. O caráter gráfico está presente na matriz, mas, nesse caso, será visto como impressão. Em oposição à força da gravação, sob a qual são submetidas as matrizes, a impressão se realiza sobre a receptividade complacente do papel. É, por meio do contato entre a matriz e o suporte, que se produz a imagem.

Os aspectos que se colocam em evidência pelos processos de impressão são: o caráter indicial da imagem impressa e a busca por uma semelhança, que se produzirá, no entanto, pela dessemelhança. A impressão, afirma Didi-Huberman (2008), transmite, não só visualmente, mas também fisicamente, a semelhança da coisa ou do ser impresso, e o resultado não é evanescente, como o caso do espelho, mas nasce literalmente enquanto corpo produzido pela operação do contato.

Nas estampas de Salles, o suporte é constituinte das obras. Em parte delas, temos os sulcos visíveis, em outras, esses sulcos são substituídos pelo corte a *laser* que atravessa o suporte rígido. É tátil, a matéria gordurosa da tinta sobre o fino papel arroz. Os sentidos de presença e de ausência impregnados nessas imagens fazem surgir, no visível, a questão do contato.

Observa-se que Salles reuniu ali um conjunto variado de impressões: monotipias, impressão e recorte digital, buril eletrônico. Os suportes de impressão vão do mais fino e orgânico papel de arroz aos substratos plásticos e vinílicos rígidos. As dimensões, também variadas, vão das agigantadas impressões digitais, que ocupam duas grandes paredes (Figura 2) , às pequenas impressões em vinil, quase ocultas, sob o mezanino (Figura 4).

Essas imagens não se definem, portanto, apenas no modo em que foram produzidas suas matrizes, mas, e principalmente, no modo pelo qual foram concebidos seus processos de impressão: qualidade material e dimensão dos suportes. Na simbiose com o espaço, fica perceptivel que a artista redesenhou o lugar por dois pontos de vista: em um, viu sua forma atravéz da gráfica, no outro, concebeu a gráfica a partir do ponto de visão que a galeria do museu lhe forneceu.

Três grandes peças ocupam três das quatro paredes irregulares do centro da galeria. As duas maiores, que ligam os dois planos do edifício, receberam as maiores imagens da exposição: são impressões em recorte de cinco metros em vinil, adesivadas nas paredes. A cor metálica e a matéria reflexiva enfatizam o sentido indireto e impessoal (frio) do recurso gráfico próprio da comunicação de massa. No entanto, a imagem maior (Figura 2) espelha a estrutura de madeira (quente) do teto: mimetiza o lugar pela dimensão, forma e cor.

Figura 2. *Sem título*, impressão e recorte digital em adesivo vinílico, 500 X 400 cm . Detalhe (esquerda) e vistas da eXposição *Impressões Novas* de Laurita Salles, no Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, cidade de Uberlândia, MG, Brasil, 2008. Fotografias de G. Arcanjo.

Mas a artista não nos furta o jogo: as imagens orientam o nosso olhar para o alto, e, ao nos darmos conta das largas traves de madeira; como não pensar em matrizes de impressão? Como não projetar, na cor metálica das imagens o cobre, matéria do repertório processual da gravura? Como não pensar na própria imagem como projeção do desenho reconhecido nas traves de madeira? Busca-se o ponto de vista,

ISBN: 978-989-8300-14-0

são inventadas outras imagens por meio dos possíveis deslocamentos no espaço. Esse primeiro encontro promove o percurso da mostra, pois somos impelidos ao trânsito na busca por uma aproximação maior do objeto.

Figura 3. Laurita Salles*, Sem título*, monotipia, 100 X 945 cm. Detalhe (esquerda) e vista da eXposição *Impressões Novas,*2008. Fotografias de G. Arcanjo.

A segunda imagem que surpreende o observador é monotipia *sem título* (Figura 3), criada para a parede baixa (200 cm) que faz a divisão entre o plano da rua e o do piso rebaixado da galeria. O que torna esse muro muito irregular é sua largura de onze metros: a imagem de quase dez metros "veste" a parede de um papel frágil, orgânico e impregnado de tinta também de cor metálica (algo entre o cobre e o ouro) em um instigante contraponto com as imagens em vinil.

A grade que a imagem figura pode ser percebida em diálogo com os guarda-corpos que cercam as escadas e os mezaninos. Mesmo trabalhando em uma sintaxe geométrica, esse é o único trabalho da exposição em que a gestualidade da artista é revelada. São desenhos obtidos pelo processo do contato. Manifestam a autenticidade e a presença autográfica da artista de um modo mais contundente que o próprio desenho faria.

Figura 4. Laurita Salles, Série *Derivações.* Impressões a *laser* sobre vinil, 50 X 50 cm (cada imagem). À esquerda vista da eXposição *Impressões Novas,* 2008. Fotografias de G. Arcanjo.

As gravuras menores, da série *Derivações* (Figura 4), são concebidas digitalmente. A geometria se constrói em um repertório econômico de cruzamentos lineares em horizontais, verticais e diagonais. Assim, a grande incidência de linhas e cortes nas imagens apelam para derivações dos elementos presentes no espaço. Os recursos e os substratos de impressão, por sua vez, oferecem-se em diferentes tatilidades e visualidades: estampas que se assemelham a matrizes de cobre e as impressões em forte relevo dourado (Figura 5) não nos deixam esquecer de que o campo no qual esse conjunto de trabalhos se insere é o da tradição da gráfica, campo que a artista conhece em profundidade e reverência.

Conclusão

O caráter indireto de produzir uma imagem e, posteriormente, transferi-la ao suporte – processo revestido de alquimia e mistério - é uma das características dessa mostra, a ponto de a matriz não se permitir revelar. Se, como propõe Didi-Huberman, toda impressão revela a 'colisão do agora com o outrora' (2008: 191) entende-se que, se, na década de 1990, a matriz era ela mesma, a obra, nessa mostra, as matrizes ficaram em algum lugar fora dela, só podemos buscá-las por meio dos traços da sua ausência.

ISBN: 978-989-8300-14-0

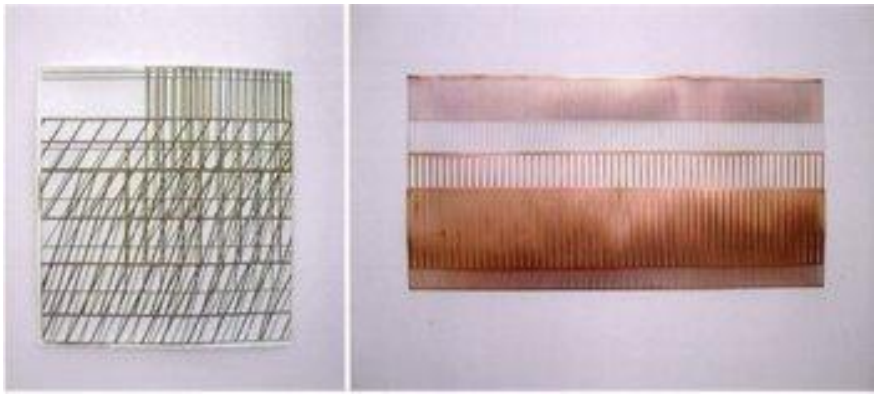


Figura 5. Laurita Salles, *Derivações* , buril eletrônico, impressão em papel de algodão, 25 X 25 cm (esquerda) e recorte a *laser* sobre papel dourado 50 X 95 cm (à direita) EXposição *Impressões Novas*, 2008, Fotografias de G. Arcanjo.

O conjunto apresentado em *Impressões Novas* se reveste de arte inteligente, que usa o cálculo, que parte de um conceito. Apela aos elementos presentes no espaço, nos faz buscá-los além da obra, prolongando nossa experiência estética. O que Laurita Salles fez nessas impressões foi embaralhar a ordem das coisas, relativizou as definições (matriz, impressão, edição), enfatizou os gestos gráficos, buscou os sentidos que eles determinam e não se furtou em cruzá-los para, a partir daí, obter a forma nova. ●

Referências

Chiarelli, Tadeu (1999) *Arte internacional brasileira.* São Paulo: Lemos. ISBN:85-7450-006-2

Didi-Huberman, Georges (2008) *La ressemblance par contact.* Archéologie, anachonisme et modernité de l'empreinte. Paris: Éditions de Minuit, (Collection Paradoxe). ISBN: 27-073-2036-6

Fabris, Annateresa (1997) 'Uma poética da matéria' *in Laurita Salles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Artistas da USP, 7). ISBN 85-314-0365-0

Huchet, Stéphane (2009) 'A arte como 'arquitetura' espacial: alguns pontos preliminares' *in* Veneroso, Maria do Carmo de Freitas. *Diálogos entre linguagens*: *artes plásticas, cinema, artes cênicas*. Belo Horizonte: C/Arte; UFMG. ISBN 978-85-7654-076-3

O'Doherty, Brian (2002) . *No interior do cubo branco*: *a ideologia do espaço da arte.* (tradução: Carlos S. Mendes Rosa) São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-1686-4

ISBN: 978-989-8300-14-0

Artur Lescher frente a outro desafio tridimensional: a curadoria

Bettina Rupp*

Resumo: Este artigo comenta o desafio enfrentado pelo artista que é convidado a ser curador de uma exposição de arte contemporânea. Como forma de abordar a questão foi escolhida a atuação do paulista Artur Lescher ao ser artista-curador de Texto Público - uma mostra voltada à ocupação de espaços urbanos em Porto Alegre, que aconteceu na 7ª Bienal do Mercosul em 2009.
Palavras chave: artista-curador, arte contemporânea, Bienal do Mercosul.

Abstract: This article comments on the challenge faced by the artist who is invited to be a curator of a contemporary art exhibition. As a way to approach this subject, an example was chosen: the artist-curator Artur Lescher, of Texto Público - an exhibition dedicated to the occupation of urban spaces in Porto Alegre, which happened in the 7th Mercosul Biennial, 2009.
Keywords: artist-curator, contemporary art, Mercosul Biennial.

Introdução

Na maioria das vezes as exposições de arte ocupam espaços físicos apropriados, de galerias a jardins de museus, mas também podem ser projetadas para ocupar outros tipos de formatos como livros e endereços virtuais. Em diversas edições da Bienal do Mercosul, uma bienal criada em Porto Alegre (RS, Brasil), foram disponibilizados espaços ao ar livre para que os artistas criassem obras ora efêmeras, ora permanentes.

Em 2009, a curadoria geral da 7ª edição, formada pela dupla Victoria Noorthoorn e Camilo Yánez, solicitou a participação de quatro artistas como curadores de outras mostras. Entre eles estava o artista e professor Artur Lescher (Brasil, 1962) que foi convidado a desenvolver uma curadoria voltada para os aspectos urbanos da cidade. A mostra já havia sido 'batizada' de *Texto Público* e o artista-curador teria liberdade para direcionar os aspectos conceituais da exposição e quais artistas seriam convidados.

Lescher, um artista reconhecido nacionalmente por suas inúmeras exposições e participações em bienais, tem seu nome ligado à escultura.

* Brasil, Designer. Graduação (todos os graus): Graduação em Comunicação Social na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, e Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte no Instituto de Artes da UFRGS.

Como características de suas obras, podemos citar a precisão no acabamento de suas peças, o desafio das forças gravitacionais, o equilíbrio das formas e o minimalismo, observado na síntese de materiais e elementos. É inegável o aspecto de permanência presente em suas obras. Por sua vez, na curadoria da mostra *Texto Público*, o escultor 'experimentou,' através da participação dos artistas, o aspecto contrário, ou seja, o caráter efêmero das obras.

Sugerindo vetores de atuação, possibilitou que os artistas usassem espaços públicos da cidade ou trabalhassem dentro do Cais do Porto, local da Bienal. Alguns trabalhos ficaram camuflados pelo entorno e outros, evidenciados justamente pelo contraste entre obra e contexto, mas todos deveriam acabar ou ser desmontados com o término da exposição.

Ao contrário das Bienais anteriores, em que os espaços ao ar livre destinados aos artistas ficavam concentrados em um mesmo local, na sétima edição, por sugestão de Lescher, as intervenções artísticas se espalharam pela cidade e até se propagaram por meio de ondas sonoras emitidas por rádio.

Modelo expositivo Bienal

As bienais de arte, devido ao seu fator histórico, ainda perpetuam um modelo expositivo semelhante: o de apresentar sob um mesmo espaço amplo a produção de artistas geralmente desconhecidos do grande público e provenientes de outros países. Embora tenha se estabelecido uma tendência de trocar o sistema de 'representações nacionais' por uma 'equipe de curadores,' responsável por desenvolver temas e projetos autorais, vem se discutindo o modelo expositivo das bienais nas últimas décadas. A cada nova contratação de curadores, percebe-se um esforço destes no sentido de experimentar outros formatos expositivos. Alguns obtêm sucesso e outros caem no esquecimento. No caso da Bienal do Mercosul não tem sido diferente, a cada edição, os curadores vêm buscando novas soluções de propostas expositivas, procurando não se restringir apenas a mudança de temas.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Texto Público

A mostra organizada por Artur Lescher teve dois fatores interessantes. Primeiro, o fato dele não ser um profissional da curadoria e sim um artista atuante. O segundo fator se refere ao formato expositivo sugerido por Lescher no que diz respeito a maneira como a cidade seria ativada, funcionando não só como cenário, mas ponto de partida para os projetos dos artistas. Nas palavras dele: "interessam os artistas que produzem formas poéticas a partir dos fenômenos urbanos" e, continuando, "(...) os trabalhos visíveis e invisíveis, que ocupam fisicalidades sutis, como o ar e o espaço sonoro, as vias públicas e os meios de comunicação" (Lescher, 2009: 247).

A partir dos vetores definidos na curadoria: *iluminação, irradiação, transitório ambulante* e *pontos no mapa*, Lescher (2009) com certeza buscou convidar artistas que se adequassem a estes vetores, tanto por propostas anteriormente alinhadas, quanto pela capacidade de desenvolver projetos afins.

O desafio de compor a curadoria, neste caso, parece ser a forma como esta seria construída pela visão de um artista. De que maneira Lescher iria impregnar espaços urbanos para propor uma conversa entre artista e público sem interferir ele mesmo enquanto escultor, proprietário de uma visão particular? Seria quase uma 'tentação' ao artista pensar em maneiras de ocupar espaços urbanos, mas na qualidade de curador, Lescher teve que projetar apenas as possibilidades de uso por outros.

Observando o resultado da mostra *Texto Público* alguns dos projetos apresentados nos vetores foram bem sucedidos, sendo que um deles foi a *Radiovisual,* uma programação sonora produzida na própria Bienal por uma equipe coordenada pela artista Lenora de Barros (Brasil, 1953) do vetor *irradiação*. A *Radiovisual* era transmitida diariamente às 22 horas, 4 minutos e 33 segundos, na frequência 107.7 FM da Rádio Cultura durante uma hora, e também podia ser acessada no site da Bienal na forma de *looping*. Além das entrevistas com os artistas, curadores da mostra e de um interessante repertório musical, foram encomendados a mais de 100 artistas programetes de quatro minutos e trinta e três segundos inspirados no concerto *Ao redor de 4'33"* (1952), de John Cage (EUA, 1912-1992).

Figuras 1, 2 e 3. Patricio Larrambebere, *Vermelhor*, *performance para os grafismos urbanos esquecidos*, 2009, Mostra Texto Público, 7ª Bienal do Mercosul. Fotos: Flávia de Quadros e Eduardo Seidl/indicefoto.com

No vetor *pontos no mapa*, dois artistas trabalharam a questão dos vestígios urbanos. Enquanto o argentino Patricio Larrambebere (1968) sutilmente reativou logotipos de empresas que não existem mais, VASP e Cia. União de Seguros Gerais, colorindo seus letreiros abandonados no projeto *Vermelhor* (Figuras 1, 2 e 3); Henrique Oliveira (Brasil, 1973) recheou com chapas usadas de compensado um casario do início do século XX. A obra *Tapume* (Figura 4) não permitia a entrada de pessoas, mas por alguns dias, ela preencheu de uma 'vida estranha' aquela estrutura abandonada.

Os dois trabalhos questionaram o nível de invisibilidade na paisagem urbana. Por mais que os painéis fossem pintados de vermelho, ainda assim permaneciam 'invisíveis' aos olhos cansados de muitos caminhantes. Em *Tapume*, o choque foi evidente. Pessoas paravam para ver a casa deformada. O uso do vermelho como uma forma de salientar a palavra 'união' em *Vermelhor* vai além de um simples gesto de chamar a atenção ao passado, incita uma reflexão sobre o sentido da coletividade, cada vez mais abafada pelo individualismo das grandes cidades.

Se por um lado uma intervenção urbana amplia o número de observadores despreparados para ver a arte, causando surpresa, por outro, sua 'invisibilidade' intencional pode tornar-se um risco no sentido de não ser percebida. Lescher correu este risco e pode-se dizer que foi um dos fatores que tornou mais interessante a sua curadoria.

ISBN: 978-989-8300-14-0

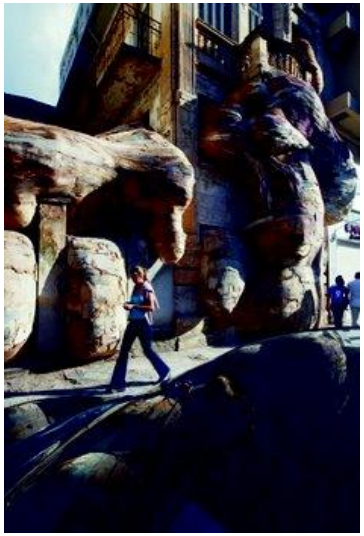


Figura 4. Henrique Oliveira, *Tapume*, 2009, Mostra Texto Público, 7ª Bienal do Mercosul. Foto: Eduardo Seidl/indicefoto.com

Nas dezanove propostas que circundaram *Texto Público*, um aspecto recorrente chamou a atenção: o caráter contemplativo que não exigia uma interação participativa por parte do espectador. Não por acaso, o ato de contemplar (sem interação) é propiciado nas esculturas de Lescher. Seja táctil ou auditiva, poucos foram os projetos que solicitaram a participação do público. *Flat sounds,* de Cadu (Brasil, 1977), foi um dos exemplos em que apenas o visitante motorizado poderia experimentar a sensação oferecida pelos sinalizadores que reproduziam um ritmo em contato com os pneus. *Kosmodrom,* de Daniel Acosta (Brasil, 1965), funcionou como um *mix* de escultura, banco de praça e equipamento urbano deixando em aberto seus objetivos enquanto obra e relação com o público (Figura 5). Outros projetos, do vetor *transitório ambulante,* envolvendo *performance* sonora, como *Ao Vivo,* de Cristiano Lenhardt (Brasil, 1975), e *Buzinas,* de Marcela Armas (México, 1976), não geraram uma interação significativa ou inesperada, embora o caminhar entre os carros de Armas pudesse produzir um reflexo no motorista afoito de acionar a buzina ao vê-la.

Conclusão

Chega-se a conclusão que a curadoria da mostra *Texto Público* funcionou como uma nova possibilidade criativa para o escultor.

Figura 5. Daniel Acosta, *Kosmodrom*, 2009, Mostra Texto Público, 7ª Bienal do Mercosul. Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

Enquanto curador, Artur Lescher pôde experimentar, através dos artistas, outros usos do espaço tridimensional, pois ele próprio não trabalha em sua produção questões específicas de intervenção urbana relacionadas com *performance*, luz e som. Pode-se dizer que além disso, houve um esforço por parte do artista-curador em imaginar a exposição com outro formato, ainda não utilizado nas bienais anteriores do Mercosul. Essa iniciativa de questionar o modelo expositivo e buscar inovações nos projetos de curadoria revigora os paradigmas da história da arte. ●

Referências

Acosta, Daniel (2009) *Kosmodrom. 7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. [Consult. 2009-01-29] Fotografia da intervenção. Disponível em: <URL: http://www.bienalmercosul.art.br/>

ISBN: 978-989-8300-14-0

Larrambebere, Patrício (2009) *Vermelhor. 7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. [Consult. 2009-01-29] Fotografia da intervenção. Disponível em: <URL: http://www.bienalmercosul.art.br/>
Lescher, Artur [et al.] (2009) *7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul. ISBN: 978-85-99501-18-4
Oliveira, Henrique (2009) *Tapume. 7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta*. [Consult. 2009-01-29] Fotografia da intervenção. Disponível em: <URL: http://www.bienalmercosul.art.br/>

A multi-dimensionalidade minimal de Mohr

Carla Almeida*

Resumo: Este artigo pretende reflectir sobre a obra de Manfred Mohr, artista construtivista digital dos anos 60, dedicado à criação de estruturas racionais a preto-e-branco, através de computador. Pioneiro no conceito de arte generativa, em "Monograph" Mohr explora vários sistemas gráficos através do hipercubo, atribuindo-lhes variações exaustivas. Durante a criação do seu trabalho, Mohr leva-nos numa viagem ao desconhecido e ao imprevisível.
Palavras chave: Manfred Mohr, arte generativa, êtres-graphiques, construtivismo digital, algoritmos.

Abstract: This paper aims to reflect on the work of Manfred Mohr, digital constructivist artist of the 60's, who dedicated himself to the creation of black and white rational structures, with the use of the computer. Pioneer on the concept of generative art, in 'Monograph,' Mohr explores several graphical systems trough the hypercube, applying them into countless variations. During the process of his work, Mohr takes us on a journey to the unknown and unpredictable.
Keywords: Manfred Mohr, generative art, êtres-graphiques, digital constructivism, algorithms.

Introdução

Por construtivismo, entendemos um movimento artístico russo instituído na segunda década do século passado, que negava a arte pura e que se apropriava de intervenções da indústria, sendo considerado um movimento de arte Abstracta. O interesse de Manfred Mohr por sinais gráficos bidimensionais (*êtres-graphiques*) e a sua (des)construção flutuante com base em algorítmica, faz-nos atribuir a Mohr o título de construtivista da era digital.

Nascido em 1938, numa cidade no sul da Alemanha, Pforzheim, Mohr teve a sua formação artística marcada pela falta de entusiasmo e crença no sistema universitário. Nasce com veia artística, de sensibilidade poética e um prazer muito característico pela música jazz, o que veio influenciar o seu futuro como criador. Apesar de anti-académico, chegou a frequentar várias escolas de arte e foi introduzido a alguns movimentos

* Portugal, Designer de Comunicação. Doutoranda em Arte Interactiva, na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (EA-UCP), Porto. Licenciada em Design de Comunicação pela Escola Superior de Artes e Design, Porto. Investigadora do CITAR - Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes, UCP, Porto. Docente Assistente Regente na EA-UCP.

ISBN: 978-989-8300-14-0

artísticos como o 'avantgarde'; mais tarde deixou-se influir por autores como Max Bense (filósofo alemão) e Pierre Barbaud (compositor francês), dizendo que, tinham sido estes os responsáveis pela sua mudança radical de pensamento crítico, apontando para uma construção racional da arte (Mohr, 2002).

Este artigo pretende explorar os três passos fundamentais da obra de Manfred Mohr, que o levaram a ser o primeiro homem a expôr arte generativa numa galeria de arte.

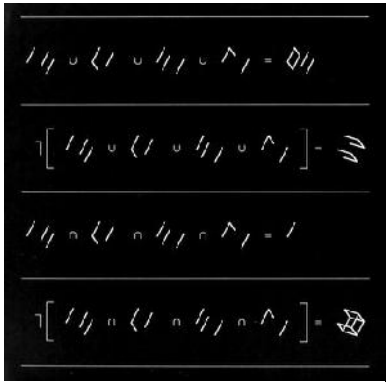
1. Os três passos determinantes em 'Monograph'

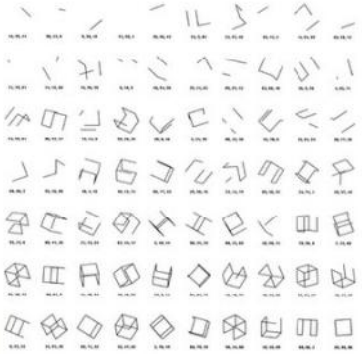
'Monograph,' é uma série de projectos artísticos criados entre 1960 e finais dos anos 90. Apesar de não existir nenhum plano intencional no percurso de Mohr entre 'génio impulsivo' e criador digital é evidente um desenvolvimento teórico e artístico consistente e bastante notável para a época (Kurtz, 1994). A aquisição de uma plotter com ligação a um computador, feita na época pelo Instituto de Meteorologia de Paris, despertou o interesse de Mohr em explorar novos métodos criativos com base em sistemas algoritmicos. Para o autor o computador torna-se uma extensão física e intelectual no seu processo criativo, sendo por isso a ferramenta principal de geração visual (Mohr, 2002). São três, os passos evidentes que caracterizam o trabalho de Manfred Mohr, principalmente durante a fase incial de 'Monograph.'

1.1 Racionalismo a preto e branco

Se o branco é luz, o preto é a ausência da mesma. Esta combinação tornou-se essencial para Mohr, que deixou de usar a cor para poder investigar outro tipo de relações, nomeadamente o uso do preto e branco. O que na pintura minimal significa a redução da escolha cromática, é uma ordem/instrução de 'sim' ou 'não' no sistema binário. 'Black and white as my exclusive visual components allows the elaboration of a rigorous system of binary decisions' (Mohr, 2002).

O trabalho criativo do autor foi várias vezes comparado ao trabalho de Josef Albers. Este descrevia a sua arte como investigação nas interacções de cor que trabalhava. Para Mohr, o objectivo é alcançado quando feito através de uma escolha simples entre duas possibilidades; estes limites por ele impostos são vistos como simplificação e não como perda.





Figuras 1, 2 e 3. *Cubic Limit.*
Galerie Weiller, Paris, 1973; ink/paper, (2X) 60cm x 60cm.

ISBN: 978-989-8300-14-0

1.2 Geometrismo

A partir de 1965, Mohr, já não se preocupava em criar emoções espontâneas através do pincel, antes pelo contrário, o raciocínio lógico e a exactidão era o que o autor pretendia transmitir na sua criação. Isso fez-se sentir no domínio do linear, nos espaços vazios que conotavam volume e espacialidade, nas linhas estruturais e rígidas. As suas criações, de ímpeto, obedecem a áreas estruturalmente arquitectadas, assentes no equilíbrio de relações geometricamente constituídas pelas suas partes (Kurtz, 1994). Em "cubic limit" (1972 e 1976), Mohr concentra-se na segmentação da simetria de um cubo e tendo como princípio de investigação a criação de regras e algoritmos, cria um alfabeto de sinais a partir das doze linhas do mesmo.

1.3 Arte por computador

Em 1968, Manfred Mohr reconhece o potencial do computador na criação de arte generativa e começa a sistematizar os conteúdos das suas composições, levando as suas obras ao expoente máximo do que era considerado arte por computador. Mohr considerava que já não era necessário a criação de um sistema de signos e vocabulário estético que depois seriam montados na tela. O que interessava agora era o desígnio da sequência e a ideia principal. Quando Mohr evidencia que "The viewer will have to learn to observe small changes in signs and their parameters so as to attain to a new sensitization of his visual field," estava já a preocupar-se não apenas com os resultados estéticos mas com o processo algorítmico. O aleatório para Mohr era fundamental como parte desse processo criativo, pois daí surdia o inesperado.

Conclusão

Quando decidimos fazer parte da viagem, numa obra de Mohr, torna-se clara a ponte entre um raciocínio lógico e uma preocupação estética. Mas podemos dizer que aquilo que distingue a obra de Mohr, para além do método criativo é o desejo em criar signos minimais com base em sistemas algoritmos. Para Mohr era fascinante o que o computador, como meio ou ferramenta artística permitia, nomeadamente o de controlar a racionalidade imposta pelo artista na obra de arte e no processo artístico. Precisão, objectividade e ausência de erro eram razões fundamentais para o autor, na criação '(des)construtivista.' Sendo assim, o que Mohr chamava de 'emotional

clouding' à subjectividade ou emoção não seria uma premissa na criação do seu trabalho.

Even though my work process is rational and systematic, its results can be unpredictable. Like a journey, only the starting point and a hypothetical destination is known. What happens during the journey is often unexpected and surprising (Mohr, 2002).

É desafiante descodificar conceitos que o próprio fez por codificar durante 30 anos. Estaremos a subjectivar obras impenetráveis, fechadas às suas próprias regras? Ou será cada obra um código, mas também uma viagem à descoberta de novas possibilidades no mundo da arte digital e generativa? ●

Referências

Kurtz, T. (1994). *Manfred Mohr*. Zürich: Waser Verlag.

Mohr, M. (2002). "Generative Art." In L. Candy, & E. A. Edmonds, *Explorations in art and technology* (p. 304). London: Springer-Verlag. ISBN 1-85233-545-9

ISBN: 978-989-8300-14-0

Humberto Espíndola e a construção da identidade cultural de Mato Grosso do Sul, Brasil.

Carla Maria Buffo de Cápua[*]

Resumo: Este trabalho tem por objetivo mostrar um recorte da produção plástica de Humberto Espíndola, que aborda o universo cultural dos índios Guaikuru/Kadiwéu e revela através dos elementos plásticos e estéticos desse mesmo universo, aspectos do processo de antropofagia cultural existente no estado de Mato Grosso do Sul (MS), Brasil. Conclui-se a relevância da obra deste artista para a construção de uma identidade artística e cultural para o estado de MS.
Palavras chave: arte contemporânea, Mato Grosso do Sul, identidade cultural, cultura indígena.

Abstract: This article has the purpose to discuss some of the plastic production of Humberto Espíndola, which addresses the cultural universe of Guaikuru/Kadiwéu Indians and reveals through the plastic and aesthetic elements of this same universe, aspects of the process of cultural "cannibalism" in the state of Mato Grosso do Sul (MS), Brazil. It concludes the relevance of this artist's work to the construction of artistic and cultural identity to the estate of MS.
Keywords: contemporary art, Mato Grosso do Sul, cultural identity, Indian culture.

Introdução

O objetivo deste trabalho é mostrar um recorte da produção plástica de Humberto Espíndola que aborda o universo indígena e revela aspectos do processo de hibridismo cultural existente no estado de Mato Grosso do Sul (MS), Brasil. Procura-se igualmente mostrar a relevância da obra deste artista na construção de uma expressão plástica regional que afirma uma identidade artística e cultural para o estado.

Humberto Espíndola, bacharel em jornalismo e pintor brasileiro, nasceu em 1943 em Campo Grande, no estado de MS, e desde 1967 desenvolve um trabalho que projetou o Brasil Central no cenário artístico nacional e internacional. Destacamos aqui sua participação na XI Bienal Internacional de São Paulo em 1971, e na XXXVI Bienal de

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

Veneza em 1972, como representante do país. Humberto criou um universo temático e formal a partir da relação entre o boi (*pecus)* e o dinheiro (*pecúnia*) que foi descrito pela crítica de arte Aline Figueiredo (1979), mostrando o boi como a força econômica e social desta região do país. Ele é o criador da "bovinocultura," tema onde a imagem do boi é tomada como metáfora para contar simbolicamente a história do MS de maneira sarcástica e crítica.

Desenvolvimento

Para uma melhor compreensão do assunto, faz-se necessário um breve panorama do contexto histórico e cultural do MS antes que se comece a falar do artista e de sua obra.

De uma maneira geral, a arte contemporânea incentiva a utilização dos traços culturais regionais, seja através da temática ou dos materiais empregados para a confecção da obra de arte com o intuito de conseguir uma expressão artística diferenciada em relação a outras regiões. No caso específico de Mato Grosso do Sul, estado criado em 1977, procura-se uma expressão própria, diferente dos principais eixos culturais do Brasil, localizados nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

A população de Campo Grande, a capital do estado, é heterogênea, constituída por pessoas vindas dos diversos estados do país, por pessoas que aqui moram há várias gerações e por um grande número de índios já aculturados. Pode-se afirmar que essa mistura resultou numa sociedade híbrida cujas manifestações artísticas possuem características regionalistas muito fortes e cujos artistas, em sua maioria, têm como objetivo a criação de uma expressão que revele uma identidade própria, diferente das outras regiões brasileiras.

A presença das culturas indígenas no MS, embora desconhecidas ou ignoradas por uma grande parte da população, oferece aos artistas uma variedade de motivos formais e/ou temáticos para a construção de seus trabalhos.

Nesse sentido, a idéia de antropofagia, desenvolvida originalmente por Oswald de Andrade em 1928, pode ser aqui utilizada enquanto um conceito estético e cultural da arte brasileira. Do nosso ponto de vista, o fato dos artistas sul-mato-grosssenses se apropriarem dos padrões de desenho indígenas ou mesmo da figura dos próprios índios para em seguida os transformar e recriar em suas obras, revela e exemplifica este conceito.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 1. Humberto Espíndola. *Ícone Kadiwéu*. 1995. Acrílica sobre tela. 65 x 85 cm. Fonte: própria.

Em 1980, Humberto penetrou no universo indígena, mais especificamente no universo kadiwéu e de seus antepassados Guaikuru. Em entrevista a mim concedida em 24/03/99, Humberto afirma que considera os motivos dos desenhos feitos na cerâmica, nos couros, na pintura corporal, como uma herança cultural guaikuru de uma estética autêntica que pode ser utilizada como uma ferramenta pelos artistas contemporâneos. Para ele, embora a maioria desses motivos, a voluta, a espiral, as gregas, existam em quase todas as civilizações, a maneira com que os Guaikuru/Kadiwéu os utilizam e os ordenam é muito específica, ela possui suas próprias características e revela a sensibilidade plástica desse povo.

Humberto afirma também que esses elementos estéticos particulares desta região e deste povo se encontram no espaço, eles continuam a existir apesar da extinção dos antigos Guaikuru, e de certa maneira, esses elementos são sentidos (percebidos) pelos artistas não indígenas, segundo a sensibilidade de cada um.

Desta maneira, Espíndola começou em 1980 a pintar pequenos bois como se eles fossem peças de cerâmica e os chamou de ícones. Aos poucos o artista aumentou seu repertório de imagens, pintando, como se

fossem ícones, tatus, galinhas, jacarés e outros animais da vida cotidiana dos índios.

Na Figura 1 observa-se um tatu pintado como uma peça de cerâmica kadiwéu, estática, ocupando o centro do espaço visual. O fundo, por sua vez, é trabalhado por meio de manchas de cor dispostas entre os mesmos motivos ornamentais utilizados pelas ceramistas desta etnia. Estas manchas, que vão do branco até o preto, passando pelas cores terrosas e pelas cores frias, são pintadas com pinceladas rápidas e leves, e parecem estar em movimento, contrastando com a rigidez do ícone. Elas parecem significar o fogo à esquerda, uma terra ovalada embaixo, água (voluta), os céus e montanhas, os elementos do universo, levados pelo sopro do vento, numa cosmovisão xamanista.

Figura 2. Humberto Espíndola. *Kadiwéu com Jacaré*. 1996. Acrílica sobre tela. 75 x 95 cm. Fonte: própria.

Na tela vista na Figura 2 o artista compôs uma imagem híbrida, feita de ícones-jacarés com motivos kadiwéu que se integram, através das volutas e de algumas áreas coloridas, às representações naturalistas de bois. O fundo, tratado com grandes formas geométricas retangulares e com uma escada diagonal à direita, serve de contraponto ao entrelaçamento de formas que se misturam e se agitam no primeiro plano.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Com esta imagem o artista estabelece uma relação bem estreita entre as duas grandes facções que constituíram o estado de Mato Grosso do Sul: as culturas indígenas, extintas ou vivas e os criadores de gado; estes, muitas vezes responsáveis pelo extermínio dos primeiros, e outras vezes, participantes do processo de mestiçagem que caracteriza uma grande parte da população.

Outra situação particular pode ser observada na Figura 3, mostrando o afrontamento entre os Brancos, colonizadores e fazendeiros, representados pelo boi branco e preto, e as populações indígenas, representadas pelo jacaré decorado como uma cerâmica kadiwéu. O boi e o jacaré se olham fixamente, agitam as patas, as caudas, e o jacaré, por sua vez, mostra os dentes.

Figura 3. Humberto Espíndola. *Ícones Kadiwéu*. 1997. Acrílica sobre tela. 95 x 120 cm. Fonte: própria.

A composição resulta numa forma quase circular, a cauda do boi ligada à cauda do jacaré, a boca deste último quase tocando a cabeça do boi. O fundo, trabalhado através de faixas curvas coloridas reforça a sensação visual do movimento giratório executado pelos animais, num ambiente de água azul e de terra em forma de arena *tauromáquica*.

Os motivos do desenho kadiwéu são utilizados pelo artista de uma maneira diferente na obra vista na Figura 4. Agora, não se vê mais os

ícones como peças de cerâmica, mas como animais vivos, cujos couros mostram, contudo, cores e desenhos dessa etnia. Tanto o boi como o cavalo parecem estar alegres, brincando sobre um solo desenhado com os mesmos motivos.

Nesta composição, a luta entre os Índios e os Brancos não é mais vista, mas sim uma integração total entre os personagens e o ambiente. 'A herança guaikuru' a qual o artista se referiu anteriormente, foi absorvida pela contemporaneidade, transformando-se em um elemento estético e cultural indissociável do Mato Grosso do Sul.

Na década de 90, paralelamente às pinturas, Humberto produziu gravuras elaboradas digitalmente, trabalhando sobre a tela do computador procurando efeitos que não são produzidos apenas pelos programas, mas igualmente pela mão do artista que utiliza o mouse e desenha com ele.

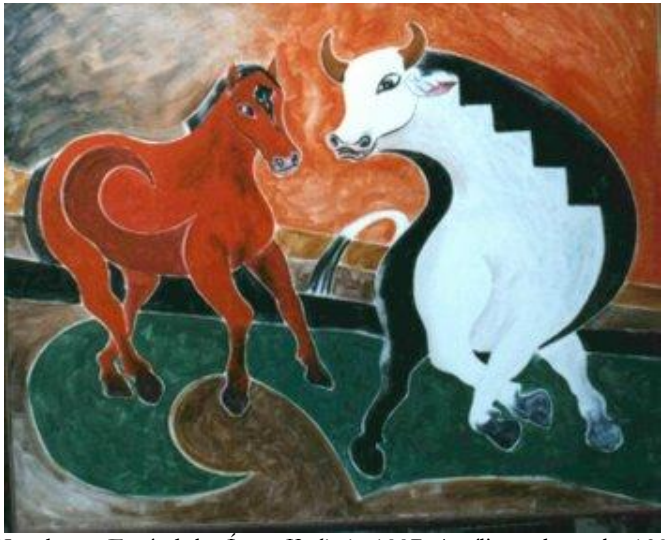


Figura 4. Humberto Espíndola. *Ícones Kadiwéu*. 1997. Acrílica sobre tela. 130 x 160 cm. Fonte: própria.

Essas gravuras mostram grande riqueza gráfica e cromática, como pode ser visto na Figura 5, onde as formas vigorosas dos animais se fundem com os motivos dos desenhos kadiwéu num enorme turbilhão de energia cósmica. As escadas kadiwéu confirmam esta idéia de passagem de um mundo a outro, reforçando a idéia de que os elementos

ISBN: 978-989-8300-14-0

estéticos desse povo estão no espaço alimentando a sensibilidade artística contemporânea.

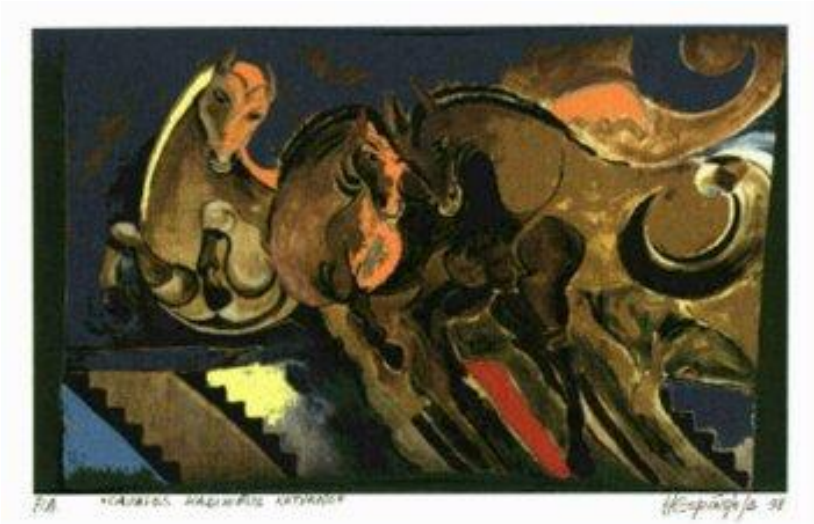


Figura 5. Humberto Espíndola. *Cavalos Kadiwéu - Noturno.* 1998. Gravura digital. 21 x 30 cm. Fonte: própria.

Conclusão

Há muito tempo Humberto Espíndola não trabalha mais por fases, mas com um repertório desenvolvido ao longo de 40 anos de carreira, que ele revê, atualiza, faz novas versões e recria continuamente. Utilizando a estilização ou a deformação da imagem como recurso plástico, Humberto se apropria das volutas, espirais, gregas, linhas quebradas e curvas dos desenhos kadiwéu para compor, além dos ícones, o espaço que os envolve, e nos transmite a sensação que os elementos que compõe o universo estão em equilíbrio. Segundo o artista, ele "pinça as coisas no inconsciente coletivo e as trás do lado invisível para o lado visível," e neste aspecto, acreditamos que a obra de Humberto Espíndola explora e expõe o universo cultural de Mato Grosso do Sul com total domínio e segurança. ●

Referências

Figueiredo, Aline (1979) *Artes Plásticas no Centro-Oeste.* Cuiabá: UFMT/MACP.

Fabricação de corpos: anatomias na gravura de Claudio Mubarac

Carlos Murilo da Silva Valadares*

Abstract: The article is a reflection about Claudio Mubarac's etchings. Two aspects of his production will be discussed. First, we will search for modernity evidences on his engravings. The second aspect to discuss is the way as Mubarac uses the anatomy on his prints, a subject that the artist brings up to date and, from it, constructs poetical senses.
Keywords: etchings, contemporary art, anatomy draw, modernity.

Resumo: O artigo é uma reflexão acerca da gravura em metal de Claudio Mubarac. Dois aspectos de sua produção recente serão abordados. Primeiramente, buscaremos pelas evidencias de modernidade de suas gravuras. O segundo aspecto a ser discutido é o uso que Mubarac faz do desenho anatômico em seu trabalho, um tema que o artista atualiza e, a partir dele, constrói sentidos poéticos.
Palavras chave: gravura em metal, arte contemporanea, desenho de anatomia, poeticas contemporaneas

Introdução

Claudio Mubarac é um artista plastico brasileiro, que trabalha no domínio da gravura em metal. Atua hoje como professor e pesquisador da Escola de Arte e Comunicação da USP, Universidade de São Paulo. O artigo aborda dois aspectos de sua recente série de gravuras. Primeiramente, pensaremos a modernidade da gravura do artista, e sua convivência com obras do universo da tecnologia. Num segundo momento, investigaremos a temática de Mubarac, baseada no desenho anatômico, e em como o artista o atualiza para contexto da arte contemporânea. Uma breve revisão sobre o desenho de perspectiva e de anatomia constituirá o pano de fundo de nossas discussões.

1. Da evolução do desenho em perspectiva e do escorço

Iniciamos por uma revisão da evolução histórica do desenho de perspectiva e do escorço, considerando o papel destes elementos na gravura de Mubarac. A elaboração de desenhos em perspectiva obedece a regras complexas, resultado das intercessões históricas entre a arte e a matemática. Os gregos antigos parecem ter sido os responsáveis pela

* Brasil, artista visual, gravura. Graduação em Belas Artes. Graduação em Computação. Doutorado em Educação. Professor no Centro Universitário de Belo Horizonte – Uni-BH, Minas Gerais.

ISBN: 978-989-8300-14-0

descoberta do escorço, a representação humana em perspectiva (Gombrich, 1999). Os pintores helenísticos representavam cenas com a ilusão de profundidade, mas não entendiam as leis matemáticas que a explicavam, e seus desenhos apresentam perspectiva incorreta (Gombrich, 1999). A Idade Média não trouxe grandes inovações neste domínio. A perspectiva não foi ignorada pelos artistas medievais, afirma Carreira (2000), mas eles estavam mais interessados em dispor as figuras e símbolos sagrados nas posições tradicionalmente requeridas. O grande salto técnico veio com o Renascimento, com o desenvolvimento das leis de representação em perspectiva, que chegaram quase imutáveis ao tempo presente. Sua invenção é atribuída ao arquiteto Filipo Brunelleschi (1377 -1446) e o primeiro tratado a discorrer sobre o assunto chamou-se "Da Pintura," escrito por Leon Battista Alberti e publicado por volta de 1435 (Mubarac, 2004). Andreas Vesalius, considerado o fundador da anatomia moderna, e Leonardo da Vinci, ambos um misto de artistas e cientistas, produziram algumas das obras que estabeleceram os princípios sob os quais gerações de posteriores anatomistas e artistas trabalharam (Kickhöfel, 2003).

Figura 1. *Claudio Mubarac. Sem título. Ponta-seca, monotipia e sanguínea sobre apergaminhado.* 1999-2008, 29,5 x 27,0 cm.

Um bom exemplo é o tratado *De humani corporis fabrica, A estrutura do corpo humano*, publicado em 1543, extensamente ilustrado pelo próprio Vesalius.**2.**

Da modernidade da gravura de Mubarac

Nossa discussão acerca da modernidade da gravura de Mubarc será baseada em trechos de entrevista por ele concedida em 2010, e por aproximações com obras de outros artistas. A gravura que adotamos como objeto de análise fez parte da série *Ideias de Fabricação: Pequeno Atlas*, cuja exposição foi realizada pelo Instituto Moreira Salles e catalogo impresso em 2008 (Figura 1).

A primeira pergunta questionou Mubarac sobre sua **opinião acerca do lugar da gravura na produção artística contemporânea, considerando a sua coexistência com outras formas de arte.** Mubarac inicia a entrevista ponderando que este lugar "*pode ser muitos*" (Mubarac, 2010), reconhecendo que a gravura tem o seu espaço na produção contemporânea como qualquer outra forma de arte. Reforça sua ideia, afirmando que

Eu acho que a gravura chamada tradicional.... ela é simplesmente um hall de procedimentos, que já teve na própria historia o seu lugar de novidade tecnológica, inclusive, que como tudo que é tecnologia, foi sendo substituído por meios mais atuais no que diz respeito a certo tipo de imagem, de qualidade que a imagem pedia, uma certa velocidade que o tempo exigia...(Mubarac, 2010).

Então, a gravura constitui uma tecnologia, que tal como a pintura ou o desenho, compartilha espaços, que podem ser maiores ou menores, mas que certamente mudam com o tempo. Esta fala nos permite perceber que uma tecnologia não é uma instancia unicamente relacionada a artefatos computacionais. A seguir, Mubarac aponta razões para a continuidade da produção de gravuras em nosso momento presente:

Mas ao mesmo tempo, que há essa substituição, existe uma manutenção destes meios todos, mais antigos, porque eu creio de maneira muito firme, que eles podem ser substituídos por uma questão prática, pragmática, mas eles mantem um timbre que lhes é muito peculiar, particular, e isso é insubstituível (Mubarac, 2010).

Portanto, a convivência entre a gravura e outras tecnologias (considerando a gravura uma delas) deve ser percebida como um

ISBN: 978-989-8300-14-0

encontro histórico e inevitável, comum a qualquer manifestação estética. O artista avalia que a gravura cumpriu no passado a função que a internet exerce hoje: transportar imagens e disseminar conhecimentos.

A segunda pergunta questionou Mubarac sobre o que ele **reconhece de contemporâneo na gravura em metal.** Em sua resposta, o artista aponta alguns elementos que podem ser considerados evidencias de sua contemporaneidade, e que se relacionam aos seus atributos mais tradicionais. Entende que, na gravura, a "*manutenção desta maneira típica dela estruturar as imagens*" provoca um estado de espírito no executante, que o conduz a um processo introspectivo de trabalho. Efeito semelhante aos estados psicológicos produzidos pelos eventos de vanguarda da arte eletrônica. As manifestações estéticas que se encontram no domínio tecnológico podem conduzir os sujeito artista a se submeterem a determinadas formas de pensamento, que em certa medida direcionam o resultado final da obra. Mubarac reafirma esta impressão, ao dizer que

O enfrentamento que você tem do corte, estrutura, também um tipo de pensamento sobre a imagem que eu acho completamente peculiar. O tipo de artesania que você tem que desenvolver, para este tipo de enfrentamento, imagino eu que comece a criar deslocamentos poéticos também, na sua cabeça, na sua sensibilidade, na sua maneira de articular as imagens (Mubarac, 2010).

Em relação à ausência de tecnologias nos modos tradicionais de produção de gravuras, Mubarac responde que a gravura é receptiva a outras técnicas, e argumenta:

Não só forçada pela convivência com o computador, e com as imagens digitais e assim por diante, também por isso... você já tem casos de alguns atelies, que fazem, por exemplo, fotogravura, que é uma técnica do seculo XIX, complicadíssima, cheia de segredos (Mubarac, 2010).

Como qualquer modalidade de arte contemporânea, a gravura não se exime de admitir o uso de recursos inovadores, e ao preservar suas mais antigas formas de produção, reafirma sua posição na modernidade.

3. Da fabricação de corpos: desenho e anatomia em Mubarac

No século XX a figura humana foi representada de inúmeras formas, servindo de sustentação e base para todo tipo de manifestação estética (Janson, 1997). Portanto, as composições de Mubarac guardam relações

tanto com os renascentistas quanto com os movimentos artísticos do século XX. Em suas gravuras recentes, as representações de anatomia articulam elementos que tem muito de tradicional, mas apontam novos caminhos de diálogo com o corpo na arte figurativa brasileira. Franchesi salienta que estes são elementos centrais na obra de Mubarac: sua forma renovadora de apropriação de imagens antigas de peças anatômicas e a fidelidade à evolução histórica da gravura (IMS, 2008). A gravura da Figura 1, nosso objeto de análise, traz um esqueleto em posição de descanso, que parece ocupado em contemplar uma outra peça anatômica, refletindo assim sua própria condição de objeto inanimado. A adoção das peças anatômicas da ossatura humana por Mubarac, segundo Franceschi, pode estar relacionada a um episodio da vida do artista, que sofreu um acidente aos 28 anos, e que o teria levado a redirecionar seu interesse visual para a sua própria condição (IMS, 2008). Tadeu Chiarelli reforça a origem intima das gravuras, ao dizer que "*Na produção atual de Mubarac, o artista consegui o tema (o seu corpo) na linguagem (gráfica) "* (Chiarelli, 2002). O tratamento dado a imagem nos diz muito acerca da modernidade da obra do artista. Embora o desenho do esqueleto seja de proporcionalmente correto, as manchas espalhadas pela gravura denunciam uma intenção mais expressionista e abstrata de Mubarac. As manchas também espelham para a ideia da descarnação do esqueleto, musculatura desintegrada, em vigorosa distensão. Operações de intenções semelhantes são encontradas em Francis Bacon, outro artista que desmembra e remonta o retrato, mas retratos de rostos reencontrados, em estado de esfacelamento, tratamento acerca do qual Deleuze comenta que ."..*o rosto perdeu sua forma sofrendo as operações de limpeza e escovação que o desorganizam*..." (Deleuze,2007). Para Deleuze, as pinturas de Bacon constituem zonas de indiscernibilidade e de indecidibilidade entre a forma humana e a forma animal. Em Mubarac, é difícil decifrar a origem de suas manchas, mas sua cor sanguínea e fluida nos remetem a materiais orgânicos. Franceschi atenta para outra vertente da gravura de Mubarac, o seu humor (IMS, 2008). Na figura 1, o esqueleto graceja acerca de sua condição, esboçando sorriso irônico e exibindo uma quase ensaiada pose, proporcionando um cômico ar de indiferença. A grande ossatura que triangulariza a gravura, traçada na mesma cor que as manchas, aponta mais um elemento do trabalho do artista: seu apreço por traços limpos e de gravação profunda, realizados

ISBN: 978-989-8300-14-0

em ponta-seca. Mubarac também realiza a atualização dos procedimentos da gravura ao utilizar a monotipia, que é uma técnica manual e individualizada para cada unidade impressa da gravura. Ao utilizar a monotipia, o artista preserva o carater único de cada cópia, assegurando assim a personalidade de cada estampa.

Conclusão

O artigo analisou aspectos da gravura de Claudio Mubarac, considerando alguns de seus atributos de estranhamento e modernidade. A utilização do desenho de anatomia evidenciou-se como um procedimento voltado para a compreeensao da condição do ser humano e de suas fragilidades. Sua principal função é o conhecimento de sua própria estrutura física e a elaboração de um arcabouço visual fundamentado na tradição renascentista de desenho de figura humana. O poético é, para Mubarac, aquilo que costura os sentidos na constituição física. Vimos também que a chave pela qual o artista atualiza o tema, a anatomia nas artes visuais, encontra-se justamente no resgate das técnicas clássicas e do desenho anatômico antigo. Esperamos que o artigo possa contribuir para o reconhecimento da gravura como forma relevante de expressão artística no século XXI. ●

Referências

Benjamin, Walter (1994) *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, W. Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense.

Carreira, Eduardo (2000) (organizador) *Dos escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura.* - Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.

Chiarelli, Tadeu (2002) *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo, Lemos Editorial.

Deleuze, Gilles (2007). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.

Gombrich, E. H (1999) *A historia da arte.*16.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora.

IMS – Instituto Moreira Salles (2008) Catalogo da exposição Claudio Mubarac – Ideias de Fabricação: Pequeno Atlas.

Janson, Horst Woldemar (1997) *History of Art*. New York: Harry N. Abrams Inc. 5ª Edição.

Kickhöfel, Eduardo Henrique Peiruque (2003) *A lição de anatomia de Andreas Vesalius e a ciência moderna*.Scientiæ Studia, Vol. 1, No. 3: 389-404.

Mubarac, Cláudio (2004) *Notas breves para uma visão do desenho*. Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – vol. 1, n.4, (2. semestre 2004) – São Paulo; o departamento.

Mubarac, Claudio (2010) Entrevista do artista.

ISBN: 978-989-8300-14-0

El arte de Visualizar, Jorge Macchi

Carolina Paola Caluori Funes*

Abstract: This communication is a summary of Jorge Macchi´s artwork, with special reference to his main art pieces, and placing in contrast his way of working and his themes such as aspects of the everyday life, or common attitudes transformed into art. It intends to draw a parallel between his work and his way of looking at life.
Keywords: visualize**,** daily, maps.

Resumen. Esta comunicación es una síntesis de la obra del artista Jorge Macchi, del que se basará mi ponencia, destacando una serie de obras de su gran variedad, y contrastando su tipo de trabajo con la vida más simple y cotidiana de nuestro día a día. Tratando de generar una paralelismo entre su obra y la forma de visualizar el mundo.
Palabras clave: visualizar, cotidiano, mapas.

Introducción

Artista visual. Jorge Macchi nació en Buenos Aires en 1963. Cursó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Realizó exposiciones en Museo Blanton, Austin, Texas (USA), en CGAC, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela (España), en The University of Essex (Inglaterra), en la Pinacoteca del Estado de San Pablo (Brasil), en el Centro de Arte Contemporáneo Inhotim, Belo Horizonte (Brasil), en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Argentina) y en el Museo de Arte Contemporáneo de Amberes MUHKA(Bélgica).

Participó en diversas exposiciones en centros de arte contemporáneo de Argentina y el exterior. Participó de las bienales de Habana (2000), Porto Alegre (2003), Estambul(2003), San Pablo (2004),Venecia (2005) y Porto Alegre (2007). En 2000 recibió el premio Banco de la Nación Argentina y en 2001 recibió la beca Guggenheim. Expuso su trabajo en las galerías Ruth Benzacar de Buenos Aires, Luisa Strina de San Pablo, Distrito4 de Madrid, Gallería Continua de San Gimignano y Peter Kilchmann de Zurich. Entre 1994 y 2002 realizó residencias en el exterior invitado por fundaciones e instituciones de Francia, Holanda, Inglaterra, Alemania e Italia. Vive y trabaja en Buenos Aires. Con esta

* Espanha, artista visual. Licenciada em Bellas Artes. Master en Museologia, Critica y Arte Contemporâneo. Doctorado "Modos de Conocimiento en la práctica artística contemporánea, "Facultad de Bellas Artes, Universidad de Vigo.

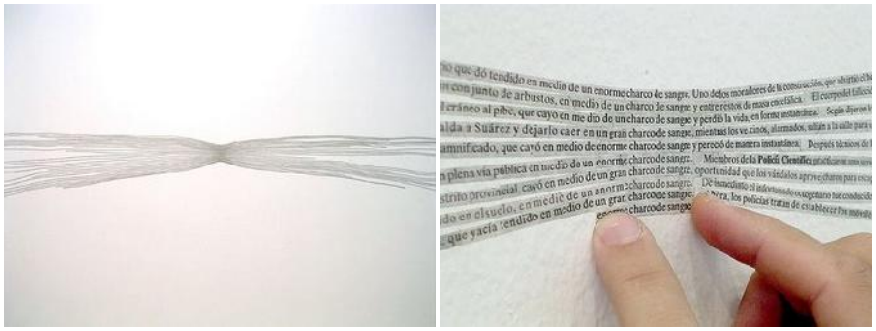
extensa biografía solo queda comenzar hablar de la obra que convirtió a este artista en la figura que es hoy en día.

1. La cotidianeidad

La obra de Jorge Macchi esta hecha a partir de imágenes poéticas en cuya sencillez reside precisamente su gran poder sugestivo. Muchas obras suyas recuerdan al talento del músico que no hace alarde de talento instrumental a pesar de tenerlo, sino de la ingeniosidad compositiva de las notas a la hora de construir la melodía. Su trabajo llamó la atención desde mediado de los noventa cuando se abrió paso dentro de la escena artística internacional con una poética síntesis entre un neo expresionismo pictórico de paleta discreta y aquel conceptualismo arraigado en el valor del signo en clave lingüística teniendo como referente a Joseph Kosuth.

El autor, tiene una forma de trabajar que recuerda un poco a los dueños de los anticuarios, llenos de reliquias cotidianas, trabaja con objetos surrealistas encontrados, divisa otra aura fuera de lo cotidiano que colocándolo en el mundo de la expresión poética consigue ser muy eficaz semánticamente. En este sentido el autor no des-familiariza los objetos respecto de su uso cotidiano para hablarnos de otras cosas, sino que aprovecha este giro para adentrarnos en una nueva visión de nuestra relación con ellos, incidiendo en sus valores sensibles, emocionales y, en última instancia, en la expresión de lo intimo, de lo más personal. Su trabajo propone una lectura atípica de lo cotidiano, reubica e interviene elementos simples para manipular significados y exhibir nuevas asociaciones. Parte desde temáticas obvias como la información periodística, la luz, la música, la imagen de video, la destrucción creativa, el silencio y el vacío, y las convierte en asignaturas desconcertantes. En su instalación *Un charco de sangre* (1998 – 2004), recopiló de los diarios noticias policiales que tienen en común la frase "charco de sangre." Recortó los fragmentos y los pegó todos sobre una pared, cuidando que todos los "charco de sangre" coincidan en el mismo punto. Macchi concibió la obra a partir de una lectura conceptual asociada con la poesía y la rima. Visualmente el trabajo tiene la misma estética.

ISBN: 978-989-8300-14-0



Figuras 1 y 2. A la izquierda: Imagen completa de la obra *Charco de Sangre*, Jorge Macchi, 1998-2004. A la derecha imagen de un detalle de la pieza (Instalación en Muca Roma, México DF en la muestra réplica, 2004).

Un charco… es consecuencia directa de Música incidental (1997), donde trabajó sobre tres páginas de partituras gigantes, aparentemente vacías, que cuelgan de la pared. Las líneas de los pentagramas están conformadas por textos de noticias sacadas de diferentes periódicos londinenses. Las noticias se refieren a accidentes y asesinatos que tienen como protagonistas a gente común. Entre las noticias y actuando como separador hay un espacio en blanco de un centímetro. En base a los espacios, Macchi compuso una obra musical. Utiliza las notas mi, sol, si, re y fa, que se alternan de acuerdo a la clave de sol y las líneas. La duración depende de la distancia entre los espacios. La obra puede ser escuchada a través de auriculares que cuelgan desde el techo, en frente de las partituras.

2. Parte de su imaginario

La obra de arte es para Macchi un "misterio a investigar," el espectador, sin ayuda de ningún tipo, tiene que encontrar los secretos y las mentiras. Hay, entonces, un encuentro con Marcel Duchamp y Jorge Luis Borges, la idea madre es que no existe el verdadero sentido de una obra.

Una de sus últimas instalaciones es *Last Minute*, desarrollada en la planta octogonal de la Pinacoteca de Sao Paulo. El centro de la sala es el eje, alrededor da vueltas una aguja de seis metros de largo. La vuelta completa dura exactamente 60 segundos. En el extremo de la aguja, un sensor permanece en contacto con el piso registrando las más pequeñas irregularidades de la superficie. La señal se procesa en una computadora y se transmite en dos *speakers* situados en ambos extremos de la aguja:

uno pequeño reproduce las frecuencias más altas, y otro más grande reproduce las frecuencias más bajas. Y no sólo eso, también sirven de contrapeso para mantener la aguja horizontal.

También ha explorado el lenguaje audiovisual. Sus obras se caracterizan por la sencillez visual y por sus conceptos de reminiscencia filosófica y matemática. En casi todos aparece la música como elemento fundamental, utilizada y presentada como un hallazgo, algo que estaba oculto.

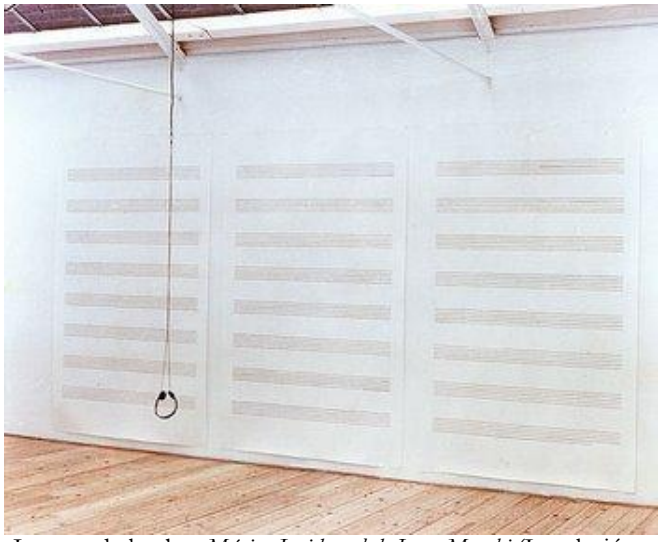


Figura 3. Imagen de la obra *Música Incidental de Jorge Macchi* (Instalación en Delfina Studios, Londres, 1997).

Jorge Macchi es un exponente del arte globalizado, un artista nómade que está constantemente recorriendo el mundo. Holanda, Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, Argentina. Sus creaciones aparecen dentro de un contexto socio-cultural determinado que siempre, directa o indirectamente, está expuesto.

3. El arte de Visualizar

El relato de un viaje que comenzó con una propuesta azarosa. Un relato urbano, el caminar nómade del viajero observador...la ciudad como un texto que se camina (Giunta, Andrea 2001).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Hay una señal a este singular mundo del alma de lo cotidiano cuando Macchi tomo el título de la exposición del tratado médico *Anatomía de la melancolía* de 1621 de Robert Burton donde este escritor funde los territorios del alma y la ciencia. *Buenos Aires Tour*, precisamente una de sus obras más representativa de su poética, se estructura desde el gesto de partir un cristal encima del mapa de Buenos Aires, acción que dibuja ocho líneas sobre el plano de la ciudad. En los itinerarios resultantes, el autor eligió al azar 46 puntos que coinciden con los cruces de calles y avenidas importantes. Pero las rutas de *Buenos Aires Tour* que traza el mapa de Macchi, nada tienen que ver con el Tour vendido por las agencias de viaje o publicidad. Encima de los puntos se contemplan objetos, fotografías y textos recogidos en la trayectoria que responden a personas reales. Macchi, relaciona las narraciones personales con la historia social de una ciudad, recientemente envuelta en convulsos y devastadores sucesos que afectaron los relatos individuales de millones de argentinos en la gravísima crisis que vivió el país.

El libro Buenos Aires Tour, Editorial Turner, 2004, contiene la guía, donde se desarrollan de manera ordenada cada uno de los 46 puntos del Tour a través de los textos de María Negroni y las imágenes de Jorge Macchi. El mapa, con los itinerarios. Incluye un CD con todos los materiales encontrados y elaborados para la guía, pudiendo establecer links entre diferentes puntos a través de imágenes que se repiten en diferentes lugares de la ciudad.

Una serie de postales de fotografías tomadas en el punto Recoleta. Una serie de cuatro postales con reproducciones de objetos encontrados en diferentes puntos del itinerario. Una plancha de estampillas con la reproducción de la tapa de un libro encontrado en uno de los puntos. Reproducción facsímil de un cuaderno encontrado en uno de los puntos. Reproducción facsímil de un misal con anotaciones, encontrado en uno de los puntos.

Esta pieza, es un ejemplo de su forma de proyectar y visualizar el mundo y su cotidianeidad a través de recorridos y mapificaciones que transmiten una sensibilidad poética digna del artista.

Conclusión

En conclusión, las obras de Jorge Macchi son una forma de visualizar la vida cotidiana ya que se pueden considerar como transformaciones poéticas que borran la frontera entre los medios y derivan en formas y

estructuras aleatorias componiendo figuras con referentes estéticos. Trabajando como si fuera una persona que aprecia los objetos pequeños y sus delicados detalles podemos hasta cuestionarnos si su trabajo se convierte entonces en una forma primitiva y transversal de redimensionar la fotografía, intentando detener o frenar el deterioro y la desaparición de esos objetos. ●

Referencias

Giunta, Andrea (2009) *Poscrisis, Arte argentino después de 2001,* Año: 2009, Editorial: Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina. ISBN10: 9876290819, ISBN13: 9789876290814

Macchi, Jorge (2011) Imagen completa de la obra Charco de Sangre de Jorge Macchi, 1998-2004. [Consulta 2011-01-16] Fotografía. Disponible en <URL: http://www.jorgemacchi.com/cast/obra08.htm

Macchi, Jorge (2011) *Imagen de la obra Música Incidental de Jorge Macchi* (Instalación en Delfina Studios, Londres, 1997). [Consulta 2011-01-16] Fotografía. Disponible en <URL: http://www.jorgemacchi.com/cast/obra16.htm# >

Pérez Barreiro, Gabriel (2001) *Anatomía de la melancolía.* Catálogo de la muestra monográfica, Santander Cultural, Porto Alegre, Brasil, Bienal del Mercosur, 2007. [Consulta 2011-01-16] Disponible en <URL: http://www.jorgemacchi.com/cast/textos.htm >

Sanchez Balmisa (2009) *La música del azar, entrevista a Jorge Macchi. Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo*, Comunidad de Madrid, 2008. [Consulta 2011-01-16] Disponible en <URL: http://www.jorgemacchi.com/cast/textos.htm >

ISBN: 978-989-8300-14-0

Pasado y presente atrapados: la estructura dinámica en la obra de Txomin Badiola

Cláudio José Magalhães*

Abstract: In this article we will analyse the way Txomin Badiola works with the different plastic-pictorial heritage of movements or schools of art belonging to the near or distant past, and how the artist refers to elements of ancient art with modern art. Then we will study how the conceptual aspects of his work relate to other elements and materials used to form a fully integrated whole.
Keywords: painting, sculpture, Txomin, inheritance, originality.

Resumen. En este artículo analizaremos, la forma en que Txomin Badiola opera con las distintas herencias plástico-pictóricas de movimientos o escuelas de arte pertenecientes al pasado cercano o lejano, y cómo el artista enlaza elementos del arte antiguo con el arte actual. Después analizaremos cómo los aspectos conceptuales de las obras se relacionan con los distintos elementos y materiales empleados, formando al final, un todo plenamente integrado.
Palabras clave: Pintura, escultura,, Txomin, herencias, originalidad.

Introducción

Txomin Badiola nació en 1957 en Bilbao, es artista plástico y fundador de la Asociación de Artistas Vascos. Realizó sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, inicialmente se dedicó a la pintura y después pasó a trabajar principalmente con la escultura. En las obras aqui analizadas, veremos el papel que estos dos medios expresivos tienen en su trabajo y señalaremos, en primer lugar, algunos de sus precursores y referencias estéticas para, a continuación, ver la forma en que estas referencias son transformadas en un lenguaje personal.

* Brasil, pintor. Doutorando em Creatividad Aplicada no Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica da Faculdad de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid. Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidad Federal da Bahía, em Salvador, Brasil. Especialização em Arte Contemporânea, Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. Graduação em Comunicação Visual pela Fundação Universiversitária Mineira de Arte 'Aleijadinho,' Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Professor do Departamento de Arquitectura e Urbanismo na Universidad Federal de Viçosa, Minas Gerais, Brasil.

1. Pasado y presente atrapados

Txomin Badiola emplea en sus piezas un grupo de materiales muy diversos: construcciones en madera metal y plástico, fotografías, pintura y materiales impresos. Las piezas de madera forman una especie de base o soporte, y sobre ellos se elevan los sucesivos planos de madera o metal generando distintas configuraciones visuales, como se puede ver en la Figura 1. Esta estructura está compuesta de planos y barras delgadas de madera y metal dando la sensación de que el artista está dibujando en el espacio, puesto que al final sus construcciones emplean los elementos fundamentales del dibujo: líneas y planos de color. Sin embargo, como el artista trabaja con objetos tridimensionales, otro elemento expresivo entra en escena: la luz. Conocemos la especial importancia que la luz tiene para la escultura, y como Txomin Badiola flota entre estos territorios (el de la pintura y el de la escultura) la luz no sólo contribuye a la definición de los planos y volúmenes, sino también a la generación de los variados contrastes de luminosidad, responsables del impacto visual de cada obra y del desarrollo espacial de la forma, que a la vez oculta y revela partes de la composición.

Figura 1. Txomin Badiola. *Rêve sans fin*. 2005. Construcción en madera, metal y plástico, fotografías, pintura y materiales impresos. 264 x 143 x 220 cm. En la Galería Soledad Lorenzo.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Esta fusión entre pintura, dibujo y escultura encuentra diversos precursores en la historia del arte. En este artículo, no tenemos condiciones de trazar un mapa muy detallado de las obras que a lo largo del tiempo pudieron contribuir al tipo de lenguaje desarrollado por Txomin Badiola. Así, resaltaremos algunas que nos parecen más importantes y que nos mostrarán las relaciones que su obra mantiene con otras de naturaleza similar y que creemos, están en la base de la formación de su estilo. En este sentido, entendemos que esta clase de trabajo tiene sus precedentes en obras como los *Corner Counter-relieve* de 1915 de Vladimir Tatlin. Son piezas que rompen radicalmente con las formas tradicionales de comprender la escultura, añadiéndole elementos del dibujo y hundiendo los límites entre estas dos formas de trabajo. Por estas fechas, Picasso también trabaja en obras en las que la integración entre estos dos lenguajes es tan fuerte, que al final resulta inútil intentar definir la naturaleza del objeto creado. En este sentido hemos de recordar la relación que desarrolló con Julio González y que fue crucial para las investigaciones que desarrollaron como escultores. Esto ocurrió en 1928, cuando Picasso llama a González para ayudarle a transformar en esculturas algunos de sus dibujos y maquetas de alambre. También señalamos las obras, Proun Room, 1923 de El Lissitzky donde los distintos planos y líneas se agrupan sobre las paredes envolviendo el espacio en que se mueve el espectador, y la escultura *Spatial Composition #4*, 1929 de Katarzyna Kobro donde las placas de hierro pintadas actúan como una pintura constructivista desarrollada en el espacio del observador. Igualmente importantes son las *Combine Painting* de Robert Rauschenberg, donde se manipula todo un grupo de materiales (letras de carteles, imágenes de publicidad, pintura, objetos de uso cotidianos etc) en una estructura tridimensional. Y por fin, citamos las esculturas pintadas de Donald Judd y Anthony Caro donde se mezclan colores intensos con un acabado frío y ejecución de factura industrial. Ahora bien, además de estas referencias, de obras y de artistas del siglo XX, encontramos en el seno de la pieza, representada en la Figura 1, una imagen que es un detalle de un cuadro de Caravaggio (El Martirio de San Mateo, 1599-1600).

2. La estructura dinámica en la obra de Txomin Badiola

En esta parte del artículo nos parece importante aclarar que creemos que la estructura que permite la creación de toda y cualquier obra de arte es de naturaleza inmaterial. Es decir, los pensamientos, percepciones y sentimientos más diversos que originaran un objeto de arte, es lo que consideramos como la estructura de una obra de arte. Esta estructura compleja y casi insondable, hunde sus raíces en la superficie visible del trabajo creado, y revelarla exigiría conocer los espacios más profundos de la vida interior de un artista. Sin embargo, en el caso de Txomin Badiola, definimos como estructura, esta parte física y visible de sus obras, compuestas de trozos de metal y madera. Lo hicimos así, porque para nosotros, la estructura física de las obras de Txomin Badiola es el elemento que le permite desarrollar las distintas relaciones con el pasado artístico próximo o distante, puesto que, además de constituirse como la obra en sí misma, esta viene cargada de elementos formales que nos permiten señalar sus posibles herencias estéticas. Por ejemplo, en la Figura 2, se puede ver cómo los elementos que sostienen los planos de madera y metal (las barras verticales y horizontales), se repiten y dialogan con las rayas de color azul en el plano central. Al operar con elementos Abstractos geométricos, acabados fríos e impersonales, con materiales industriales y de limpieza aséptica, volvemos a relacionar estos trabajos con el universo de la obra de artistas como Donald Judd o Ellsworth Kelly. Sin embargo, Txomin Badiola se siente a gusto para cubrir algunos de estos planos asépticos con imágenes impresas (Figura 1 y 3) haciendo emerger un nuevo grupo de referencias, más relacionados con la multiplicidad de información que observamos en el arte *Pop* y por ejemplo, en los *Combine Painting* de Rauschenberg. Así, se puede notar cómo el artista va mezclando técnicas y estilos que se rechazan a la vez que se integran, generando un lenguaje, cuya característica es flotar entre distintos momentos de la historia del arte. En este juego de intercambios, Txomin va liberándose de las huellas estilísticas que pudieran empañar su personalidad artística. Al final, el resultado tiende hacia las referencias y facturas más impersonales, industriales y marcadamente minimalistas. Sin embargo, por la complejidad y carácter casi alegórico que asumen, se apartan claramente de las esculturas de, por ejemplo, Donald Judd. Eso sin duda ocurre, porque a esta estructura geométrica de naturaleza minimalista, el artista añade fotografías, impresiones digitales, elementos

ISBN: 978-989-8300-14-0

geométricos pintados, letras de carteles, imágenes sacadas del universo de la historia del arte, además de introducir partes del espacio donde la pieza está expuesta, a través de la alternancia de partes tapadas y vacías.

Figura 2. Txomin Badiola. *All redness into blood, all water into tears*, 2005.Construcción en madera metal y plástico, fotografías, pintura y materiales impresos. 325 x 137 x 300 cm. En la Galería Soledad Lorenzo.

Todo este juego formal empuja la obra en una dirección que escapa a definiciones tajantes, permitendo al autor ubicarse en un terreno personal. No obstante, en las piezas aqui analizadas, observamos un grupo de temas que añaden nuevas cuestiones a estas referencias anteriormente señaladas. A través de los títulos de sus obras podemos notar que Txomin mantiene una clara relación con temas relacionados con la muerte y el sufrimiento, además de conjugar temas bíblicos con otros profanos: "All redness into blood" (Figura 3), "All water into tears," "RSF (comedores de sufrimiento)," "Rêve sans fin" (Figura 1), "Sacrificio," "RSF (David)," etc. Por lo tanto, muchas de estas piezas y collages pueden permitir distintas interpretaciones, como: la situación o condición del artista y del arte (antiguo o actual) en una sociedad industrial, que produce tantos objetos desechables y de consumo de masa, la imposibilidad de esta sociedad tan desarrollada tecnológicamente para ofrecer respuestas a temas que desde siempre han

inquietado al hombre (los misterios de la muerte, el sentido de la vida y la angustia del existir) y, por fin, la posibilidad de un artista de repetir en el presente las grandes realizaciones artísticas del pasado. El recurso de usar imágenes impresas a través de medios mecánicos, nos hace recordar a Warhol e incluso a artistas como Sigmar Polke. Sin embargo, en las obras de Warhol, que tratan de temas como de personas encarceladas, de la silla eléctrica o de accidentes de coche, nos permite ver cómo es posible acercarse a los temas de la muerte y del dolor humano sin hacer referencias al pasado y a la tradición del arte. No obstante, Txomin, al insistir en usar imágenes de pintores antiguos, parece insistir en el papel de tradición, y si por un lado estas imágenes se asemejan a citas eruditas revelando sus intereses por un pasado que se impone por sus extremados niveles de realización pictórica, por otro, conservan un fuerte sentido metafórico, llevándonos a reflexionar sobre nuestra condición e inquietudes existenciales.

Figura 3. Txomin Badiola. *All redness into blood, all water into tears*, 2005.Construcción en madera metal y plástico, fotografías, pintura y materiales impresos, 325 x 137 x 300 cm.

Conclusión

Como podimos notar a lo largo de esta exposición, las piezas aqui presentadas conllevan innumerables referencias estéticas, mezcladas con temas que establecen otras tantas relaciones con el pasado y la tradicción

ISBN: 978-989-8300-14-0

artística, sin jamás perder el eslabón con el presente y con las tendencias del arte contemporáneo. Notamos cómo esta red de recursos técnicos, temáticos y estilísticos empleados por Txomin Badiola, producen al final un laberinto no sólo formal, sino también conceptual. Es decir, al mezclar tantas referencias y técnicas, las obras terminan por hibridar todo un grupo de conceptos, que se rechazan y vuelven a integrarse en el cuerpo de cada trabajo. Por lo tanto, la operación plástico-pictórica de Txomin Badiola se procesa en términos de sucesivas capas de referencias estilísticas, que una vez movilizadas por sus intereses personales, sentimientos relacionados con la vida o con el arte, terminan revelando los mecanismos que le conducen a un estilo personal. Estos mecanismos, nos parece, están volcados sobre todo, en anudar distintos y opuestos grupos de materiales, estilos y conceptos, para así alcanzar los niveles de tensión que se ajusten a la carga de sentimientos o ideas que el artista se plantea comunicar. ●

Referencias

Argan, G.C. (1984) *El arte moderno – La época del funcionalismo – La crisis del arte como ciencia europea*. Traducción de Joaquin Espinosa Carbonell, Fernando Torres, Valencia.

Danto, Arthur C. (2005) *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona.

Foster, Hal, Krauss Rosalind, Bois, Ivens Alain, Buchloch, Benjamin H. D. (2004) *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames & Hudson, London.

Guasch, Anna María (2000) *El último arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid.

Greenberg, Clement (2006) *La pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, Madrid.

Golding, John (2003) *Caminos a lo absoluto – Mondrian, Malévicht, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, Turner Publicaciones, Madrid.

Harrison, Charles, Frascina, Francis, Perry, Gil (1998) *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*, Akal, Madrid.

Krauss, E. Rosalind (2002) *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Tres Cantos (Madrid).

Krauss, E. Rosalind (1999) *Los papeles de Picasso*, Gedisa, Barcelona.

Krauss, E. Rosalind (1996) *Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid.

Wallis, Brin ed. (2001) *Arte después de la modernidad – Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid.

ISBN: 978-989-8300-14-0

O livro e o espaço no trabalho de Edith Derdyk

Cristiana Nogueira Menezes Gomes*

Resumo: Este artigo busca relacionar as questões presentes em alguns trabalhos de Edith Derdyk e os elementos constituintes do livro, criando um conceito ampliado do que seria o livro de artista na contemporaneidade, a partir da obra 'Rasuras,' 1997.
Palavras chave: Edith Derdyk, livro de artista, arte contemporânea.

Abstract: This article relates the questions present in some works of Edith Derdyk and the elements that constitute a book, creating an amplified concept of what would be an artist's book nowadays based on the work 'Rasuras,' 1997.
Keywords: Edith Derdyk,, artist's book, contemporary art.

Introdução

Este texto parte da análise de trabalhos da artista Edith Derdyk para refletir sobre como o livro, ou mesmo seus elementos compositivos, se personificam na arte contemporânea. Para isso, foi escolhido o trabalho 'Rasuras,' de 1997 como exemplo de questões presentes também em outras obras como: 'Entre,' 2000, 'Rasante,' 2002, e 'Corte,' 2002.

Edith Derdyk participa de exposições coletivas e individuais desde 1981 no Brasil e no exterior. Realizou em 2002 uma exposição individual no Centro Cultural São Paulo. Em 2003 realizou as individuais *Campo Dobrado* no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis e *Declive* na Haim Chanin Fine Arts em Nova York, EUA. Tem participado de Feiras Internacionais (Arco, Miami Basel) e tem trabalhos em coleções públicas no Brasil e no exterior.

1. O livro

O códice, ou códex, segundo o Dicionário do Livro, "é o nome dado pelos romanos às tabuinhas de madeira revestidas de cera em que escreviam e que eram ligadas entre si por um cordel […]" (Pericão, 2008). Este é o formato que, ainda hoje, é adotado como o melhor para a apreciação da leitura, por sua portabilidade, praticidade, não só para o folheio, como também para o transporte e acomodação. Há um verdadeiro fetiche no manusear do livro, em que busca-se sentir pelo

* Brasil, artista visual. Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea - linha de pesquisa: Processos Artísticos Contemporâneos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ. Graduação em Educação Artística com habilitação em História da Arte, UERJ. Professora na Universidade Federal do Amapá, UNIFAP.

tato, a textura da capa, das folhas; pelo cheiro, as características que cada papel traz; pela visão, as diferentes tipografias utilizadas, as cores do papel impresso e da capa.

Uma questão importante levantada por Alberto Manguel é em relação às margens que circundam a mancha de texto e, que permitem a participação do leitor no livro, já que antes deste formato, era mais difícil disso ocorrer. A escrita que está para além do texto, subverte o original, e permite uma intervenção que particulariza o livro (Manguel, 1997). Podemos fazer uma analogia com a importância da margem para a escrita islâmica e as anotações que são feitas nela e, que representam a quebra dos limites do texto, o território do visível e do invisível, onde nada mais é dito e tudo pode-se dizer, um texto paralelo que poderá ser até mais importante que o próprio texto.

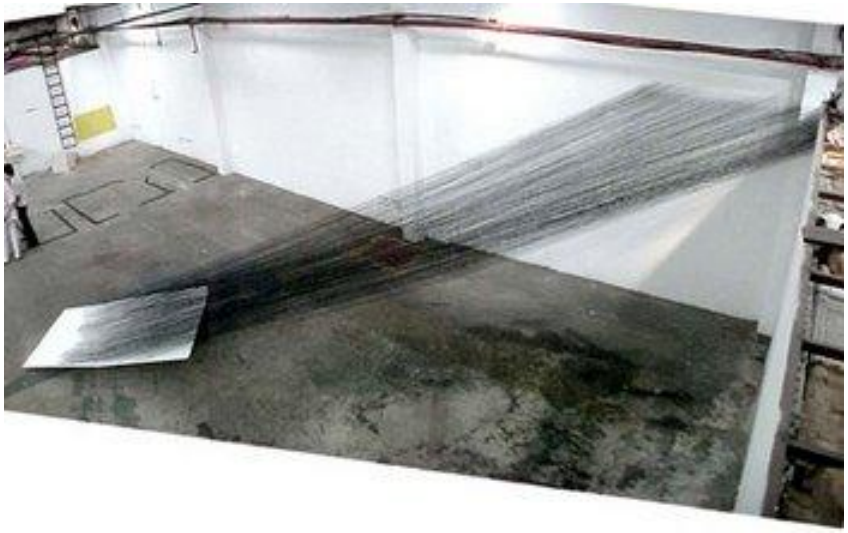


Figura 1. Edith Derdyk, *Rasante*, 2002. 19.000 metros de linha preta de polyester, 9.000 grampos, 1 MDF 150 x 200 cm e 4 dias de montagem. Prêmio APCA, categoria Tridimensional. Centro Cultural São Paulo, São Paulo. Foto: cortesia da artista.

2. A linha e a rasura

No trabalho de Edith Derdyk, as linhas que escapam da parede (do livro em outra escala), são o extravasamento do texto, do que precisa ser dito, ou melhor, do que *não* precisa ser dito necessariamente. Este texto se movimenta, margem afora, ao mesclar dois espaços inconciliáveis, que

ISBN: 978-989-8300-14-0

convivem mas não se misturam. A rasura é eloquente, o espaço não a retém. Ela é um ruído, algo que não se decifra, pois é dito ao mesmo tempo e, por isso, cria o acúmulo de linhas. É a representação do traço nervoso, do erro, da violência sobre a palavra; ela coaduna com a força física do material, com a resistência empregada para a sustentação do trabalho. Ao mesmo tempo, temos a delicadeza do material, de uma única linha vista de perto quando nos aproximamos da obra.

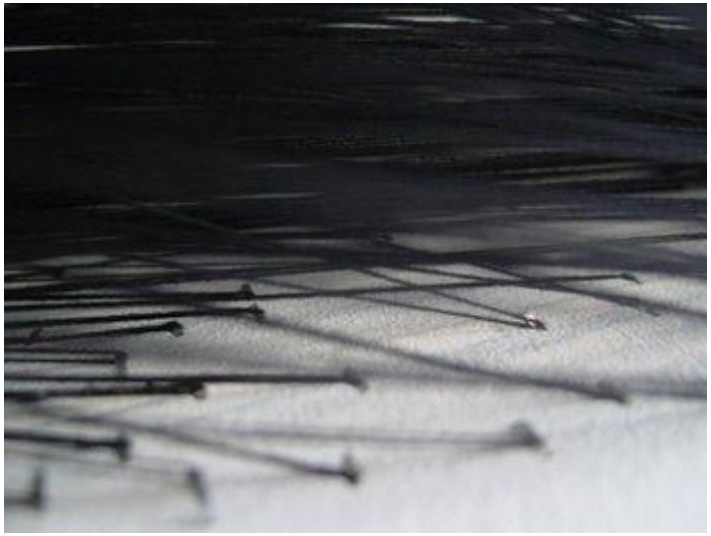


Figura 2. Edith Derdyk. *Rasuras*, 2002. Cerca de 16.000 metros de linha preta de algodão. 9.000 grampos. 3 dias de montagem. Galpão Geis/Associação Ponte CulturaNurnberg- Alemanha. Foto: cortesia da artista.

Linhas pretas que escrevem no espaço, que preenchem o espaço de vida. O espaço branco, como uma tela em branco esperando o primeiro rabisco. Este é o *leitmotiv* de sua obra. O primeiro risco, a primeira linha. Quando Anne-Marie Christin afirma que a origem da escrita é icônica, quer dizer, advém da imagem, podemos entender a rasura como a desconstrução da escrita, que retorna a sua origem. Isso fica ainda mais evidente ao aproximarmos o conceito de Christin, que diz que esta escrita é o pensamento na tela, e percebermos como se dá a construção do trabalho de Edith (Christin, 1996).

Quando olhamos 'Rasuras' de longe, vemos o todo, o rabisco, a massa preta que nos impede de fruir o texto. São rabiscos no espaço, como os

rabiscos que fazemos para apagar alguma palavra, quando riscamos até criarmos uma superfície compacta, chapada, uma massa de cor. É a Babel da escrita. É o local da incompletude. Derrida define a 'torre de Babel' como não só a configuração da 'multiplicidade irredutível das línguas,' como também ressalta a incapacidade de totalização, saturação, acabamento de qualquer coisa da ordem da edificação (Derrida, 2002). O inacabado está presente como o espaço de mutação. Através do inacabado, do 'caos,' deste espaço de possibilidade, vai surgir o equilíbrio. O desenho não pode estar acabado. Ele tem que estar aberto a outras coisas. A idéia de vazio, de espaço de respiração, de reflexão estará contida neste algo mais.

3. A desmedida

Assim como o trabalho de Mira Schendel ressalta que a linha estimularia o vazio, vemos em Edith Derdyk, quando ela diz que "o preto povoa o branco, o branco esvazia o preto" (Derdyk, 2007) a questão da utilização da linha como elemento mediador entre a ausência e a presença, entre o dizível e o indizível. Haveria uma aproximação entre este vazio e a sensação do sublime de Kant? Será que podemos dizer, que tal como Lyotard conceitua as pinturas 'frias' de Barnett Newman como possíveis de serem sublimes, aqui teríamos o sublime por conta do 'ponto de mutação' que se faz presente? Lyotard pontua que:

Parece-me indispensável voltar à Analítica do Sublime *da* Crítica da Faculdade do Julgar*, de Kant, se quisermos ter uma idéia do que está em jogo no modernismo, na vanguarda, na pintura ou na música. (...) Desde há um século que as artes não encaram o belo como seu objeto principal mas sim como algo que diz respeito ao sublime* (Lyotard, 1993).

É claro que Kant nunca aceitou o sublime na arte por conta da arte ser apreensível, por ela se completar. Além disso o sublime está relacionado com a natureza e a vida moral, com a aceitação de certas circunstâncias desagradáveis através da experiência. Porém, segundo Lyotard, a experiência com a obra já não passa pelo belo, pela forma, pelos limites, mas sim pela desmedida. De certa maneira, este sublime estaria muito próximo do conceito de informe de Bataille (Bataille, 1995). Algo que é desmedido, que não tem limite: a desmedida da rasura, da quantidade de linhas, dos riscos no espaço, da tensão existente. Segundo Rosalind

ISBN: 978-989-8300-14-0

Krauss, Bataille vai caracterizar o informe como algo que desorganiza as outras categorias, algo que desconstrói, que nega o fato de que cada coisa possui uma forma que lhe é própria, que imagina o sentido que se tornou sem forma (Krauss, 1997). Como a Babel que não se completa nunca, que não se forma, a rasura desconstrói a escrita, des-informa.

Figura 3. *Rasuras*, 1998. 60.000 m de linha preta de algodão, 22.000 grampos, 13 dias de montagem. Prêmio Artista Pesquisador – MAC Niterói. Foto: cortesia da artista.

Ao mesmo tempo, quando nos aproximamos do trabalho, temos a individualidade, as particularidades de cada fio. A eterna dicotomia entre o todo e o particular, entre o perto e o longe. É esta dicotomia que cria o equilíbrio dinâmico do trabalho. Esse falso equilíbrio proporciona uma outra imagem que, de alguma forma, caminha junto com o conceito de sublime. O devaneio, de que Barthes trata em 'O neutro,' é o outro par que falta para compor o trabalho. Segundo Barthes,

À imagem mítica do equilíbrio pode-se opor uma outra imagem: a da deriva: uma oposição (conflito/paradigma) pode ser 'neutralizada' por bloqueio equilibrado das forças (dos termos do paradigma), mas também por finta, deriva para longe da dualidade antagonista. Entre equilíbrio e deriva, o que vem como diferença, como aquilo que está em jogo, é evidentemente a segurança (Barthes, 2003).

A dualidade se faz presente seja na construção da obra, seja na apreensão da mesma. 'Rasuras' desperta interesse justamente por permitir este estranhamento, esta junção de sensações opostas. Temos que nos aproximar e nos afastar constantemente para nos relacionarmos com o trabalho. Ele cria um espaço de devaneio. Bachelard também irá tratar deste conceito através da questão da imensidão e da mobilidade/imobilidade. Assim,

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo (Bachelard, 1996).

Essa imensidão é percebida no equilíbrio tenso das linhas e planos, no limite entre sustentação e estiramento, de uma falsa imobilidade. Ao experienciar este espaço, prendemos a respiração, sentimos este limiar entre o movimento e o estático. Só captamos esta imensidão reproduzida no trabalho por ela nos pertencer. Ele possibilita a rememoração, o reviver desta sensação. A fruição do trabalho também se vincula a este jogo de percepções conflitantes. É como o prazer da leitura, descrito por Barthes ao tratar da obra de Sade, que só ocorre quando há rupturas, colisões de códigos antipáticos. Segundo ele,

O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza (Barthes, 2002).

As linhas de Edith são o prazer corporal da escrita, que é trazido pelo gesto, de que fala Barthes. O gesto ampliado indispensável para a escrita no espaço. O corpo todo participa do processo. O corpo escreve.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 4. *Rasuras*, 1997. Cerca de 22.000 m de linha preta de algodão e 20.000 grampos 13 dias de montagem. Foto: cortesia da artista.

Conclusão

Ao analisarmos alguns trabalhos da artista Edith Derdyk, não podemos dar conta de todos os aspectos que são, na maior parte das vezes, apenas sugeridos durante o artigo. Sua produção apresenta inúmeros meandros e direcionamentos que variam na medida em que a artista experimenta novos meios e formas de trabalho. Procuramos aqui lançar algumas idéias para compreender a presença e a importância do livro na produção desta artista, assim como, perceber que o conceito de livro de artista pode ser ampliado, ao abarcar trabalhos que não fazem parte de uma idéia convencional deste tipo produção. ●

Referências

Bachelard, Gaston (1996) *A poética do espaço*. S. Paulo: Ed. Martins Fontes.

Barthes, Roland (2002) *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.

Barthes, Roland (2003) *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes.

Bataille, Georges (ed.) (1995) *Encyclopedia Acephalica*. London: Atlas Press.

Christin, Anne-Marie (1996) *L'Image ecrite ou la Deraison graphique*. Paris: Flammarion.

Derdyk, Edith (1997) *Referência sobre a obra 'Rasuras'* [Consult. 20101230] Disponível em <URL:

Derdyk, Edith (2007) *Desenhos*. São Paulo: A.

Derrida, Jacques (2002) *Torre de babel*. Belo Horizonte: UFMG.
http://www.edithderdyk.com.br>

Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain (1997) *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books.

Lyotard, Jean-François (1993) *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papirus.

Manguel, Alberto (1997) *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pericão, Maria da Graça; Faria, Maria Isabel (2008) *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: EDUSP.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Jo Milne o el punt que es desplaça

Cristina Pastó*

Resum. Jo Milne (1966) nascuda a Edimburg , però que viu i treballa a Barcelona des de 1996, ens ofereix unes pintures singulars, invariables i diverses alhora on el punt o cercle que es repeteix, multiplica i desplaça al llarg de l'obra és l'element principal. La seva manera metòdica, lenta i curosa de treballar l'apropa a l'obra de Vija Celmins (1938) que demostra una concepció propera de la pintura.
Claus: Jo Milne, punt, cercle, repetició.

Abstract. Jo Milne (1966) born in Edinburgh, but that lives and works in Barcelona since 1996, she offers us some singular paintings, invariable and diverse at the same time where the point or circle that repeats, multiplies and displaces along the work is the main element. His methodical way, slow and careful to work approaches to the work of Vija Celmins (1938) that shows a similar conception of the painting.
Keywords: Jo Milne, point, circle, repetition.

El procés de pintar o dibuixar és com un mirall

L'obra de Jo Milne és compacta, invariable i diversa alhora, com ho són els dibuixos i pintures de *cels nocturns* que porta pintant des de fa més de trenta anys l'artista letona Vija Celmins (Riga, 1938) que actualment viu i treballa a Nova York.

Quan mirem el treball de Jo Milne (2000-2005) percebem unes representacions enigmàtiques, fragments d'una realitat il·limitada i profunda on l'element clau és el punt. En contemplar-les tenim la doble experiència de presència i llunyania, d'aquí i d'allà, que va prenent forma en el joc entre la superfície i els cercles, que a voltes es desplacen, se sobreposen, es multipliquen... Sensació d'infinit, d'espai còsmic.

Les seves pintures es construeixen al voltant de la idea de repetició, superposició i mutació de seqüències de punts. Moltes vegades tenim la sensació d'estar observant una imatge de microscopi ampliada, però lluny del seu context científic. Jo Milne recrea aquestes imatges i a base de capes i capes de pintura les fa més belles, més tàctils, més humanes. Tenim ganes d'acostar-nos-hi i palpar-les.

Jo Milne nascuda a Edimburg (1966) s'instal·là a Barcelona el 1993, que és on viu i treballa. El 1987 estudià a l'Escola Massana i entre 1984 i 1993 realitzà un Master en Belles Arts a la Universitat d'Edimburg i un

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

de gravat al Camberwell College of Art de Londres. Des d'aleshores ha exposat de forma individual i col·lectiva el seu treball al nostre país i a l'estranger, i ha obtingut diverses distincions per la seva obra.

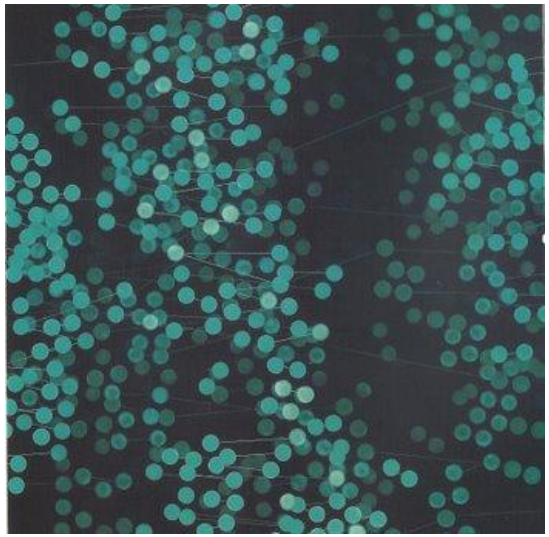


Figura 1. Jo Milne, *Double trouble*, acrílic sobre alumini, 50x50 cm. Galeria Trama, Barcelona, desembre-gener 2004.

Tal com explica ella mateixa, mitjançant l'ús de tècniques senzilles com el dibuix o la pintura interroga la veracitat de la imatge fotogràfica i el llenguatge científic per suggerir una imatge de dubte que ens fa qüestionar la manera com realment percebem i entenem el món. L'ús de la seqüència i de la repetició de fórmules simples ocupa i domina el seu treball. D'una manera semblant ho plantejava Vija Celmins en el seu treball *Per fixar la imatge en la memòria* (1977-1982) quan confrontava en un mateix escenari onze pedres, recollides per ella mateixa a Río Grande, aparellades cadascuna amb la seva reproducció exacta feta en bronze pintat. Nosaltes, espectadors, al mirar-les dubtem realment de quina és realment la pedra veritable i quina la reproduïda. L'artista va buscar fer una pinzellada tan perfecta com la fa la natura. *Per fixar la imatge en la memòria* oscil·la, doncs, entre el *trompe oeil* i el realisme. Hi ha una lentitud en el fer i una lentitud en el mirar. La dedicació a la creació de l'obra és molt important per Vija Celmins com ho és també per Jo Milne. Hi ha un gust per la pintura, pel dibuix, pel gravat... inseparables de l'obra.

ISBN: 978-989-8300-14-0

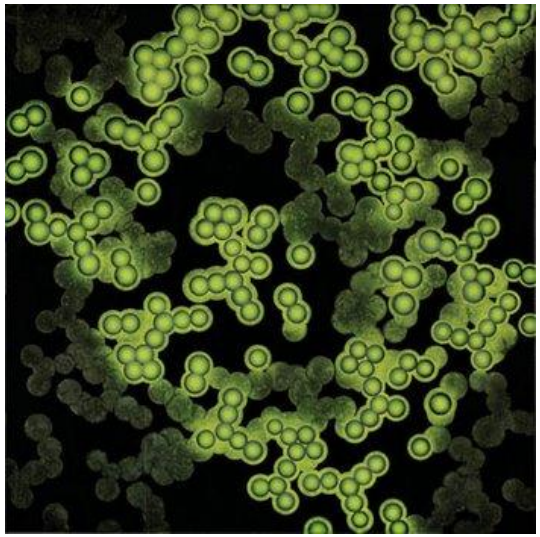


Figura 2. Jo Milne, *Beyond pure parasystole II*, acrílic sobre tela, 180x160 cm. Amber Roome Contemporany Art, Edimburg, Escòcia, 2006.

Una part important de l'obra de Milne s'ha desenvolupat en art gràfic, i no és estrany. El planteig i estructuració del treball que suposa el gravat: programar i gravar el número de planxes o matrius necessàries que després es sobreposaran, marcar un ordre d'estampació, etc... encaixa perfectament amb la seva manera de treballar. Tot i que ella ha preferit, en molts casos, fer sèries de gravats i aprofitar sobretot la capacitat del gravat de donar diferents visions d'una mateixa imatge que fer edicions iguals a partir d'unes mateixes matrius. Ha realitzat molts més gravats com a peces úniques que no pas edicions.

La gamma de colors que usa acostuma a ser austera i l'acompanyen uns mateixos colors des de fa temps: el verd, des del més tendre i càlid al més profund i obscur; el blau amb tots els seus matisos; el negre i el blanc... Ella diu que quasi sempre intenta que els colors tinguin una relació amb un món tecnològic, que pot ser fotogràfic o del món dels ordinadors.

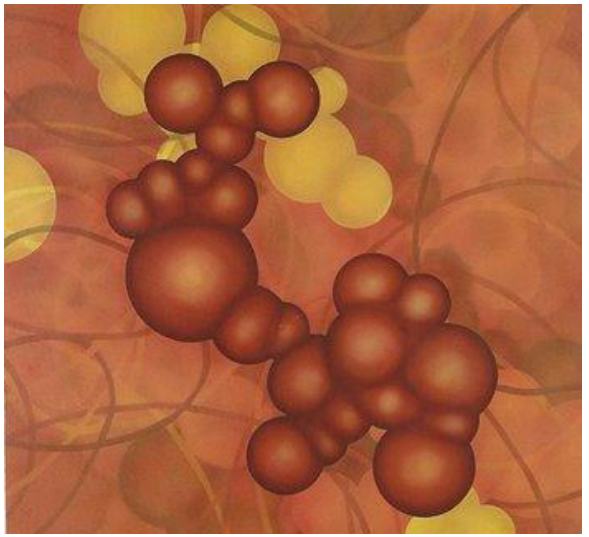


Figura 3. Jo Milne, *Just stringing you along*, acrílic sobre tela/fusta, 120x130 cm, Galeria Trama, Barcelona, 2008.

De bona part de les peces dels anys 2007 i 2008 es pot dir que són de "lectura més complexa." Els espais laberíntics, el solapament de capes, els jocs continuats de figura/fons i fons /figura són presents en totes elles i s'hi respira una densitat nova.

Comença, també en aquest període, una nova visió del punt. Aquells punts plans i sòlids de les primeres obres (2000-2005) passen a ser esferes, -és com si s'omplissin d'aire- i donen a totes les peces d'aquesta època una sensació molt més aèria. Ho veiem molt clar a la peça "Just stringing you along" de 2008 on dominen les gammes vermelles -poc habituals en els treballs de Milne- i on tenim un primer pla d'esferes vermelles de mides diverses totes encadenades i totalment volàtils. També percebem sensacions noves com la de "borbolleig continuu" ("To be decided ," 2008) i d'una forta energia que empeny les formes. El fet de la repetició tan present en el seu treball també hi és en el títol de moltes de les seves peces on juga amb els sons i la fonètica: "Rubadub-dub," "Accumulant cumuls," "Weebles wobble but do they wibble-wobble?" o "Talking torques."

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 4. Jo Milne, *Essentially compact schemes for unsteady incomprehensible flow*, dimensions variables. Galeria Trama, Santander, 2008.

Figura 5. Vija Celmins, *Per fixar la imatge a la memòria* (fragment), instal·lació d'onze parelles de pedres i bronzes pintats (1977-1982), dimensions variables. Col·lecció The Edward R. Broida Trust, Florida.

En els darrers treballs del 2008 es produeix un canvi important: la superfície rectangular o quadrada de la tela o paper es fragmenta i els

grups de punts passen a ser peces soltes amb formes diverses que es distribueixen lliurament per la paret. L'espai de la tela s'ha ampliat per passar a ser el de la paret per on circulen i es desplacen els conjunts de cercles i esferes. L'artista els situa d'una manera diferent sobre el mur, adaptant-se a l'espai que li ofereix cada nova exposició. Les peces no tenen dalt ni baix.

Figura 6. Jo Milne, *Stringing you along*, paper sobre fusta, dimensions variables. Galeria Trama, Barcelona, 2010.

En les darreres peces (2010) aquest *punt*, tan present a tot el seu treball, ha pràcticament desaparegut per deixar lloc al seu "rastre." Les protagonistes de l'obra són les el·lipses que va generant el punt quan es desplaça. El dinamisme domina aquests treballs. La solidesa i densitat d'aquelles primeres peces ha desembocat ara en unes grafies fràgils i perfectes -delimitades i retallades sobre fusta- que contemplo amb sorpresa i satisfacció sobre les parets blanques del seu estudi. ●

ISBN: 978-989-8300-14-0

Bibliografia

Lingwood, James; i altres. *Vija celmins. Obras 1964-96*. Trad. Karmelin Adams. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1977. Catàleg.
Milne, Jo. *Jo Milne*. Barcelona: galeria Trama, 2003. DL: L-1348-2003. Catàleg.
Milne, Jo. *Jo Milne*. Sant Pol de Mar: Museu de pintura i Ajuntament Sant Pol de Mar. 2005. Catàleg.
Milne, Jo. *Jo Milne babble bubbles*. Sitges: Ajuntament de Sitges. ISBN: 978-84-89948-90-7. Catàleg.
Rippner, Samantha. *The Prints of Vija Celmins*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art. ISBN: 978-0300097719.
www.jomilne.com

Miguel Soler : in-comunicaciones

Diego Pérez Galindo*

Abstract. "Miguel Soler In-comunicaciones" is an article about the reflexive methodology that this artist uses to made his artwork. It tries to show briefly the aspects wich are fundamental in the creative process of Soler and how it has been evolved in a period of only nine years.

Resumen. "Miguel Soler In-comunicaciones" trata acerca de los procesos reflexivos que este artista genera con su obra. Pretende mostrar brevemente, qué aspectos son fundamentales en el proceso creador de Soler y cómo en un periodo de apenas nueve años ha evolucionado y se ha dedicado a depurar su discurso.

Introducción

Comenzaré este artículo presentando al sujeto de nuestro escrito, Miguel Soler. Este artista nace en 1975, en Sevilla (España). Se licencia en la facultad de Bellas Artes de su ciudad natal en el año 2002. Durante el periodo de formación se encarga de ampliar su visión de las artes desarrollando estancias en el extranjero con la beca Erasmus y realizando cursos como el de "Creación de productos multimedia," CEA.

Entre los años 2004-2006 cursa el "Master de obra gráfica – Serigrafía," Fundación CIEC, en Betanzos (A Coruña, España); comienza el Doctorado en el departamento de Dibujo de la Universidad de Sevilla; y realiza una estancia como artista residente en HANGAR, Barcelona (España). Más cerca en el tiempo, ha cursado el "Master: El espacio Expositivo en el ámbito de la Museografía Creativa," organizado por la UPC y la Fundación Cajasol. La intención no es mostrar todo el curriculum vitae de Miguel Soler, pero resulta interesante aportar estos datos para la comprensión de un concepto implícito en la obra de este artista y en su propia vida: el de la "evolución por el estudio."

* Espanha, artista visual. Licenciado (especialidade pintura), e doutorando na Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla (US). Professor interino, Faculdade de Bellas Artes, US.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 1. Miguel Soler, *?*. Instalación, 150x70cm. 2010. Fuente: www.miguelsoler.com

1. Obra y concepto

Desde muy pronto, Miguel Soler entiende que la obra de arte es un elemento de comunicación y es acerca de este hecho sobre el que reflexiona en sus primeras obras. No dejan de ser piezas tempranas, pero ya se puede apreciar la intención de desligarse de una enseñanza clásica del arte.

Este interés podemos percibirlo en el uso de nuevos medios y procesos creativos, además de en los temas de sus exposiciones. Algunas de sus muestras han sido las tituladas 'Oyente,' 'Silencio Reflexivo,' 'Observatorio,' 'Observa-te,' 'En Observación'… Estas exhibiciones giraban entorno a la problemática de la comunicación, y los elementos que intervienen en ella. Para elaborar su discurso Soler utiliza todo tipo de "iconos" que empiezan a indicar un interés en los medios de comunicación de masas y cómo estos influyen en el individuo. Así pues utilizará el ojo, las interferencias o el ambiente de un laboratorio aséptico como signos, para mostrar su preocupación por los procesos de percepción y discriminación de la información que recibimos, señalando y criticando las diferentes manipulaciones ejercidas por los mass-media.

La idea de manipulación quedará patente en todo su recorrido, matizando quizá y agudizando el mensaje del artista dado que en posteriores obras ya no hablará del medio o "el qué," sino de "quiénes," creando obra mas incisiva y menos políticamente correcta.

Soler demuestra gran elegancia, adoptando un punto de vista externo, procurando no contaminarse por ideologías, siendo lo mas aséptico posible, como un cirujano que no piensa más que en abrir y visualizar el problema. Nos lo muestra con la extraordinaria sencillez de la que sólo es capaz una mente sintética, exponiéndolo para que el espectador reflexione acerca del hecho en cuestión.

Ser de la izquierda es, como ser de la derecha, una de las infinitas maneras que el hombre puede elegir para ser un imbécil: ambas, en efecto, son formas de la hemiplejía moral. (Ortega y Gasset, 1983, p 130).

Figura 2. Instalación *Estimulación temprana.* De Miguel Soler, sala Chicarreros Sevilla. 2006. (Foto de Áurea Muñoz del Amo, 2006).

Algunas de las exposiciones que atienden al hecho mismo de la política como elemento de investigación en la plástica de Soler son "Panorama Censor" o "TODO ES POLITICA," aunque quizás es en la segunda donde se hace más explícita la referencia a ésta, mientras que en la primera se cuestiona el "quién" está tras la manipulación del mensaje en los medios.

2. En la actualidad

ISBN: 978-989-8300-14-0

En la actualidad, Soler está desarrollando una obra en la que los conceptos de política y comunicación están entrelazados con objeto de expresar, de manera crítica, los hechos que acontecen en nuestra sociedad. De ahí que para mostrar mensajes con marcada ambigüedad reutilice signos y códigos de otros lenguajes visuales de carácter popular como son, por ejemplo, el cine o el cómic.

Figura 3. Miguel Soler, *El muro de las justificaciones*. Video instalación, medidas variables. 2010. Fuente: www.miguelsoler.com

El método de trabajo actual consiste en apropiarse de imágenes, vídeos y otras obras para su posterior reutilización. Siguiendo este proceso está desarrollando el proyecto arterias visuales "Basada en hechos reales" como artista en residencia en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes); buscando con ello descubrir nuevos caminos conceptuales, criticando más la acción del individuo y menos al colectivo.

3. Conclusiones

El proceso creativo que lleva a cabo Miguel Soler está lejos del empleado por otros artistas que trabajan de manera directa con la materia. Bien es cierto que no se cierra a ningún tipo de experiencia pero, principalmente, su metodología consiste en elaborar una idea y, a partir de ahí, construir la obra en el medio que mas le convenga. En ocasiones trabaja con objetos encontrados, pero en la mayoría de casos todo está medido y premeditado, no hay espacio para la improvisación.

Este es uno de los factores que contribuyen al aspecto aséptico y controlado de su obra. Tanto es así que algunas veces incluso elabora un croquis de cómo debe ser una obra en concreto y la encarga a un profesional que manipule el material en cuestión.

Miguel se convierte en una factoría que manipula ideas que cohabitan en sus piezas:

1. Ideas intangibles de las que su verbalización nos llevará muchas páginas de un libro (o el libro completo)
2. Ideas formales y estéticas que se reflejan en la presentación de sus obras. ●

Referencias

Alzueta, Silvia. ?, *Oximoron y paradoja*. 22 de Septiembre de 2010. Disponible en; http://www.miguelsoler.com/web/textos/Entradas/2010/9/22_%2C_ox%C3%ADmoron_y_paradoja.html

D´Acosta, Sema. "*Desideratum o las pesquisas del arte moderno Zoon Politikon"* 9 de Febrero de 2008. Disponible en; http://www.miguelsoler.com/web/textos/Entradas/2008/2/9_DESIDERÁTUM.html

Flores, Javier. "Desenterrar la memoria" 6 de diciembre de 2008. Disponible en http://www.miguelsoler.com/web/textos/Entradas/2008/12/6_desenterrar_la_memoria.html

García-Trevijano, Antonio. *'Politización sin política' El Mundo. Lunes 16 de octubre de 1995*

ISBN: 978-989-8300-14-0

O desenho do desenho de um artista invisível

Diego Rayck da Costa*

Abstract. This article discusses the drawings of Fernando Garcia to complete his degree in Fine Arts in 2010. The present reflection proposes to present publicly his research, highlighting and analyzing the concepts of denial, conciseness and singular attention, as well the resources of copy and drawing manual with which the artist works.
Keywords: drawing, copy, drawing manual.

Resumo. Este artigo aborda os desenhos de Fernando Garcia para o trabalho de conclusão de sua graduação em Artes Plásticas em 2010. A presente reflexão se propõe a apresentar publicamente sua pesquisa, destacando e analisando as noções de recusa, concisão e atenção diferenciada, bem como os recursos da cópia e do manual de desenho, com as quais o artista trabalha.
Palavras chave: desenho, cópia, manual de desenho.

— Para poder ver o mundo, o poeta deve se tornar invisível.
Enrique Vila-Matas, *Doutor Pasavento*

Em 2004, ao lecionar disciplinas de gravura na primeira fase do curso de Artes Plásticas, conheci Fernando Bom Garcia Segura. Ele havia elaborado em uma matriz para água-forte um desenho muito detalhado, uma cena com um casal dançando. Não me recordo se cheguei a ver o trabalho impresso ou não, e foi o único desenvolvido por ele naquele semestre que guardo lembrança. A partir de então voltei a encontrar Fernando Garcia regularmente em disciplinas curriculares ou em conversas do convívio universitário. Apesar disso, vi outro desenho seu somente em 2010 ao orientar seu trabalho de conclusão de curso.

Apesar de toda a sua discrição e reserva, pelo teor de sua conversa e pela observação de seu comportamento, eu constatava que ele produzia constantemente, desenhando e anotando em pequenos cadernos. Cursando licenciatura, Fernando Garcia pesquisava mecanismos de aprendizado e ensino de desenho, considerando especialmente

* Brasil, artista visual. Mestre em Artes Visuais (concentração em Processos Artísticos Contemporâneos) e Bacharel em Artes Plásticas - habilitação Pintura e Gravura, ambos pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Professor colaborador do curso de Artes Visuais do Centro de Artes da UDESC.

importantes os modelos e manuais neste processo. Nosso interesse comum sobre o desenho tornava a interlocução profícua.

Mas foi no contexto da produção de seu trabalho de conclusão de curso, intitulado *desenho do desenho*, que nosso contato se intensificou, permitindo-me conhecer melhor suas idéias e seu processo. Fernando Garcia desenvolveu, no âmbito acadêmico, um trabalho artístico, movido tanto pelo seu compromisso com a reflexão sobre o ensino de arte quanto pelo seu envolvimento como artista com o desenho. Este artigo se concentra em narrar e analisar esta situação, destacando as operações de recusa, concisão e atenção diferenciada no processo do artista. As citações de Fernando Garcia, neste texto, são feitas sempre a partir dos encontros de orientação e de sua argumentação na defesa de seu trabalho de conclusão de curso, em dezembro de 2010.

Desenho do desenho

Para seu trabalho de conclusão de curso, Fernando Garcia se propôs a copiar através do desenho imagens de origens diversas. Orientado pelos princípios didáticos dos manuais de desenho, o artista utilizou-se do procedimento da cópia, da adoção assumida de exemplos e modelos e da formação de uma seleção pessoal de referências visuais que, combinados, problematizam noções de originalidade, autoria e autonomia da arte.

Entre as imagens mais reconhecíveis estão reproduções de obras de Rodin, Goya e Bellmer. Sem divisões e classificações evidentes, estas referências convivem com desenhos bastante familiares mas de origem obscura: faces, mãos, carcaças, a superfície lunar, o rosto de uma freira, um aglomerado informe de cabeças. Outro grupo significativo é o de imagens de manuais, reconhecíveis graças aos pequenos recursos de medição e visualização estrutural, além dos tipos de características gráficas, dos objetos e relações espaciais que ordinariamente este gênero explora.

No entanto, esta divisão em grupos é apenas uma tentativa de descrever e analisar as dezenas de desenhos de Fernando Garcia. Estes não estão separados por capítulos ou temas, não se distinguem por nenhum recurso gráfico e nenhuma observação, legenda ou nota os acompanha. Os desenhos apenas se sucedem, formando uma espécie curiosa de catálogo sortido que encontra ressonância no comentário do pesquisador J.J.G. Molina sobre os manuais de desenho. Como afirma o autor, estes instrumentos causam a sensação de que "mesmo a arte é

ISBN: 978-989-8300-14-0

fruto da associação reiterada de uma série de imagens de procedência muito diversa, que foram se agrupando em estruturas caprichosas como o resto de um naufrágio" (Molina, 2006: 171. Tradução minha). Resistindo à baixa popularidade do manual nos discursos hodiernos, Fernando Garcia se interessa por estas publicações reconhecendo, em diferentes edições, as oscilações de contribuições entre a propagação de estereótipos e transmissão das potencialidades investigativas do desenho.

Ao aproximar-se, pela via do manual, da fragmentação errática das imagens, não faria sentido opor-lhe resistência, pois empregar "um desagradável trabalho de reclassificação" apenas "romperia a magia e a fascinação destes restos arqueológicos" (Molina, 2006: 171. Tradução minha). E este fascínio pelo aspecto mágico do desenho parece necessário para a proposta de trabalho de Fernando Garcia, pois sem fascínio não é possível desenvolver este tipo de empreendimento sem incorrer em uma simulação mecânica.

Estar presente

O projeto gráfico do trabalho é primoroso, com a encadernação feita à mão pelo próprio artista. Cada folha contém uma dobra e quatro páginas que, em alguns casos, apresentam sutis correspondências de desenhos contíguos. Esta característica justifica que o trabalho não apresente cópias impressas. Existe apenas um original manuscrito. Esta situação mostra a tensão de um objeto que, a princípio, deveria ser reproduzido mas é único, constituindo uma reflexão visual sobre a reprodução e seus mecanismos dentro do processo de criação. Quando indaguei a Fernando Garcia sobre a recusa em imprimir o trabalho, ele argumentou que a imagem impressa homogeneizaria o desenho. Todas as marcas, por menores e mais discretas que fossem, todos os detalhes e acidentes que acontecem no desenvolvimento gráfico de um desenho, nas contingências entre o papel e o lápis, seriam transformadas ou perdidas pela digitalização e impressão.

O que poderia ser interpretado como preciosismo, é, de fato, uma preocupação ligada ao caráter indicial do trabalho, e talvez um dos sentidos mais importantes de seu processo. Fernando Garcia trabalha com uma noção de atenção diferenciada, que demanda um tempo próprio para acontecer, implicando às vezes dias inteiros para copiar alguns dos desenhos. A própria proposta do trabalho foi uma maneira de gerar um compromisso, uma rotina de concentração e prática de

desenho na qual se pudesse observar com a devida atenção algumas referências visuais marcantes, como o rosto de um Cupido de Botticelli, que sempre lhe causou forte impressão. Isto reflete a preocupação de Fernando Garcia de 'estar presente' em seus gestos e atividades, num movimento de resistência à imposição de um cotidiano acelerado e de experiências superficiais.

Conforme é exigido pela instituição, foi destinado à biblioteca um arquivo digitalizado do trabalho. A avaliação da banca levantou o assunto da acessibilidade ao conteúdo, comentando que infelizmente o trabalho original não ficaria disponível para a apreciação pública. Admitindo que todo trabalho acadêmico deve oferecer-se com clareza para o leitor, podemos questionar como esta coletânea de imagens, acompanhada apenas por uma página de diagrama sobre o desenho, pode comunicar toda a sua complexidade e desencadear outras reflexões. Neste sentido, é importante ressaltar que o trabalho não se limita às delineações acadêmicas, mas afirma-se como produção artística e poética de seu autor. Como tal, não se pode cercear o trabalho com considerações delimitadoras ou conclusivas e tampouco adotar instruções sobre sua abordagem. É necessário que um intervalo de indeterminação margeie cada desenho para que possa instalar dúvidas e insinuações em cada 'leitor'.

A recusa de Fernando Garcia não é ao diálogo, mas aos modelos desgastados, impróprios ou deficientes para se abordar a arte, a prática do desenho. Uma outra forma de crítica a estes modelos envolve a concisão. Esta característica constante no processo do artista é fundamental para que não se preencham os espaços de articulação nem se normatizem as interlocuções com o trabalho. O que é dito e exibido é mínimo, permitindo uma atenção apropriada e evitando banalizações, mas sem a ilusão de uma comunicabilidade precisa, de um encontro de sentidos. Como coloca o artista Maurizio Cattelan (2006: 36), 'a arte é também uma questão de desentendimento.' Cattelan, conhecido por seus trabalhos irônicos, considera que a respeito da noção de público não há a obrigatoriedade de se falar com 'todos,' pois 'mesmo se eles [o público] não entendem o que você está dizendo, é importante estar lá, presente' (Cattelan, 2006: 36).

Ser invisível

ISBN: 978-989-8300-14-0

Se 'desenhar é estabelecer uma ordem de evocações precisas,' na qual 'cada gesto, cada estrutura, cada imagem remete a outras séries de cadeias de gestos, de estruturas, de imagens ordenadas em discursos anteriores' (Molina, 2006: 174. Tradução minha), podemos considerar uma equivalência entre o procedimento de desenhar e de editar. O trabalho inteiro de Fernando Garcia foi composto como cada desenho que o constitui, a partir de combinações e correspondências entre referências diversas. Os critérios para estes arranjos não são da ordem discursiva, assim como o procedimento desenvolvido pelo historiador Aby Warburg em seu projeto do *Bilderatlas Mnemosyne*, baseado em uma eloqüência visual/conceitual que extrapola o instrumental analítico de disciplinas como a História da Arte (Pérez-Oramas, 2006). O emprego deste procedimento evidencia uma espécie de proporção entre a micro e a macro estrutura, sugerindo a compreensão do desenho simultaneamente como sobra e matéria-prima.

O caráter deste conjunto de escolhas, apesar de estar cercado de indeterminação, não deixa de assumir uma carga autoral. Quando constrói este catálogo, Fernando Garcia inscreve-se na realidade, deixa seu registro, ainda que ocultando-se em um aparente anonimato. Considerando também outras produções do autor, que merecem posteriores investigações, é possível afirmar que quanto mais ele busca estar presente em suas experiências, mais ele se esquiva dos outros. É como se o seu movimento de retiro procurasse neutralizar os ruídos excessivos do contato com o outro, ou ainda apenas expressasse a desilusão com uma pretensiosa luta contra a incomunicabilidade.

Este relato assume o ponto paradoxal de, ao compartilhar esta narrativa, tentar contribuir para o projeto do artista. Fernando Garcia faz o que é necessário para estar presente e ao mesmo tempo esquivar-se mas, como diz o fantasma ao protagonista de *Doutor Pasavento*, 'Para desaparecer é preciso antes ter sido visto por alguém.' (Vila-Matas, 2009: 380). ●

Referências

Garcia, Fernando (2010). *Desenho do desenho*. Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas. Local: Universidade XXXX.

Molina, Juan José Gómez (org) (2006). *Las Lecciones del Dibujo*. Madri: Cátedra. ISBN: 84-376-1376-0

Cattelan, Maurizio (2006). Entrevista a Hans Ulrich Obrist. In Obrist, Hans Ulrich (org) . *Arte Agora!: em cinco entrevistas*. São Paulo: Alameda. ISBN: 85-98325-38-4

Pérez-Oramas, Luis (2006). *An Atlas of Drawings*. Nova Iorque: Museum of Modern Art. ISBN: 0-87070-667-5

Vila-Matas, Enrique (2009). *Doutor Pasavento*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978-85-7503-873-4

ISBN: 978-989-8300-14-0

Márcia X: enigmas da presença e do corpo

Elcio Gimenez Rossini*

Abstract. This article analyzes the performance "Ação de Graças Marcia X" proposing a reflection about acting in the performance art. The concepts of acting and no-acting, formulated by Michael Kirby, are the starting point for examining a system that relates the action of the performer, the presence of the public and the environment where the performance occurs.
Keywords: performance, body, acting, no-acting

Resumo. Este artigo analisa a performance Ação de Graças da artista brasileira Márcia X propondo uma reflexão sobre o emprego da atuação na arte da performance. Os conceitos de atuação e não-atuação, formulados por Michael Kirby, são o ponto de partida para examinarmos um sistema que relaciona a ação do performer, a presença do público e o ambiente.
Palavras chave: performance, corpo, atuação, não-atuação

Introdução

Márcia X iniciou sua carreira na década de oitenta e morreu prematuramente aos 46 anos. Desenhar com terços, encher potes com mingau ou permanecer deitada por horas eram tarefas que a artista realizava até a exaustão do corpo ou do material colocando em questão as obsessões impostas culturalmente às mulheres, tais como beleza, alimentação, rotina, limpeza e religião. Seu trabalho chamou a atenção da crítica brasileira a partir de 2000 quando recebeu convites para participar de exposições importantes, como por exemplo, Panorama das Artes (São Paulo e Rio) com a performance *Pankake*, 3ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre) com a performance *Ação de Graças.*

Assistir a performance *Ação de Graças* apresentada durante a 3ª Bienal do Mercosul (2001) foi uma experiência estética que motivou o presente artigo. O corpo da artista deitado sobre um piso de grama viva, realizando pouquíssimos movimentos, inquietava o público. E nos induziu a perguntar que tipo de atuação Márcia X recorreu para realizar sua *Ação de Graças*? Procuramos analisar a força expressiva presente no

* Brasil, artista visual e performer. Doutorando pelo programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais de Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharel em Educação pela UFRGS. Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais de UFRGS.

corpo da artista utilizando, como ponto de partida, os conceitos de atuação e não-atuação estudados por Michael Kirby.

Ação de Graças

A 3ª Bienal do Mercosul apresentou, no hospital psiquiátrico São Pedro, em uma de suas alas desativadas, uma série de performances. A visita a esse espaço é, por si só, uma experiência impressionante. O que a organização do evento fez no local para mostrar uma seleção de performances mais ainda, um melancólico arremedo da loucura foi espalhado de forma eloquente por todos os cantos do velho manicômio. Os objetos guardados durante anos, testemunhas silenciosas dos sofrimentos vividos pelos pacientes do São Pedro, foram utilizados na construção de inúmeros cenários sempre iluminados por uma luz dramática, que redesenhava, com sombras, o espaço onde a presença de atores, de olhos e bocas abertos, imitava o desespero e a loucura dos antigos moradores do lugar. A desmedida redundância de alguns trabalhos não deixava que meu olhar crítico cedesse espaço à fruição de meus sentidos, nada abria em mim uma brecha para o devaneio, nada me capturava por inteiro.

Depois de percorrer um longo corredor, encontrei uma sala que se destacava das demais, inundada de luz, nada escondia. A sala era ampla, com paredes velhas, forradas de azulejos brancos que não chegavam ao teto. O piso estava coberto de grama, senti sua viva presença verde e macia sob meus pés. No centro da sala, uma mulher estava deitada com um vestido branco, pernas dobradas, os joelhos apontando para cima, pés enfiados no corpo vazio de dois galos. O peito, as asas e as cristas dos galos estavam cravejados com pérolas brancas. Das patas e das cristas, fios muito finos partiam em direção à parede, lá encontram uma minúscula coroa dourada. Jóia fixa na parede.

Marcia X, vestida de branco estava com os olhos fechados, movia sua cabeça de um lado para o outro leve e constantemente. Como um mantra, os movimentos eram constantes e repetitivos. A porta da sala se abria para o corredor com seu movimento irrequieto de pessoas passando de um lado para o outro. Na sala, há um silêncio, uma espécie de suspensão do tempo, pelo menos essa era a sensação que o lugar e os movimentos ritmados que a artista executava produziam em mim. A sala foi dividida por uma linha formada pelo corpo da arista deitada no chão, com os pés nos corpos vazios dos dois galos, e pelos fios que

ISBN: 978-989-8300-14-0

conectavam tudo na pequena coroa presa na parede.

De olhos fechados, repetindo sem esforço o movimento com a cabeça, ela estava mergulhada em um espaço interior. Nada a perturbava. As pessoas entravam, ficavam alguns minutos e saiam. Eu estava preso aos movimentos ininterruptos de Márcia X, caminhava pela sala, mas meus olhos estavam nela, mergulhei com ela naquele transe. Sua vitalidade era toda interior. O que se passava não era possível precisar, todavia, sua intensidade me puxava para o interior de seu ritual. Seu movimento constante, sua intensa presença ampliava o silêncio da sala, ela tudo catalisava. O ruído que vinha do corredor não conseguia penetrar a espessura daquele espaço, que conectava corpos vivos e mortos.

Observando Márcia X na performance *Ação de Graças,* identificamos pequenas e frágeis quantidades de atuação (Figura 1). Para compreender as particularidades da atuação no trabalho da artista podemos, por exemplo, utilizar a escala criada por Michael Kirby, que analisa diversas etapas entre a não-atuação e atuação. Segundo Kirby, existem casos, no início da escala, em que o performer não atua, mas, mesmo assim, parece estar atuando. Uma atuação deste tipo se caracteriza pela aplicação de elementos referenciais como roupas, objetos e o ambiente onde o performer está inserido, elementos que, mesmo não sendo interpretados, dão a impressão que o indivíduo está representando, simulando ou personificando alguma coisa ou alguém. Isso ocorre quando os elementos utilizados evocam determinados códigos culturais. Esse ponto da escala o autor denomina **matriz simbólica** (Kirby, 1998: 5).

Márcia X está deitada de olhos fechados, a não ser pelos leves movimentos da cabeça, todo o corpo repousa sobre a grama. Os movimentos suaves, sem nem um tipo de significado aparente, foram utilizados pela artista para mantê-la aquecida, acordada, para aliviar as tensões do corpo, movimentos puramente funcionais. Certamente, toda a organização da sala, os objetos, a posição do corpo e, a simetria do espaço comungam para transmitir que ali tem lugar um tipo de transe e que o corpo sobre a grama, com os pés protegidos pelos corpos dos galos cuidadosamente preparados, é o protagonista de um tipo de ritual. Nesse aspecto, o estudo de Kirby nos coloca diante de uma leitura acertada, visto que os movimentos da artista eram "funcionais" e, ao que tudo indica, não havia a intenção de interpretar um xamã, sacerdote ou

iniciado. Todavia, a escala que Kirby propõe não nos oferece um argumento satisfatório para esclarecer por que o corpo deitado no chão, exposto por mais de duas horas, preenche a sala com sua presença que ultrapassa a leitura deste significado mais imediato. Por que a presença daquele corpo quase imóvel se impõe, assim, atraindo o olhar do espectador, provocando interrogações?

Figura 1. Performance *Ação de Graças* de Márcia X. Artista brasileira que a partir de 2000 teve reconhecido seu trabalho por parte da crítica especializada participando de importantes exposições no país. Sua morte prematura aos quarenta e seis anos interrompeu uma instigante produção no campo da performance.

Recorrendo à definição de atuação formulada por Renato Ferracine, encontramos uma complexa rede de acontecimentos interligados que são produzidos no corpo do *performer*, desse modo, afetando o ambiente como um todo. O autor observa que na atuação do ator, do dançarino e do *performer*, o espaço tempo é afetado, percepções, sensações ínfimas e afetivas entram em jogo. Ultrapassando a simplicidade objetiva da ação e de seus significados mais imediatos, por essa definição, compreendemos que a atuação não está confinada à interpretação de um personagem, ainda que este seja, habitualmente, o trabalho do ator. A atuação é um conjunto amplo de substâncias sutis interagindo e entrelaçando tempo-espaço-performer-espectador. Portanto, nesse complexo jogo, o *performer*

ISBN: 978-989-8300-14-0

afeta o público, mas também poderá ser afetado pelos espectadores. Jerzy Grotowski infere que no encontro entre espectadores e atores é estabelecido um fluxo de forças sutis que afetam público e atores.

O diretor consciente coloca em cena, portanto, os dois ensembles (submete às operações da encenação o ensemble dos espectadores, não só o ensemble dos atores); aproxima-os reciprocamente, coloca-os em contato, em curto-circuito, em co-atuação de modo que a centelha passe (Grotowski, 2007: 50).

No somatório destas visões, a atuação amplia seu campo abarcando a total presença do *performer* para a qual concorrem energias produzidas em seu corpo, contudo, também, fora dele num diálogo profícuo com o todo que o rodeia.

Concluímos que para a arte da performance a atuação não pode ser compreendida como um conceito fechada ou algo que o *peformer* produz e oferece para o espectador como um produto acabado. Atuação, contemporaneamente, implica em um sistema complexo de interações entre *performer*, espectador e o ambiente que os acolhe. Implica na criação de ações corporais, intenções e na produção de energias sutis que não podemos mensurar com precisão.

O artifício utilizado aqui, separar as parte de um todo complexo para fins de estudo, como procuramos fazer em relação atuação no trabalho de Márcia X, pode ser um equivoco e, talvez, produza uma falsa compreensão da questão levantada. Em *Ação de Graças,* não é lícito analisar suas partes isoladamente por que tanto a sala forrada de grama, como os galos cravejados de pérolas, a minúscula coroa na parede e os movimentos da artista formam um conjunto coeso e indissociável. Atuação não existe como tal, assim como a sala forrada com grama, os galos, a coroa, os fios e toda a estranha beleza desse ambiente não fazem sentido sem a presença do corpo frágil vestido de branco e seus movimentos. Movimentos sem nenhuma complexidade, tão simples e repetitivos quanto enigmáticos. ●

Referências

Kirby, Michael. A formalist theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.

Ferracini, Renato. *Atuar*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Renato%20Ferracini%20-%20Atuacao.pdf>. Acesso em: fev. 12. 2009.

Flaszen, Ludwik e Pollastrelli, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969: textos e materiais de Jerzy Grotwski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Procesos de Creación. Mabi Revuelta. *ABECEDA*

Elena Mendizabal Egialde*

Abstract: *Abeceda* is a choral art work of Mabi Revuelta that refers to a colaborative work of three avangarde czech artist. This work raise a comparative reflection on two ways of creative process and two artists: Mabi´s way, in that a work grows from a precedent one and that of Louise Bourgeois in wich only afterwards and in a vague manner we can situate styles and precedent art works.
Key words: Creative process, figure, materiality, image

Resumen: *Abeceda* de Mabi Revuelta es un trabajo coral que toma como punto de partida una obra de colaboración de tres artistas de la vanguardia checa. Esta obra suscita una reflexión comparada de dos modos de proceso creativo y dos artistas: El de Mabi, que crece a partir de una obra precedente y el de Louise Bourgeois, en que solo a posteriori y de un modo impreciso se sitúa en referencia estilos u obras precedentes.
Palabras clave: Proceso creativo, figura, materialidad, imagen.

1. *Abeceda* y *Nature-Study*

Estas obras muestran dos modos de abordar el trabajo artístico en relación a las representaciones precedentes y el lugar que en el proceso se le confiere a la *figura*.

En el caso de *Abeceda* (Fig. 1) hablaré de la reconstrucción ficcional y documental de una obra anterior que integra distintas expresiones (visual, verbal, danza) y que tiene un *ethos* o atmósfera estética y vital particular: la de un periodo europeo entre guerras en que los artistas, tocados por su intensidad, desean una nueva libertad y hacer nacer nuevas formas sacando partido de las técnicas e ideas contemporáneas a ellos.

Nature-Study de Louise Bourgeois (Fig. 2) es entendido como un autorretrato emocional que a partir de la experiencia de los cuerpos y de las emociones se encuentra insospechadamente con un magma arcaico de representaciones fantásticas y mitos.

En ambos casos el deseo de ser presente de las autoras y las obras da a ver un recorrido inverso de distinta acentuación y precisión en el encuentro con obras pretéritas.

Mabi Revuelta recibió el encargo de realizar el cartel anunciador del festival de teatro y danza BAD de 2009 e inesperadamente a

* Espanha, escultora. Doctora en Bellas Artes e professora na Universidad del Pais Vasco.

continuación el encargo de una pieza escénica para el mismo festival. Todo ello a la vez que comienza el hallazgo del *poetismo* y del trabajo titulado *Abeceda*.

Nature-Study evoluciona en el tiempo a través de otras obras realizadas por la autora en distintos materiales y procedimientos siendo la más cercana de ellas la escultura titulada *She-Fox* de 1985 realizada en granito negro.

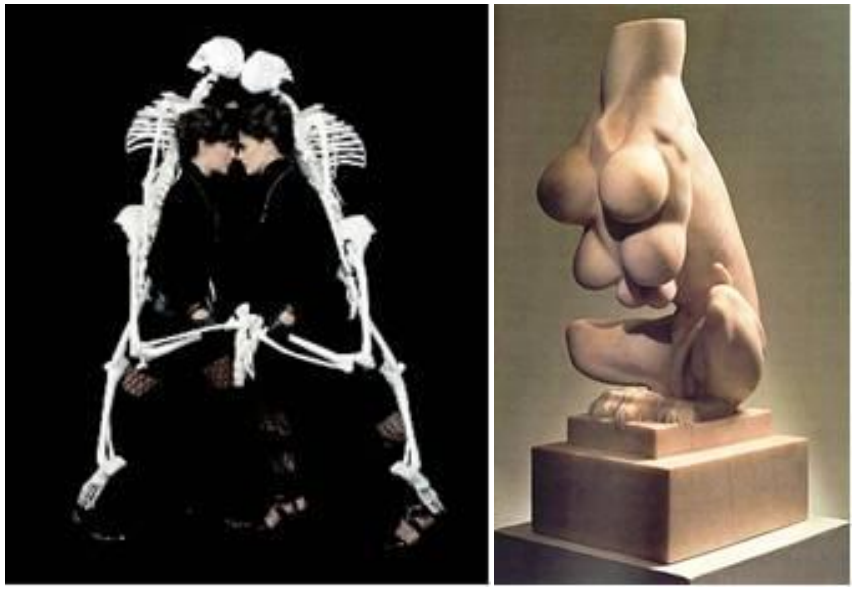


Figura 1. *ABECEDA. A.* 2009. Fotografía 160 x 130 cm. Fotografía Mabi Revuelta.
Figura 2. Louise Bourgeois. *Nature-Study* 1984-94 Mármol rosa 87 x 44 x 38 cm.

2. Todo parece distinto, todo es parecido

Referiré *Abeceda* y *Nature-Study* a dos tópicos temporales y actitudinales contrastados, lo moderno y lo posmoderno, y lo que en mi opinión más les caracteriza: cómo se sitúa el sujeto en relación a la representación y la obra por hacer, a la realidad percibida y a la cultura material incluyendo en ella las obras de arte.

El proceso artístico de Louise Bourgeois se definiría como *moderno* en atención a sus trabajos y a sus declaraciones verbales o escritas. Su punto de partida se sitúa en el Yo, en las experiencias habidas y en los mitos desde los que se viven. La escultura se hace en el encuentro de materiales, formas y procedimientos que dan lugar a una configuración

ISBN: 978-989-8300-14-0

que construye como sujeto a la autora a través de las representaciones y los símbolos.

En *Abeceda* la referencia inicial es concreta y se reconoce desde el comienzo como signo. Este proceder, salvando las distancias, es asociable a procedimientos de representación como la alegoría o la apropiación reconocidos como posmodernos.

3. Conciencia de signo y conciencia objetual

De las obras posmodernas destaco su aguda conciencia de cosa lingüística o imagen y en el arte moderno una clara conciencia de cosa objetual o forma. En el primer caso se da una apoyatura inequívoca en el signo tal como nos es dado y en su límite técnico. Se es conciente de que cualquier cambio cualitativo tiene un efecto estético (de su *ethos* o afectividad) y en la medida que se parte de un *pack* perceptivo-simbólico, lo actual, el Yo del autor y espectador se definen desde la diferencia.

Desde la posición moderna los referentes culturales aparecen desdibujados porque no es a ellos a la que se mira en primer lugar. Las figuras de la cultura son periféricas o pretendidamente inconscientes, alusivas e indeterminadas. ¿Y qué se encuentra en el centro de la atención? Yo diría que en el centro se encuentra la urgencia formal del sujeto con el límite y colaboración de la materia y la acción procedimental. En consecuencia la obra como imagen, como formato y como técnica es un a priori desconocido. El límite en el caso del arte moderno no le viene de la precedencia del signo sino de la fortaleza de la representación como forma/composición. Las constancia de la cosa-signo en el uso postmoderno que se asocia a la reiterada aparición del mismo: Vivimos en la cultura de la reproductibilidad y la mayor parte de sus elementos tienen innumerables apariciones ya por su producción en serie ya por la proliferación de sus reproducciones en forma de imagen. De esa manera archivamos los objetos como imágenes, como conjuntos compactos de sensaciones-emociones-conceptos.

Pero, se empiece por donde se empiece, sostengo que es el objetivo del arte es hacer figuras. Figuras que para ser arte tienen necesariamente que serlo en modo presente trayendo al presente al artista en primer lugar y después al espectador. Ambos son sujetos repletos de memorias que se construyen a partir de ellas y que se diferencian de ellas en el hacer actual con la materia, las operaciones técnicas y la percepción presente.

4. Pero todo se encuentra

Y así, se empiece por donde se empiece la llegada de la obra de arte es la figura, que de acuerdo a Lyotard (1979) presenta la traza del sujeto en la materialización.

La primera exposición de *Abeceda* fue en otoño de 2009 y su inauguración precedió en unos días a la pieza escénica. Volvíamos a ver el "motivo" de la anterior exposición , los esqueletos, con su eficaz y transparente modo de haber sido hechos. En este primer alfabeto las bailarinas se ocultaban al vestir de negro como en el teatro negro de Praga y sostenían unos esqueletos blancos formando las letras. Ese alfabeto fotográfico y los cuidados esquemas del guión escénico son lo que más destaco de esa exposición: la tipografía formada por pequeñas fotografías a una distancia media daba la impresión de haber sido dibujada mientras por el contrario el guión gráfico, por la precisión de su trazo parecía ser un trabajo digital. Esa inversión entre una técnica asociada a la imagen y lo que tiene un carácter manual se encontraba también en los referidos esqueletos de *Diamantes en bruto*s. En estos esqueletos la ilusión de realidad era muy potente por lo impactante del motivo y atmósfera escénica de modo que en ambos casos se produce una inversión de lo esperado con el cambio de distancias. La impactante imagen del esqueleto se desvanece en goma, costuras y elementos bisagra al ser vista de cerca y en el pequeño alfabeto fotográfico la apariencia de dibujo que podemos tener a una distancia media se desmiente en la cercanía al reconocer una compleja fotografía miniaturizada. Entre la imagen y la técnica tiene lugar el interesante fenómeno de doble articulación característico del arte.

Y ¿qué dialéctica se nos da en *Nature-Study*? No nos remite a una imagen cultural nítida de tal modo que al no formarse una ilusión tampoco puede darse su disolución. Su procedimiento, y en esto se me hace parecido a la imagen digital, no llama la atención sobre sí mismo gracias al fino pulido de la piedra. Sin embargo compositivamente es fuerte y la escultura se presta a que sus rotundos volúmenes sean acariciados por la mirada girando a su alrededor. Pienso que en una primera instancia esa experiencia sensual es la más importante y que comprendiendo a través de nuestro cuerpo su pose tranquila y atenta y su dúplice sexualidad empiezan a surgir en nuestra mente imágenes híbridas o míticas: la esfinge, la harpía, la nutriente leona de Rómulo y

ISBN: 978-989-8300-14-0

Remo o la columna fálica se convocan y mezclan con las vistas de la escultura de Bourgeois.

Conclusión

Hemos visto cómo la observación de la técnica y materialidad de las obras referidas nos muestra la cercanía entre dos actitudes creativas en principio distantes. En ambos casos, con independencia de su consideración inicial las obras pretéritas dan lugar a nuevas figuras, a la representación y construcción en presente de las artistas como sujeto. ●

Referencias

Divertimentos tipográficos, Mabi Revuelta (2010) Ed. Fundación Bilbao Arte Fundazioa. D.L.: Bi-2987-2010.

Louise Bourgeois (2007) London: Tate Modern. ISBN-978185437687 9

Lyotard, Jean François (1979) *Discurso, figura.* Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Cy Twombly (2008) Bilbao: Guggenheim Bilbao.

O Reflexo Cultural na Estética da Animação: a imagem animada em *De Janela pro Cinema*

Eliane Muniz Gordeeff*

Resumo. O artigo apresenta os reflexos culturais impregnados na animação De Janela pro Cinema (1999), de Quiá Rodrigues. Trabalhando com bonecos de forma artesanal, e ao se valer de mitos do cinema como Nosferatu, Carlitos e Marilyn Monroe, o animador cria uma narrativa através de citações, alusões ou paródias. O resultado é uma mistura "bem brasileira" aos moldes da autofagia de Oswald de Andrade, com referências à "estética da fome," às chanchadas e à Tropicália.

Palavras chave: cinema, animação, stop motion, cultura brasileira, autofagia.

Abstract. The article presents the cultural reflections embedded in the animation From Window to Cinema (1999), by Quiá Rodrigues. Manually working with puppets, and using movie myths like Nosferatu, Charlie Chaplin and Marilyn Monroe, the animator creates a narrative through quotations, allusions and parody. The result is a "very Brazilian" mix in the mold of Oswald de Andrade's autophagy, with references to "the aesthetics of hunger," the 'chanchadas' and Tropicalia.

Keywords: movie, animation, stop motion, Brazilian culture, autophagy.

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar os reflexos culturais numa obra de animação. O recorte é o curta-metragem de 1999, *De Janela pro Cinema*, do animador brasileiro Quiá Rodrigues. Nascido em 13 de novembro de 1966 em Ipanema, Minas Gerais, Rodrigues começou sua vida profissional como ator de teatro, em Belo Horizonte. No Rio de Janeiro, passou a trabalhar como criador de bonecos para vitrines e televisão. Seu primeiro trabalho no cinema foi como assistente no filme dos Trapalhões, *Na Terra dos Monstros* (de Flávio Migliaccio, 1989). Mais tarde, trabalhou com o animador Marcos Magalhães e devido a compromissos profissionais, interrompeu a sua graduação em Cinema. Atualmente é responsável pela voz e atuação do boneco apresentador *Zeca2D*, do *Animania*, programa da TVBrasil.

* Brasil, animadora web na Fundação CECIERJ - Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro. Bacharel em Desenho Industrial, habilitação Progração Visual, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Mestre em Artes Visuais – UFRJ. Professora no Instituto Infnet, Pós-graduação em Design e Vídeo. Designer, animadora e diretora de arte na Quadro Vermelho Produções (sócia-diretora).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 1. *Nosferatu*, em *De Janela pro Cinema* (1999). Fonte: acervo do diretor.

De Janela pro Cinema foi realizado artesanalmente, em *Stop motion* com bonecos, e rememora ícones do cinema como: *Nosferatu* (Max Schreck, no filme homônimo de F.W.Murnau, 1922), (Figura 1), *Carlitos* (Charles Chaplin), "*the girl*" (Marilyn Monroe, em *The Seven Year Itch*, de Billy Wilder, 1955) e *Macunaíma* (Grande Otelo, no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Foi exibido em festivais consagrados como os de Brasília, do Rio de Janeiro, de Gramado, de Havana, além dos festivais de Cannes e Biarritz. Recebeu 26 premiações e é um marco na animação nacional pois foi a primeira produção a receber o prêmio de Melhor Animação Brasileira, no Festival Internacional de Animação do Brasil (Anima Mundi), em 1999 – primeiro ano que ocorreu a premiação na categoria.

Ao se valer do próprio cinema como referencial, é um filme metalinguístico e, como ficção, se constitui por intermédio de citações, alusões ou paródias (Vernet, 2008). A forma como as pequenas narrativas são apresentadas lembra os roteiros de *Short Cuts* (de Robert Altman, 1993) e de *Rear Window* (de Alfred Hichtcock, 1954). Mas apesar das referências estrangeiras, estas não descaracterizam a sua brasilidade. Norteado principalmente pelos estudos de Ismail Xavier e de Jean-Claude Bernardet, este artigo analisa a animação como um

reflexo de sua época, resultado de um trabalho autoral, impregnado de manifestações culturais brasileiras, pictórica, simbólica e narrativa.

1. Reflexão sobre as questões histórico-culturais e estéticas

Como expressão artística, a produção fílmica não reflete apenas os anseios e visões de seu criador, mas a própria realidade social em que vive, é uma interpretação desta realidade (Bernardet, 2007), ou seja, do momento histórico e da cultura – "uma totalidade complexa feita de normas, de hábitos, de repertórios de ação e de representação, adquirida pelo homem enquanto membro de uma sociedade" (Rossini, 2007) – que lhe deram origem.

Em 1985, através do acordo Brasil-Canadá, a empresa estatal responsável pelo apoio às produções cinematográficas, Embrafilme, promoveu o apoio tecnológico com o *National Film Board of Canada,* através do qual recebeu equipamentos para a criação de quatro núcleos de produção em animação e um *workshop* com técnicos canadenses (Centro Técnico Audiovisual, 2007). Dele participaram, entre outros, Marcos Magalhães, Aída Queiroz, Léa Zagury, César Coelho (futuros diretores do Anima Mundi). Um desses núcleos foi o Centro Técnico Audiovisual (Ctav), no Rio de Janeiro. Porém, o objetivo de desenvolver a produção de animação não prosperou.

Em 1988, o Ctav foi incorporado à Fundação do Cinema Brasileiro. Em 1990, a Embrafilme foi extinta, e quatro anos depois, o Centro foi vinculado à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Houve uma acentuada queda na produção cinematográfica. Entre 1985 e 1990, foram lançados no Brasil 18 filmes com mais de 500 mil espectadores; entre 1991 e 1995, foram apenas quatro (Ancine, 2010). As produções animadas autorais eram praticamente inexistentes. A retomada da produção cinematográfica só foi possível a partir de 1995 (Oricchio, 2003), após a criação de leis de apoio e incentivo (em 1991 e 1993) que demoraram a surtir efeito. Atualmente o Ctav é ligado à SAV (Secretaria do Audiovisual).

De Janela pro Cinema é o resultado deste contexto, podendo ser considerado o representante da animação autoral na "retomada" do cinema brasileiro. Trabalhando com o apoio do Ctav, Rodrigues primeiramente desenvolveu uma vinheta para um festival em comemoração aos 100 anos de cinema, baseada no personagem *Nosferatu*. Porém, a produção atrasou. Mas devido ao seu resultado visual expressivo,

ISBN: 978-989-8300-14-0

encontrou o apoio de Sérgio Sanz (então, diretor do Ctav), que resolveu produzi-la como um curta-metragem.

Influenciado por grandes sucessos nacionais, como *A Dama do Lotação* (de Neville de Almeida, 1978) e *Macunaíma*, Rodrigues cria sua animação como um resgate cultural, estética e narrativamente. As muitas influências externas à cultura brasileira foram deglutidas e devolvidas à tela como que guiadas pelo manifesto antropofágico Oswald de Andrade (1928): "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago."

Plasticamente, a questão antropofágica sempre esteve presente na Arte da Animação, como nas primeiras metamorfoses em *Fantasmagorie* (de Émile Cohl, 1908) e em *Batuque* (de Still, 1969), realizado em papel de embrulho e desenhos com hidrográfica, em que uma figura devora a outra numa dança de mitos amazônicos (Bruzzo, 1996) – outro brasileiro que driblou a escassez de recursos com criatividade. Em *De Janela*, a antropofagia apresenta-se na narrativa. Os mitos do cinema, de épocas e culturas diversas, são realocados em um novo ambiente e contexto – uma criação brasileira a partir do "devoramento" das influências nacionais e estrangeiras. Eles são apenas elementos admiradores de *Belle* (personagem de Marilyn Monroe, representando o cinema americano) e invejosos de *Othelo* (personagem representando o cinema brasileiro) – metáfora de uma situação real, e outra desejada.

E apesar da caracterização caprichada dos personagens e ambientes, percebe-se o artesanal de uma produção de poucos recursos – os bonecos de látex se desgastaram ao longo dos quatro anos de produção. Em algumas tomadas, a estrutura do boneco de *Belle* fica aparente – o que não rouba o charme das cenas (Figura 2). Esse "mau" acabamento encontra paralelo na *estética da fome* do cinema brasileiro. É certo que a animação não apresenta a miserabilidade de filmes como *Vidas Secas* (Rocha, 1965), mas sim a precariedade de um visual semiacabado, resultado da fome de criar, à margem do processo econômico.

Figura 2. Detalhe da estutura do boneco de *Belle*. Fonte: acervo do diretor.

Em *Macunaíma*, que é do período chamado de *Cinema Novo Rico* (Xavier, 2001), também é possível ver uma mangueira de borracha de jardim, sendo usada como suporte técnico – na cena final, do afogamento. Baseado na obra homônima de Mário de Andrade, este apresenta a comicidade característica das chanchadas e uma estética tropicalista, autofágica, "cafona" e com o embate entre o erudito e a cultura de massa (Xavier, 2001). A animação de Rodrigues segue esta linha, com seu desfecho irônico e debochado (com o casal *Othelo-Belle*), contrapondo-se ao suspense da narrativa; e na decoração exagerada do cenário do apartamento da heroína – inspirado no filme *Ata-me*, de Pedro Almodóvar, 1990 (Q. Rodrigues, entrevista em 21 de setembro de 2009).

Conclusão

Mesmo com características culturais marcantes, *De Janela pro Cinema* é um trabalho autoral pois há uma personalidade, uma vida, uma 'visão de mundo' que concentram sua função sobre a sua 'vontade de expressão pessoal' (Aumont, 2008). Expressão essa impregnada das muitas influências apreendidas pelo brasileiro Rodrigues – como a criatividade, a versatilidade e a persistência, apesar das dificuldades.

Como obra de animação, marca o ressurgimento das produções autorais, balizado nas raízes mais identitárias de brasilidade. Resultado da

ISBN: 978-989-8300-14-0

criatividade aliada a "uma câmera na mão" (no caso, num tripé) – apresenta em si, uma homenagem ao cinema nacional.

Figura 3. *Othelo* no colo de *Belle*. Fonte: acervo do diretor.

A observação crítica de Rodrigues sobre o mesmo é sintetizada no *happy end* (Morin, 1969) de *Othelo* nos braços de *Belle*. Inusitado, reflete a paródia, a ironia e humor brasileiros, sendo simbólico (Figura 3). Representa o contraste da cultura brasileira, ressaltados pela Tropicália: o nacional/estrangeiro, popular/elite, arcaico/moderno. *Belle* também simboliza a *anima*, a sedução, a inalcançável produção americana (ela demora em se arrumar), enquanto *Macunaíma* representa o anti-herói, o *animus*, a produção pobre, porém criativa, "o jeitinho" (ele arranja um hibisco para a amada), e que não esconde sua irreverência e desdém. O casal simboliza o "cinema nacional nos braços do cinema americano" (expressão de Rodrigues). Uma relação de admiração e sedução, mas de antagonismo e vínculo, com uma dose de desleixo. ●

Referências

A Dama do Lotação (1978) [Registro vídeo]. Direção: Neville de Almeida. Brasil: Alberto Fonseca e Walter Shilke. 1 Fita (VHS).

Ancine (2010) *Relatórios de Exibição em Salas:* filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores 1970-2009 - Site da Agência Nacional de Cinema**.** [Consult. 2011-01-20] Tabelas. Disponível em <URL: http://www.ancine.gov.br/oca/rel_filmes.htm>.

Andrade, Oswald (1928) O manifesto antropófago. In Teles, Gilberto Mendonça (2009) *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes. ISBN: 85.326.0797-7.

Batuque (1970) [Registo filme]. Direção: Stil. Brasil: B.J.D. Produções Cinematográficas Ltda. 35mm.

Bernardet, Jean-Claude (2007) *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-359-1017-9.

Bruzzo, Cristina (Coord.) (1996) *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação.

Centro Técnico Audiovisual (2007) *70 anos de cinema educativo no país*: a trajetória do INCE ao CTAV. [Consult. 2010-02-20]. Revista Filme e Cultura. n.49 Edição Especial. Disponível em <URL: http://www.ctav.gov.br/wp-content/uploads/2008/11/filmeculturacor_baixa.pdf>.

De Janela pro Cinema (1999) [Registo vídeo]. Direção: Quiá Rodrigues. Brasil: Ctav / QFilmes. 1 Disco (DVD).

Fantasmagorie (1908). [Consult. 2011-01-20]. Filme em linha. França: direção e produção Émile Cohl. Disponível em <URL: http://www.youtube.com/watch?v=aEAObel8yIE&feature=related>

Macunaíma (1969) [Registo vídeo]. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: K. M. Eckstein e Chris Rodrigues. 1 Disco (DVD).

Modern Times (1936) [Registo vídeo]. EUA: direção e produção Charles Chaplin. 1 Disco (DVD).

Morin, Edgar (1969) *Cultura de massas no século XX*: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense.

Nosferatu (1922) [Registo vídeo]. Direção: F.W. Murnau. Produção: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH. 1 Disco (DVD).

Oricchio, Luiz Zanin (2003) *Cinema de novo*: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade. ISBN: 85-7448-078-9.

Rear Window (1954) [Registo vídeo]. Direção: Alfred Hichtcock. EUA: Paramount Pictures. 1 Disco (DVD).

Rocha, Glauber (1965) Estética da fome. *Contracampo Revista de Cinema*. [Consult. 2010-02-20]. Disponível em <URL: http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>.

Rossini, Míriam de Souza (2007, dezembro) O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. In: *Revista Famecos*. [Consult. 2010-02-20]. ISSN On-line: 1980-3729. Disponível em <URL:

ISBN: 978-989-8300-14-0

http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3448/2710>.

Short Cuts (1993) [Registo vídeo]. Direção: Robert Altman. EUA: Cary Brokaw. 1 Disco (DVD).

The Seven Year Itch (1955) [Registo vídeo]. Direção: Billy Wilder. EUA: Charles K. Feldman e Billy Wilder. 1 Disco (DVD).

Vernet, Marc (2008) Cinema e narração. In Aumont, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora. ISBN: 85-308-0349-3.

Xavier, Ismael (2001) *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra. ISBN: 85-219-0395-2.

Relecturas y reordenaciones. Trabajos e investigaciones de Esteban de la Monja

Eloi Puig Mestres*

Resumen. Este del artículo pretende ser una aproximación a una parte de la obra del artista mexicano Esteban de la Monja. Se trata de un tipo de obra que se enmarca en lo que actualmente llamamos "Visualización de datos." Sus trabajos son análisis del medio audiovisual para evidenciar la naturaleza del medio del que hace uso, estamos pues en una nueva derivación de trabajos metalinguísticos en los que se desgranan los elementos que conforman la compleja creación video-artística actual.

Palabras clave: visualización de datos, espacio-tiempo, programación, montaje hiperdimensional, montaje experimental.

Abstract. This article intends to approach one section of the work by the Mexican artist Esteban de la Monja. It is the kind of work that fits into what we currently call "data visualization." His works are analysis of audiovisual media that seek to enhance the very nature of the media they use. We are therefore in a new era of meta-linguistic work in which the elements that form the complex creation of contemporary video art are taken apart.

Keywords: data visualization, space-time, programming, hipper dimensional editing, experimental editing.

Introducción

Adentrarse en el trabajo de Esteban de la Monja es un ejercicio de aprendizaje en el que vamos descubriendo múltiples capas combinadas de información codificada. Es una combinación de códigos basada en el intercambio y la relectura. Si a cada código le corresponde un lenguaje, de la Monja rompe este binómio y los remezcla, leyendo datos de códigos que no le corresponden y substituyéndolos por otros de otro lenguaje. Su trabajo destaca por el gran cuidado y la finura en la selección de los elementos de los que parte, es en esta selección donde aparecen signos de su personalidad y de lo que le rodea. Una constante es su preocupación por la complejidad del concepto del tiempo, del cromatismo de la luz y sus múltiples codificaciones, las series populares de la televisión americana, etc... . Siguiendo este análisis, podríamos decir que existe en sus propuestas una reordenación o intercambio de códigos que rompen con la lógica con la que fueron originados y, en substitución,

* España, artista e professor na Universitat de Barcelona. Doctor em Belles Arts pela mesma Universidade.

ISBN: 978-989-8300-14-0

establece otros que responden a menudo a componentes propios del médio digital, como por ejemplo el pixel, el código RGB, etc . Y es por esta razón por la cual podemos relacionar sus trabajos con los procesos metalingüísticos.

Figura 1 y 2. *Screenshot* del proyecto *Tiempo 1.1* y *Tiempo 2.1* (2002).

Primeros trabajos experimentales

Ya desde algunos de sus primeros trabajos, que respondían más a una etapa de experimentación, Esteban de la Monja plantea una línea de trabajo clara. Me refiero a una aplicación titulada *Tiempo 1.1* del año 2002. En esta pequeña obra podemos entrever toda una clara declaración de intenciones para lo que vendrá posteriormente en el desarrollo de todo su trabajo. *Tiempo 1.1* es un software que, a partir de la selección de una imagen de una puesta de sol de la ciudad de México D.F (una imagen de un paisaje cercano y conocido, símbolo de un determinado momento del día), va leyendo esta imagen píxel por píxel, la reescribe desplazándola a otro lugar de la pantalla, sólo tomando la referencia del color y transformando su longitud según el minuto que marca el reloj interno de nuestro ordenador. El resultado final nos muestra la imagen inicial transformada en una columna de píxeles que va adelgazándose hasta su base y que nos recuerda su naturaleza binaria. Es decir, vemos un sencillo trabajo que se crea al mismo tiempo que se va generando. *Tiempo*

1.1 reúne diversos focos de interés, la instantánea fotográfica, su transformación, reconstrucción y generación a tiempo real y, finalmente, la relación con el tiempo interno del procesador del ordenador que permite su visualización. Seguidamente, y para completar el proyecto, desarrolló *Tiempo 1.2.,* en el cual la variante introducida proviene de la selección inicial. Este proyecto partirá ahora de una imagen en movimiento y diferirá del proyecto "hermano" anterior en que su resultado siempre resultará diferente.

Los trabajos de Esteban de la Monja pueden despertar, en una primera lectura, cierta apariencia distante y fría, pero de inmediato podemos damos cuenta que algo latente les da unidad, como receptores deberíamos concentrar nuestra atención en los puntos de mira que seleciona el autor. Éstos estan cargados de una dosis muy importante de vivencias personales, hechos y reflexiones que abarcan y superan en riqueza y complejidad al despliegue tecnológico que este artista domina y aplica.

Figura 3. Frame del proyecto "Un joven triste en un tren en RGB" (2003).

El interés de Esteban de la Monja por la obra de Marcel Duchamp, tanto por su preocupación por el tiempo y el movimiento como por lo que representó en el arte conceptual, le lleva a desarrollar algunos trabajos como *"*Un joven triste en un tren en RGB*,"* en relación directa

ISBN: 978-989-8300-14-0

con la obra de Duchamp del mismo título. Este es un trabajo posterior del año 2003, parte de un archivo de video de un amigo artista residente en Japón y que Esteban de la Monja transforma aplicando toda la carga emotiva que conllevaba ese archivo y, de nuevo, una relectura a través del reloj del ordenador. El software que desarrolla divide los canales RGB del vídeo, el Rojo para las horas, el Verde para los minutos y el Azul para los segundos. El resultado es un video en el que los tres canales de color se separan y se mueven según ese parámetro color-tiempo, los tres canales se desplazan y no se termina de ver la imagen completa más que durante una hora, minuto, segundo determinado del día, solo en ese momento se llega a ver el documento original.

Figura 4. Fragmento del proyecto *Innosense* (2006).

Narrativas Autosuficientes y Entendimiento del Medio. *Innosense* y *Lost in space*

En este apartado veremos la presentación de un conjunto de trabajos que culminan la anterior fase de experimentación y que desarrollan una reflexión más intensa, producto de sus lecturas y visionados. En el año 2005, se traslada a Barcelona para estudiar en los cursos del programa de doctorado *Art en l'era Digital (UB)*. Durante el primer año finalizará *Innosense*, como primer proyecto de *Narrativas Autosuficientes y Entendimiento del Medio*. Seguirá con la exploración del medio audiovisual

mediante la experimentación metalingüística. Desarrollará estructuras técnicas dentro de sistemas informáticos que interpreten y causen reacciones de la imagen audiovisual, obteniendo resultados fortuitos que se aproximen a una narrativa propia del medio.

Innosense analiza las variaciones cromáticas del filme *The Loss of Sexual Innocence* (Mike Figgis, 1999) creando una base de datos con la información de color de cada píxel de cada fotograma de esta obra cinematográfica. Con el fin de modificar el montaje original, Esteban de la Monja reordena el film cuadro por cuadro según las familias cromáticas de forma ascendente, para finalmente obtener un pieza de-fragmentada de 106 minutos. Regida por un montaje de imágenes que funcionan a modo de collage, una superposición de imágenes construida por un degradado de familias cromáticas y basada en la temporalidad y no en el espacio.

Figura 5. Fragmento del proyecto *Lost in Space* (2007).

Lost in Space, es una instalación de 8 canales de video que analiza, mediante el uso del *sampling*, los formatos de producción de los EEUU de los años sesenta, a través de la serie televisiva *Lost in Space*. A partir de los planos secuencia de los personajes se reordenan los fotogramas por medio del montaje que Esteban de la Monja crea y nombra como *Montaje Granular-Hiperdimensional*. A diferencia de *Innosense*, donde el color rige la

ISBN: 978-989-8300-14-0

sucesión en el montaje, aquí cada secuencia tiene la misma importancia y está organizada por una composición subjetiva. No es un montaje lineal, ni no-lineal, sino dimensional. Condensa cada plano descriptivo de cada personaje, de cada episodio de las 3 temporadas de la serie en uno solo. Una composición construida a partir de todas esas secuencias en un montaje vertical que proporciona otra dimensión. El frame 1-secuencia A, frame 1-secuencia B, frame 1-secuencia C… frame 2-secuencia A, frame 2-secuencia B… Y así sucesivamente, logrando que cada una de las aportaciones principales de cada personaje se proyecten en distintos monitores (uno para cada personaje, 8 en total).

Conclusión

Esteban de la Monja se adentra en una poética metalinguística particular, en la que mezcla situaciones introspectivas combinándolas con la materia prima de la codificación, los datos binarios. Construye nuevos lenguajes codificados a partir de otros códigos que provienen a menudo de la programación audiovisual. ●

José Ramón Anda. La escultura racional de la naturaleza

Enrique Caetano Henríquez[*] & Maria Ángeles Maqueda Pérez[**]

Abstract. The text summarized here highlights the importance and influence of the sculptor José Ramón Anda in the art scene over the last 30 years. Considered one of the most important sculptors of the generation of the seventies, he has renewed the practice of sculpture through mastery of materials (especially wood carving) via an exclusive and personal artistic, ideological and cultural commitment to his work.
Keywords: Sculpture, wood, techniques.

Resumen. En el texto que aquí resumimos se pone de manifiesto la importancia e influencia de la figura del escultor José Ramón Anda en el panorama artístico escultórico de los últimos 30 años. Considerado como uno de los mas importantes escultores de la generación de los setenta, ha renovado la práctica escultórica a través del dominio de los materiales (especialmente la talla en madera) por medio de un exclusivo y personal compromiso artístico, ideológico y cultural.
Palabras clave: Escultura, madera, técnicas.

1. Introducción y breve reseña biográfica.

En el texto que aquí acontece se pone de manifiesto la importancia e influencia de la figura del escultor José Ramón Anda en el panorama artístico escultórico de los últimos 30 años. José Ramón Anda Goikoetxea nace en 1949 en Bakaiku (Navarra, España). Sus primeros pasos condicionaron su futuro profesional, pues creció en el seno del taller de carpintería de su padre. Fue inmerso en este ambiente, donde adquirió el conocimiento de los recursos fundamentales de la talla y el concepto escultórico que a la postre identificará su obra. Entre 1970 y 1974 desarrolló su formación académica en la Escuela de San Fernando de Madrid. En esta época realiza sus primeras incursiones en el campo creativo, experimentando tanto con la figuración como con la abstracción.

Sus piezas forman parte de importantes colecciones públicas y privadas como el Museo de Arte Moderno de Vitoria, entre otros, al tiempo que realiza habitualmente escultura pública. Ejemplo de ello son

[*] Enrique Caetano Henríquez: Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes. Professor do Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas da Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

[**] Maria 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.

ISBN: 978-989-8300-14-0

trabajos tales como los del Paseo Playa de Ondarreta de San Sebastián, en el Parque Itxasmendi de Zarautz, en Rentería o en el Parque de Antoniutti de Pamplona (Figuras 1 y 2).

Su dilatada obra, tanto escultórica como gráfica, se ha exhibido en multitud de exposiciones que le han aportado numerosos y prestigiosos premios como el "Premio Bienal de Escultura de San Sebastián" en 1983.

En 1989, mientras preparaba una exposición para el Museo de Bellas Artes de Bilbao, sufrió un grave accidente de tráfico en el trayecto hacia su taller, que a punto estuvo de costarle la vida. Su esfuerzo y afán de superación hizo que superase tal situación y pudiera seguir trabajando en la que es su gran pasión, la escultura.

Figuras 1 y 2. A la izquierda: Anda (1993), *Polifemo/Leida*, Bronce fundido, 600x120x40 cms. Parque de Antoniuti, Pamplona,España. A la derecha: Anda (1979), *Homenaje a Juan de Antxieta,* Piedra caliza de Lastur, 200x200x200 cms. Plaza de Hiru-Bide, Pamplona, España.

Por su dedicación plena al trabajo en el taller, su permanente reclusión en éste y su alejamiento de los medios artísticos, es casi un artista de culto, como señala el crítico y arquitecto José Ángel Sanz Esquide (Sanz Esquide, 2008: 13). Durante un tiempo fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Hoy es un escultor con más de treinta años de trayectoria creadora e in-interrumpida.

2. En las vetas de la materia

Aunque ha trabajado todo tipo de materiales (piedra, bronce, acero o aluminio), la madera es sin duda, el elemento natural de su propuesta artística. La madera como materia viva es primordial para entender sus creaciones, en las que siempre respeta la esencia del elemento con el que construye, algo heredado de su tradición artesanal como ebanista. De ahí que podamos considerarlo como un escultor que bucea en las formas y las particularidades del material para evolucionar con él, dialogando con las entrañas que éste le muestra y proporcionándole nuevas vías para seguir existiendo sin perder su alma, sino transformándola.

Figuras 3 y 4. A la izquierda: Anda (2007), *Innominada*, Plátano, 177x110x110 cms. Colección del artista. A la derecha: Anda (2007), *Besarkada*, Roble, 130x174x95 cms. Colección del artista.

Esta pasión por el uso de los materiales le ha llevado en muchas ocasiones a no ser entendido por la crítica, relacionándolo con lo artesanal, origen de muchas confusiones cuando se habla de éste aspecto. Anda mantiene una relación con la madera de violencia, y con los asistentes y colaboradores, de educación y de estímulo. Obliga a sus colaboradores a tomar aquello que se ha olvidado con el tiempo. La relación con la tradición de la madera es una relación siempre de verdadero desafío. José Ramón Anda no es únicamente un poeta que ama la madera, o un artista de oficio que conoce todos los pasos a dar sin ningún riesgo, sino que violenta la madera, la atormenta con dureza mediante grapas, tirantes, etc. A este tratamiento, el propio escultor lo

ISBN: 978-989-8300-14-0

denomina como "trabajo subterráneo," para sacar del material lo que él quiere. Nunca hay un planteamiento de rendición al material de la madera, material orgánico por excelencia, sino que siempre hay una verdadera lucha por la búsqueda de las diferencias y la búsqueda de los límites materiales, que en ocasiones lleva al artista a periodos de fatiga física y mental hasta dominar el material.

Figuras 5 y 6. A la izquierda: Anda (2005), *Ikusmira I*, Bronce, 39x28x18 cms. Colección particular, Pamplona,España. A la derecha: Anda (2007), *Miracielo segoviano*, Plátano, 310x150x120 cms. Colección del artista.

El escultor Jorge Oteiza ha sido uno de sus mayores referentes, especialmente por su actitud estética y su metodología de trabajo. En sus obras trata de civilizar la naturaleza, tratando de adaptar lo orgánico a lo racional (Figuras 3 y 4). El conocimiento que Anda posee de la naturaleza y en concreto de las características y el desarrollo de los árboles del País Vasco, así como de las serrerías y secaderos de esa zona, lo convierte en un escultor que pone su concepción escultórica y compositiva al servicio de las particularidades y la "personalidad" de la materia prima. Igualmente mantiene vivos el conocimiento y la experiencia tradicional de recursos técnicos de construcción en madera, casi en desuso, prorrogando así fundamentos de una cultura popular muy arraigada en su forma de entender el arte.

Para Anda, componer es dominar la forma en su hacerse en el tiempo. Durante un largo periodo de su obra, las esculturas eran definidas y

concretas, nítidas (no pulidas como se las ha tildado algunas veces), muy delimitada y muy concreta, sin que apareciera nunca el gesto expresivo de la gubia o de la escofina y sin que aparezca tampoco una fisura (Figura 5). Posteriormente, la búsqueda de una cierta desmaterialización de la madera por parte de Anda ha hecho más presente la huella de la herramienta en sus obras, ya sea el trabajo de cepillo o el rastro del corte de la motosierra, o las terminaciones con el estuco, el chorro de arena, el color, a fin de no hacer tan visible la veta de la madera y dar una uniformidad y visión de conjunto de la pieza. Su proceso de trabajo es básicamente manual, de taller, empírico. Y eso se hace notar en su obra, la cual posee una extrema cualidad sensorial y tectónica. De ahí esa componente nada desdeñable en la escultura desde el comienzo, su extremada sensualidad. Es una obra que invita al espectador a manosearla, a tocarla, a palparla como verdadera forma de conocimiento y de deleite (Figura 6).

Figura 7. Anda (1994), *S/T*, Roble estucado, 90x80x64 cms. Colección del artista.

En los últimos años José Ramón Anda se ha volcado también en un tipo de escultura funcional, casi decorativa, creando lo que se puede llamar mueble-escultura (Figura 7), piezas únicas con una utilidad doméstica. Cuando realizó su primer conjunto de muebles lo abordó sobre la base conceptual de la separación, pero también desde la función

ISBN: 978-989-8300-14-0

y desde su construcción en madera. No únicamente desde la imagen, ni únicamente para ser vistos. Sino desde la funcionalidad y desde el material, preferentemente en roble, madera con la que el escultor mantiene una fuerte relación sentimental.

Conclusión

En conclusión diremos que la evolución estilística y estética de su obra se explica fundamentalmente a través del concepto constructivo, sintético y racional del dominio de la materia. Especialista de la talla, podemos decir que es ya un clásico de la contemporaneidad, un continuo buscador de lo inenarrable. Autor de una exquisita elegancia formal que conmueve e inquieta al tiempo. José Ramón Anda domina la materia y ésta se doblega ante sus intenciones. Considerado como uno de los mas importantes escultores de la generación de los setenta, ha sabido conectar las premisas planteadas por sus antecesores de la escuela vasca de los cincuenta y sesenta, hacia una renovación estilística tanto personal, como intemporal, compatibilizando un compromiso artístico, ideológico y cultural. ●

Referencias

Sanz Esquide, José Angel (2008) *Anda. Los límites de la materia.* L´Hospitalet de Llobregat. Barcelona: Centre Cultural Metropolitá Tecla Sala ISBN: 84-931874-0-2

MÁCULA/ALUCÀM. El (des)pliegue como imaginación reflexiva.

Enrique Hildebrando Martínez Leal*

Abstract: The aim of the present study is to confirm, independently of aesthetic or philosophical periods, the captivating power that the specular impression has exercised over the last centuries, how it articulates from its immutable formation the play of contact and its unfolded imaginary derivations, therefore transforming the foreseen logic of the impression as an index by subverting the descending chain between original and reproduction.
Keywords: specular, imprint, imagination, enfoldment, revealment.

Resume: El objetivo del presente estudio es confirmar, independientemente de sus periodos estéticos o filosóficos, el poder cautivador que la impronta especular viene ejerciendo durante los últimos siglos, como articula desde su inmutable formación el juego del contacto y sus desplegadas derivaciones imaginarias, transformando así la lógica prevista de la impresión como índice al subvertir la cadena descendente entre original y reproducción.
Palabras claves: especular, impresión, imaginación, pliegue, revelar.

¿Será este árbol extraño algún ser vivo que un día en dos mitades se dividiera?
¿O dos seres que tanto se comprendieron, que fundirse en un solo ser decidieran?
— Goethe, 1819 "Ginkgo Biloba"

Introducción

Las imágenes registradas por el plegado de una superficie sobre sí misma establecen una práctica artística precursora que, más tarde, corresponderá perfectamente a los principios aleatorios del "automatismo psíquico puro" declarados en el Manifiesto Surrealista (Michelli, 1979: 267). Uno de los valores operativos más inquietantes de este procedimiento de impresión es el que Goethe percibió poéticamente en la configuración simétrica de la hoja del Ginko Biloba (Goethe, 1819). Por una parte, duplica una versión simétricamente invertida de la imagen, que a partir de su morfología gestáltica se verá unida, creando así una

* Espanha, artista visual. Doctor em Bellas Artes pela Universidad de Castilla La Mancha (UCLM). Licenciado en Bellas Artes pela Universidad Politécnica de Valência. Professor na Facultad de Bellas Artes de Cuenca, UCLM.

ISBN: 978-989-8300-14-0

forma inequívocamente única e irrepetible. De allí que la primacía que se le concede a la acción reproductora se encarna en una imagen de carácter providencial, cuya momentánea e invisible gestación nace del impulso y contacto de superficies contiguas.

Sería a finales del romanticismo alemán, en 1850, que el médico, poeta y espiritista, Justinus Kerner (Ludwigsburg,1786-1862) establecido en Weinsberg, bautizará con *Kleksographien* (dibujo de mancha) las improntas de tinta especulares con sus inspirados correspondientes poemas, dando así título a su posterior publicación en 1890 (Figura 1). El autor polifacético nos advierte en el prefacio de la calidad aleatoria e involuntaria de sus imágenes, profetizando de este modo el valor inconsciente de un método automático, catalizador de la imaginación a la vez que mapa de sus regiones más recónditos.

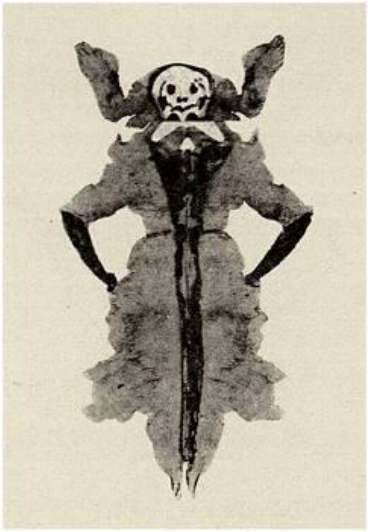


Figura 1.*Kleksographien*. Justinus Kerner. 1850

Ocurrencia háptica, asombro visual

Uno comienza doblando la superficie de un plano, alineando los bordes para producir mitades iguales que se articulan sobre un eje divisorio. El gesto repartirá la superficie previamente indivisa, estableciendo un espacio oculto de contacto y latente paridad una vez introducida cualquier sustancia transferible. La imagen producida por esta simple operación establece súbita y simultáneamente

contraposiciones entre la imprevista aleatoriedad del resultado y su configuración simétrica, siendo a lo largo del pliegue axial donde se genera por presión una imagen inédita con sus correspondientes (de)semejanzas.

Esas diferencias antagónicas, aunque concordantes, de imágenes simétricas fueron percibidas por Karl Rosenkranz (Magdeburgo 1805-1879), discípulo de Hegel, en su estudio de *La estética de fealdad,* en 1853. Allí describió la simetría como " una unidad …, que en su semejanza contiene la desemejanza." El ensayo previamente descrito del pliegue confirma que la imagen bilateral es "repetida, pero al mismo tiempo es invertida en la repetición." Rosenkranz resume esta observación refiriéndose a la simetría como "una proporción estable que contiene opuestos de arriba y abajo, diestro y siniestro, grande y pequeño, alto y bajo, claro y oscuro" (Hahn, 1998: 25-32) un inventario correlativo a las alternativas binarias que regulan los medios de reproducción gráfica, siendo al mismo tiempo característico de la indeterminación inherente al acto de impresión.

Durante el siglo XIX el Espiritismo se convirtió en un fenómeno cultural sumamente popular en Norte America y Europa. Sus creyentes sostuvieron un gran interés en las leyes invisibles de causalidad, como la electricidad, la gravedad, el magnetismo y todas las manifestaciones de fenómenos que ellos sintieron podrían ponerles en contacto con los difuntos. El mesmerismo, por ejemplo, fue considerado un medio etéreo universal que envuelve los cuerpos proveyéndoles con la clarividencia y otras facultades pre-cognoscitivas. Estos principios invisibles hicieron creer que los seres humanos poseían un espíritu que podría manifestarse temporalmente de forma visible.

Las imágenes simétricas de tinta presentadas en la publicación "El esqueleto oculto de sus amigos" (1910) son anunciadas en la primera página de la libreta como, "Un Nuevo Libro de Autografía Que Revela los Esqueletos Secretos de Sus Amigos Por Su Letra." Las páginas previamente dobladas se firman con tinta (Figura 2), una vez cerradas se desplieguen y se revela una figura oculta de un esqueleto, atestiguando así a la facultad "radiográfica" del procedimiento y de la popularidad que los fenómenos psíquicos ejercían, no sólo sobre la población general, sino también a diferentes movimientos artísticos de los siglos XIX y XX.

ISBN: 978-989-8300-14-0

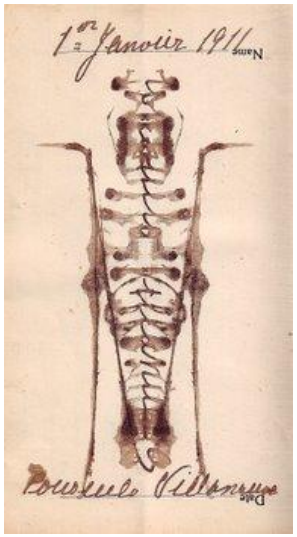


Figura 2. Cuaderno autográfico. Tinta y plumilla. 1910

Practicantes de paridad

Aunque la obra que comentamos a continuación no reúne todas las características de la macula especular, sí se inscribe en sus aproximaciones fenoménicas. La oscilación alternante del desdoblamiento y sus permutaciones sería una cuestión determinante para las aproximaciones heurísticas de Marcel Duchamp relativas a la reproducción. Su principio de "bisagra" como un procedimiento versátil en la formación de imágenes para "El gran vidrio" apareció en las anotaciones de la *Caja Verde* con la siguiente entrada; "utilizar el negativo y el positivo / de modo que den impresión el uno del otro / (quizás aplicar un cuadro / de bisagra[ver notas])" (Duchamp, 1989. p.91). Él fácilmente aceptó la red de grietas simétricas que aparecen por el contacto contiguo de los paneles en "El gran vidrio." Las líneas vítreas fueron integradas en la composición (Figura 3) como consecuencia del golpe que recibieron los dos paneles, y según Duchamp por qué "(…) esto constituye una simetría que parece intencionado; lo que no es así en absoluto" (Cabanne, 1972. p.67).

Figura 3. *El gran vidrio.* Marcel Duchamp.1915-23. Foto del autor.

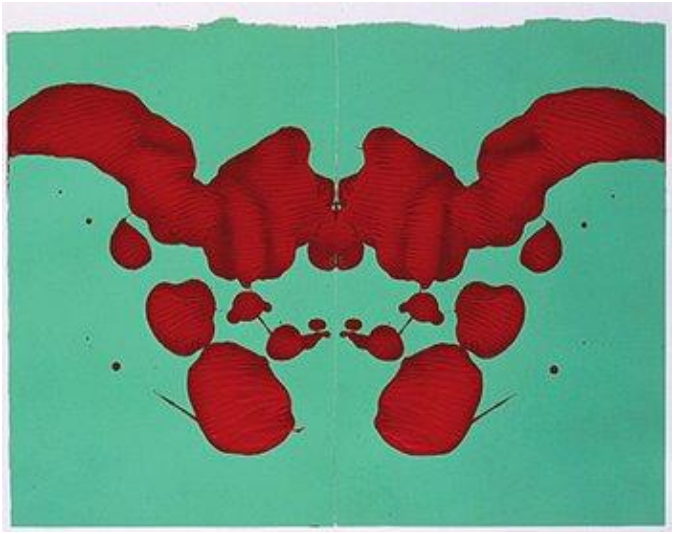


Figura 4. *Rorschach.* Andy Warhol. Acrylic/paper.1984. Colección grabados y dibujos ETH Zurich.

ISBN: 978-989-8300-14-0

La experimentaciones seriadas de Andy Warhol (1928-1987) a mediados de los años 80 con máculas especulares, tituladas *Pruebas Rorschach* (Figura 4), fue reconocida por el artista como surgidas de sus dibujos de línea emborronada de los años 50. Un procedimiento de monotípia que introduce los métodos de producción mecanizada y que se convertiría en el *modus operandi* durante toda su carrera. Warhol consideró que la aleatoriedad de imágenes producidas por el doblamiento de lienzos y papeles pintados mostraba como "Nada siempre puede ser considerado el motivo de algo" (Nickas, 1986: 28-29). Él confiere a las imágenes un vacío inmutable completamente desprovisto de interpretaciones que, sin embargo, coexiste con un espacio potencial de significados, capaz de transmitir el significado que desea el espectador. Es decir, la subjetividad por antonomasia que caracteriza la interpretación de toda figura reflejada.

El poder visualizador manifestada por las fuerzas generativas de la imaginación - en la que surgen experiencias estéticas – viene dado por la facultad de *phantasia* que trae a la memoria visualizaciones a partir de intuiciones invisibles. La *mimesis* viene a representar aquello que puede ser visto, en cambio, la *phantasia* es capaz de crear lo que no ha sido examinado Consecuentemente, la visualización como *phantasia* permite a la mente acoplar sensaciones dispares a formas visuales análogas. Esta distinción dialéctica indica la reflexiva y operante *poiesis* intrínseca a las improntas especulares (Didi-Huberman, 2007: 65-67).

El interés de Sigmar Polke (Oels, 1941- Colonia, 2010) por las imágenes alucinantes es prevalente en su producción gráfica y tiene como origen su experimentación con sustancias lisérgicas. En 1987 él produjo un inserto para la decimotercera publicación de revista de arte *Parkett* basada en una serie de fotografías tramadas de paisajes reflejados en cuerpos del agua (Figura 5). Las fotografías fueron colocadas verticalmente a 90º para producir una simetría bilateral, evocando así la aparición ambigua, intermitente y evasiva de algo característico de las operaciones azarosas. El encuentro de estas imágenes silenciosas debe entenderse como acontecimientos involuntarios, en los que aparecen accidentes "encontradas" en lo mundano. La experimentación procesual que él acoge en sus obra gráfica es una extensión de la metodología observada en su trabajo fotográfico. En particular las imágenes que tratan con temas paranormales, psíquicos y pseudocientíficos, donde las

improvisaciones técnicas en la captura y desarrollo de las imágenes se asemejan a prácticas alquímicas (Becker y Der Orsten, 2000: 383-386.).

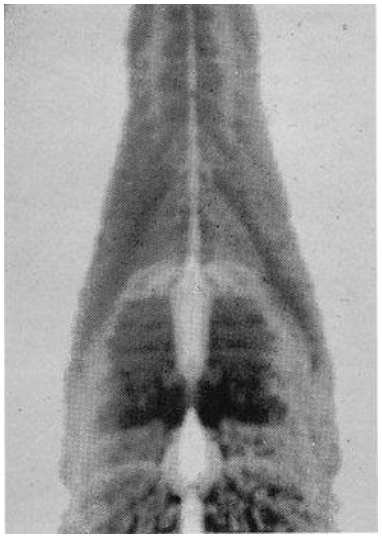


Figura 5. *Untitled (Columbus)*. Sigmar Polke. Silkscreen.1987

Figura 6. *Rorschach Bilder*. Rosemarie Trockel. Knit wool.1998. Lana tejida sobre lienzo. 250x160cm

ISBN: 978-989-8300-14-0

En su serie *Rorschach-Bilder* de 1998 (Figura 6), Rosemarie Trockel (Schwerte, 1952) cuestiona las tendencias arbitrarias de la psiquiatría desestabilizando el método proyectivo del test de Rorschach sometiendo las improntas al régimen esquemático de la digitalización. Al codificar la expresividad de las manchas de tinta, la artista resalta las tendencias taxonómicas de psicólogos de clasificar proyecciones asociativas individuales como "modelos de comportamiento." A continuación, ella extiende este procedimiento categórico transformando la emblemática práctica psicodiagnóstica de Rorschach en un logotipo tejido que viene a representar la marca registrada de la terapia.

Figura 7. Gabriel Orozco. *Dépliages White 4*. 2007. Óleo sobre lino. 66x66cm. Colección Rachofsky.

El artista de origen mexicano, Gabriel Orozco se ha unido recientemente al repertorio de creadores atraídos por este proceso como operación invocadora, paradójica y cuya apariencia rudimentaria altera por completo las diligencias de cualquier autoria (Figura 7). Su actual retrospectiva que recorre los grandes museos de Europa y EEUU, concluye con una serie de obras dedicadas al desdoblamiento de máculas sobre lienzo y papel. En ellas Orozco destaca la transición circular (axial) que sucede entre el cierre del cuadro/plano objetual y la apertura simétrica y bidimensional de la impronta.

Conclusiones

Las intuiciones e impresiones surgen, crean acciones y dejan rastros en el mundo que luego se repliegan en la consciencia, sólo para manifestarse en otros contextos. Al convocar lo no visto, los atributos de la imaginación y la visualización re-productiva presentan las operaciones visuales de artistas como ejercicios de imaginación o perspicacia creativa, donde una nueva totalidad de intuiciones e imágenes se perciban recíprocamente, primero de modo implícito y redoblada y luego explícitamente desplegada en prácticas reflexivas. ●

Referencias

Becker, Jürgen y Der Orsten, Claus v. (2000) *Sigmar Polke. The Editioned Works 1963-2000. Catalogue Raisonné.* Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Publishers. ISBN 3-7757-0957-6.

Cabanne, Pierre (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp.* Barcelona. Editorial Anagrama. Depósito legal: B.14622-1972.

Didi Huberman, Georges (2007). *La imagen mariposa.* Tr. Juan José Lahuerta. Barcelona. Edición Mudito & Co. ISBN: 978-84-935921-1-0.

Duchamp, Marcel (1989). *Notas.* Madrid. Tecnos,. Introducción Gloria Moure.Trad. Mª Dolores Díaz Vaillagou. ISBN:84-309-1701-2.

Fremont, Victor. y Groys, Boris (2006). *Cast a Cold Eye. The Late Work of Andy Warhol.* New York, Gagosian Gallery,. ISBN-10: 1932598375.

Goethe, Johann.Wolfgang,(1819)"Ginko Biloba" en *El libro de Souleika.* http://www.xs4all.nl/~kwanten/espgoethe.htm

Hahn, Werner (1998). *Symmetry as a Developmental Principle in Nature and Art.* Volume 1. New Jersey. World Scientific. ISBN-10: 9810223633 Pp.25-32.

Micheli, Mario (1979) *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Madrid. Alianza. ISBN:84-206-7932-1

Montiel, Luis. (ed) (2004). *Kleksografías. Justinus Kerner.* Barcelona. Ediciones MRA. ISBN:84-88865-87-2.

Nicks, Robert (1986)."Andy Warhol's *Rorschach Test*" en *Arts Magazine.* Volume 61, No.2. Pp.28-29.

Trockel, Rosemarie (1992). *Die Rorscahch-Bilder.* Ascan Crone, Hamburg. 7 mayo-21 junio, Textos Kay Heymer y Hugo v. Hoffmannsthal.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Traslladant el llenguatge. Una còpia exacta d'Eloi Puig

Eugènia Agustí Camí*

Resum. Anàlisi de les intervencions d'Eloi Puig en tant que metallenguatge exposades en paral·lel al discurs tecnològic de les estructures narratives que l'artista crea dins d'un context cada vegada més performàtic, a l'ampara de l'ús del software art.
Paraules clau: metallenguatge, computer art, simulació, apropiacionisme.

Abstract. Analysis of the interventions by Eloy de Puig as meta-linguistic statements parallel to the technological discourse of structural narratives which the artist creates in an increasingly dramaturgical context, in the field of software art.
Keywords: meta-language, computer art, simulation, appropriation.

Traslladant el llenguatge

La intenció d'aquest article és fer inteligible l'obra d'Eloi Puig constatant que el metallenguatge consisteix en mudar d'un lloc a un altre. Durant aquest trasllat pugna entre la informació i la ficció decantant-se cap aquesta segona. Acollir-s'hi com a subterfugi de creació és actualitzar-se, i diriem que l'impuls d'una producció derivada d'aquesta premisa aspira a una variabilitat associada a l'ús del *software*. Si entenem aquest llenguatge codificat com un ús de la programació constantment en revisió, sembla ser que el *software art* mai té fi: sempre s'implementa. Un objecte artístic definit per aquesta premisa sempre és un producte lligat a aquest desencadenant evolutiu. Parlem de la translació com una progressió ascendent on les respostes als reptes s'enreden o desenreden "rizomàticament" susceptibles d'adaptar-se, fidels a l'esperit inicial de tast de l'autor.

Respecte al *software*, esmentar que existeixen els usuaris [artistes que es serveixen d'aquest] i els que són capaços de visualitzar com desencadenar les seves possibilitats [artista amb habilitat i paciència de programador]. Els inclosos en aquesta segona tipologia són prou hàbils i inquiets per experimentar amb la codificació. El nivell següent és formar part del grup que desencadena els comportaments del usuaris.

A la primera pregunta sobre Qui pensa un *software*? Puig respon:

* Espanha, artista visual. Doctora en Belles Arts. Professora no Departament de Pintura. Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

— Aquell que intueix les necessitats d'uns usuaris.

Al preguntar per segona vegada Qui pensa un *software art*? Puig respon:

— Aquell que vol que els usuaris produeixin un cert tipus d'imatges, o d'especulacions d'objectes artístics determinats per aquesta codificació de programació.

És llavors el *software* un factor determinista? Com el corrent determinista? Puig respon:

— Diriem que un cop conegudes certes condicions els fets que se'n deriven poden ser previstos amb certa exactitud.

Sorgeix la quarta pregunta: Llavors, on està la novetat?

— Al fer la incursió en el camp de la programació, encara que a nivell iniciàtic, amb una eina d'ús col·lectiu popularitzada puc desencadenar-ne un ús particular.

Els elements mediàtics als que recorre s'enmagatzemen en bases de dades des d'on impulsa objectes reals o ficticis, usables tant per l'artista com pel destinatari, quan li demana participació amparant-se en la interactivitat. Les operacions de prestidigitació inclouen des de la creació a l'apropiació. L'aleatorietat impregna els seus projectes, i en ells podem apreciar l'automatització. La immediatesa i l'automatisme favorables a l'atzar, a la sorpresa arriscada, banderers del Dadaisme i Surrealisme. Aquest esperit de les manifestacions d'avantguarda estructurat entorn del factor atzar, reconegut com l'únic element legítim de creació, ressona en les obres de Puig. Les tècniques informàtiques d'accès als *media*, la manipulació i l'anàlisi d'aquests constitueixen la nova avantguarda, "l'avantguarda com a *software*" de la que ens parla Manovich. En aquest sentit analitzarem alguns dels seus projectes.

Probabilitat i previsualització. La facultat de veure abans que un altre

Parasomnis es basa en una presentació visual en directe que es crea mentre es genera, a mode de *live cinema*. La paraula escrita i la sonora s'uneixen durant la locució de textos. Evoquen estats de sedació que són filtrats per un *cut-up** eliminant la linealitat gramatical però no la unitat temàtica. *Parasomnis* és una lectura d'aparença visual, on el nexe entre les diferents narracions és un hospital on conviuen personatges i fets sense relació evident.

ISBN: 978-989-8300-14-0

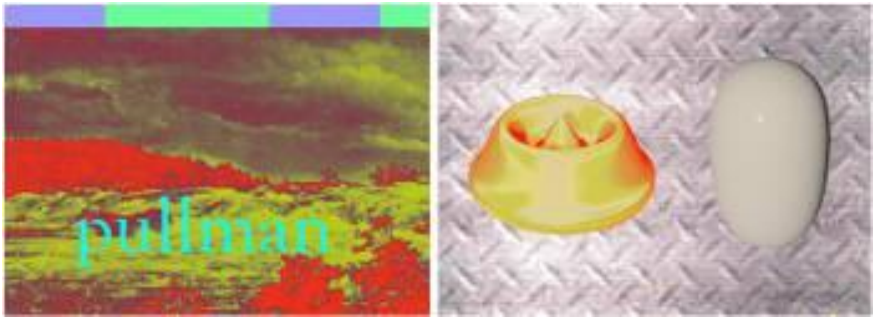


Figura 1. Eloi Puig (2007) *Parasomnis*, imatges de la presentació visual en directe. Duració: 14 minuts. Programari utilitzat: Modul8. So: locucions i so sincronitzat amb les imatges. Font: imatges cedides per l'artista.

Figura 2. Eloi Puig (2007) *Testaconfeso Live,* imatges de la presentació en directe. Duració: 18 minuts. Programari utilitzat: Modul8. So: locucions i so sincronitzat amb les imatges. Locucions: caixa de ritmes + sintetitzador korg Electrive. Font: imatges cedides per l'artista.

Testaconfeso Live és una acció on l'estructura narrativa s'incorpora a un context performàtic que requereix públic. Qüestionant la credibilitat dels *media* és un marc crític amb les fonts oficialistes. La proliferació de continguts al marge de les agències de notícies s'esten per la xarxa

incrementant la confusió sobre una realitat cada cop més complexa. Els *hoax** participen d'aquest entorn: el divertiment internauta distribueix falsedats per la xarxa propiciant incertesa. Lectures de Borges i García Márquez s'integren en missatges de comiat de terroristes islàmics i en declaracions de condemnats a mort a Texas, mitjançant el *cut-up*. Aquestes reflexen una vegada més, el seu interès pel llenguatge. *Testaconfeso* evoluciona en la frontera entre la vida i la mort, el vertader i el fals, la realitat i la manipulació, la certesa i la seva tergiversació. Dos gèneres d'imatges configuren els passatges: els grafismes parlen d'una ideologia indeterminada, la pixelació uniforme suggereix un entorn obscur.

Traslladar un text implica una traducció simultània, que en Puig consisteix en aplicar-hi una nova consistència. Parlariem de còpies idèntiques en el sentit que l'accepció "traslladar," relativa a conservar i organitzar, significa també treure una còpia exacta d'un document. Aquestes permeten reemplaçar l'original i tenen la peculiaritat d'existir en diferents versions. Són les imatges ideals amb capacitat de mantenir la seva identitat tot i ser alterades. Aquesta doble propietat d'identitat i variabilitat fa de la simulació l'eina primordial del metallenguatge. La seva obra hi està totalment lligada. L'experimentalitat d'un mitjà en progrés precisament deriva en temptejos que s'identifiquen amb l'eina. Compartint el que exposa Manovich sobre la cultura tecnològica "entre l'autor i el text es troba el *software*. I també entre el text i el lector o usuari, trobem novament el *software*," a Puig el condueix a experimentar amb el *software art*.

Amb aquesta analogia pren sentit *Munchoax,* evidenciant des del poema *Instantes* de Borges, el grup de música pop Milli Vanilli i el documental *Conspiracy Theory: Did We Land on the Moon?* les múltiples formes de presentar l'engany. Com la realitat i la fabulació transiten per un terreny plagat de paradoxes, remetent a la discussió sobre l'originalitat i l'autoria, on el discurs nega la concreció i el símbol indueix a l'artifici. Puig considera que "parlar és, per tant, deixar sempre oberta la possibilitat d'enganyar."

L'automatització del mitja l'identifica amb el seu propi discurs: "les derivacions metalingüístiques ens envaeixen visualment i fan evidents la seducció i el poder del mitjà per sobre del missatge," proposició

ISBN: 978-989-8300-14-0

defensada per McLuhan quan exposa que "l'home crea tecnologies que al mateix temps recreen un cert tipus d'home."

Figura 3. Eloi Puig (2009) *Munchoax,* imatges de la presentació en directe. Duració: 19 minuts. Programari utilitzat: Modul8. So: Primera part: *mix* de locucions de Borges; Segona part: *mix* de Milli Vanilli; Tercera part: *mix* de Brian Eno, retransmissions de ràdio i veu de John F. Kennedy. Font: imatges cedides per l'artista

En sintonia, Puig es planteja que "l'ordinador és una metamàquina, una màquina en la qual construir altres màquines, al temps que aquestes poden canviar la seva estructura. És un resultat directe d'una vella disciplina, la lògica, a la qual també podem referir-nos com a metapensament".

I seguint la línia discursiva, el darrer i més complex dels seus projectes duu per títol *Anjopa Seitpa-Vatsal. Reconstrucció d'una experiència educativa.* Es centra en la docència a les escoles, en resposta a l'encàrrec de crear una activitat entorn al poeta avantguardista català Joan Salvat-Papasseit. La primera fase enregistra els estudiants experimentant la lectura amb mètodes de repetició, fragmentació o silenciament. Paral·lelament un *blog* fa de guia reflexant que la modernitat maquinista del poeta del segle XX es projecta vers les poètiques del segle XXI.

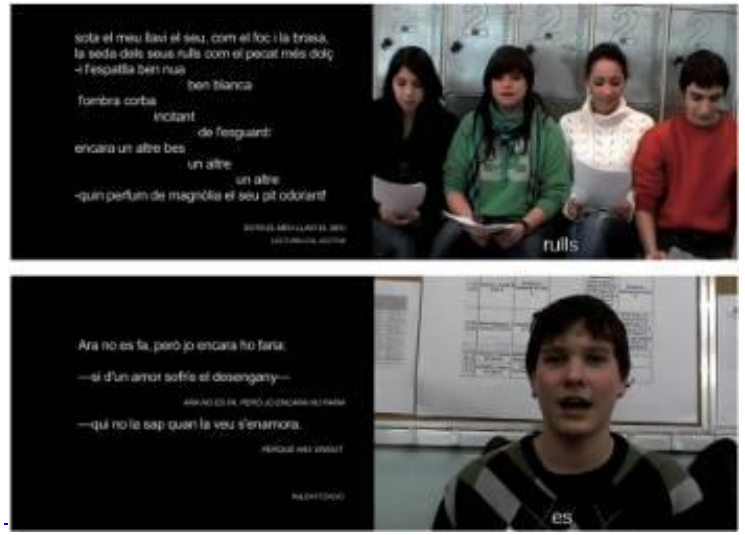


Figura 4. Eloi Puig (2010_11) *Anjopa Seitpa Vatsal*, vídeo projectat a doble pantalla. Duració: 24 minuts. Programari utilitzat: A. ffmpeg per a "deconstruir" el vídeo en imatges de *frames* i *clips* d'audio. B. Programa desenvolupat en java per Estampa per la selecció dels frames i clips en base al text del poema. C. Mencoder per a "reconstruir" el vídeo en base als *frames* i *clips* triats incrustant els subtítols. *Ffmpeg* i *mencoder* són *software* de programari lliure. Font: imatges cedides per l'artista.

La segona, compren la relectura del material videogràfic: un programari reordena els enregistraments, constatant que les dinàmiques d'experimentació i fragmentació existeixen en el material original del propi Salvat. El resultat recull el format lineal i la presentació en directe. La recodificació es basa en la fórmula: Lletra = Segon vídeo, 36 lletres de l'abecedari = 36 segons de vídeo. Cada enregistrament s'ajusta a 36 segons. Cada lletra de l'abecedari correspon a un segon de la gravació. El vídeo final és una reconstrucció de la lectura del poema lletra per lletra, segon a segon. *Anjopa Seitpa-Vatsal* és un homenatge nominal a Salvat-Papasseit, al seu record i a la seva permanent aportació creativa.

Després d'aquest trajecte textual curiosament coincidim, no sabem ben bé com, i és el llenguatge el que ho certifica. El llenguatge permet salvar el buit que hi ha de persona a persona, d'artista a artista.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Eloi Puig (1966) és artista i està especialitzat en *computer art* i impressió digital. És professor doctor del departament de Pintura de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Viu i treballa a Barcelona. ●

Referències

Manovich, Lev (2002). *La vanguardia como software.* http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/manovich1002/manovich1002.html Traducción del original *Avant-garde as Software*, de Marta García Quiñones, cedida por Mania, Revista de Pensamiento de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona.

Manovich, Lev (2003). "Definitivamente, creo que estamos en el principio". http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/manovich_entrevis1102/manovich_entrevis1102.html

McLuhan, Marshall (1998), *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona, Paidós Studio.

Puig, Eloi (2006). «La autoreferencialidad en el arte. El metalenguaje en el medio digital." Artnodes [artículo en línea]. N.º 6. UOC. [Fecha de consulta: 10/01/2011] <http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/puig.pdf> ISSN 1695-5951

http://anjopaseitpavatsal.blogspot.com/

cut-up: http://es.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9cnica_Cut-up_o_de_recortes

hoax: http://es.wikipedia.org/wiki/Bulo

A coleção de Eduardo Recife

Fernanda Aide Seganfredo do Canto*

Resumo. O artista gráfico Eduardo Recife compoe peças delicadas e muito sugestivas, que misturam o estilo vintage, o kitsch e a ironia própria do século XXI. Seus trabalhos são montagens híbridas de publicidades e fotografias antigas, ilustrações próprias e intervenções digitais; porém descontextualizadas, mescladas, recicladas em um novo suporte que lhes proporciona, também, um novo sentido.
Palavras chave: colagem, fotografia, ironia, vintage, kitsch.

Abstract. The graphic artist Eduardo Recife composes delicate and very suggestive pieces that mix vintage, kitsch, and the irony of the twenty-first century. His works are hybrid assemblies of advertisements and old photographs, his own illustrations and digital interventions, which are decontextualized, mixed and recycled into a new support that provides them with a new meaning.
Keywords: collage, photography, irony, vintage, kitsch.

Contra toda pureza estética, introduz o múltiple, o diverso, a hibridez de toda montagem.
– Georges Didi-Huberman

Sobre o artista

Eduardo Recife é artista ilustrador, designer e tipógrafo brasileiro. Utiliza técnicas mistas de colagem, ilustração e intervenções por processos manuais e digitais para compor peças delicadas e muito sugestivas. Seus trabalhos são vistos em exposições de artes, campanhas publicitárias, revistas especializadas e até mesmo anúncios televisivos, em diversas partes do mundo.

Desde 1998, Recife mantém um site com projetos pessoais, desenhos e textos intitulado *Misprinted Type*, no qual também disponibiliza, de forma gratuita, tipografias e ferramentas digitais de sua autoria. Paralelo ao *Misprinted*, divulga em outro site trabalhos feitos sob encomenda. Entre seus clientes estão grandes corporações como *The New York Times*, *Editora Abril*, *Mag Magazine*, *Bravo!* e *F/Nasca*. Também destacam-se as exposições que realizou nos Estados Unidos, Bélgica, Brasil, Lituânia e México.

* Brasil, designer gráfica. Investigadora em Belas Artes na Universidad de Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Espanha.

ISBN: 978-989-8300-14-0

A produção de Eduardo Recife será entendida no presente artigo como o trabalho de um verdadeiro colecionador, ao melhor estilo Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, no qual as imagens não têm lugar fixo no tempo, e podem transitar livremente de uma prancha à outra, promovendo assim novas relações morfológicas e simbólicas. Em todas suas obras, sejam elas pessoais ou profissionais, percebe-se a marca de sua autoria. É recorrente o uso de imagens pueris, sempre com intervenções do autor por meio de rabiscos, recortes e comentários que chegam a ironizar, muitas vezes, o sentido original das imagens. Nelas, há sempre intenção de recordar uma época, evocada pela reutilização de publicidades e fotografias antigas, porém descontextualizadas, mescladas, recicladas nesse novo suporte que lhes dá, também, um novo sentido.

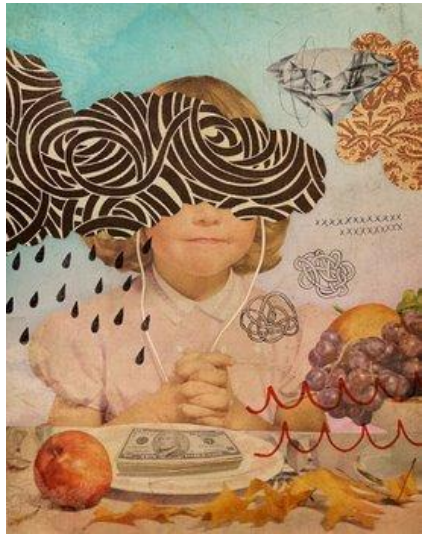


Figura 1. Ilustração para *The New York Times* (Recife, 2009).

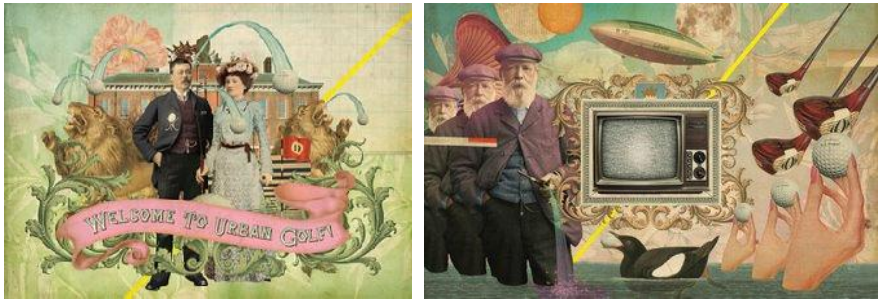
1. Do *vintage* ao *kitsch*

Entende-se por *vintage* àquelas imagens pertencentes a uma época passada, supostamente entre os anos 1910 e 1950, recordadas com certa nostalgia e charme. O *vintage* é uma tendência estilística encontrada em certos âmbitos da cultura posmoderna, que pode ser reconhecida tanto em fotografias, quanto em roupas, acessórios e automóveis. São objetos de *design retrô*, que não acompanham o desenvolvimento tecnológico e, pelo contrário, valorizam o antigo. Contudo, por mais que recorram ao

passado com apreço, carecem de significado original, servindo mais que nada ao apelo estético.

Cores, texturas, objetos *retrô*, personagens elegantes: todos esses elementos aludem ao *vintage* no trabalho de Recife, tanto por sua qualidade estética, quanto pelo seu carácter descontextualizado. Na Figura 1, soma-se à aparente inocência infantil, elementos irônicos que ostentam a moeda simbólica do capitalismo.

Em contrapartida, algumas imagens presentes nas composições de Recife são bastante peculiares, extravagantes e até mesmo estranhas ao conjunto, como é o caso dos leões da Figura 2, ou do pato negro da Figura 3, ambas as peças realizadas para um clube de golfe urbano situado em Londres.



Figuras 2 e 3. Ilustrações para Urban Golf em Londres (Recife, 2010).

A presença dessas imagens aportam um carácter excessivo, surrealista e falso à obra, e remetem a um conceito de difícil definição, que é bastante questionado no mundo das artes plásticas, da arquitetura e do design em geral: o *kitsch*.

O termo *kitsch* muitas vezes é empregado pejorativamente, considerado como um estilo estético associado a estereótipos socioculturais e a um tipo de (mau) gosto maioritário proveniente da população não erudita (a burguesia). Não é o caso dos trabalhos de Recife, que usa com consciência as imagens e seus possíveis valores simbólicos, e, longe de realizar uma 'obra *kitsch*,' se apropria desses elementos com habilidade e distinção. De acordo com Abraham Moles:

O Kitsch é, pois, um fenômeno social universal, permanente, de grande envergadura […] *Não é um fenômeno* denotativo*, semanticamente explícito; é um fenômeno* conotativo*, intuitivo*

ISBN: 978-989-8300-14-0

e sutil; é um dos tipos de relação que mantém o homem com as coisas, um modo de ser mais que um objeto ou ainda um estilo (Moles, 1990: 10-11).

Guardando suas devidas diferenças, é possível notar algumas semelhanças entre o estilo *vintage* e o *kitsch*, que estão presentes nas obras de Recife, como a valorização de elementos decorativos, a profusão de estilos e a atração pelos objetos de uso. Com peças graciosas e de fácil assimilação por parte do público, o artista comenta suas verdadeiras intenções:

As pessoas ainda não conseguem perceber como funciona o mecanismo da propaganda, como são conquistadas com uma falsa oferta de felicidade e de tampar vazios [...] A maior parte do meu trabalho lida com questionamentos de como perdemos a pureza no coração e damos lugar ao poder, dinheiro, ganância e corrupção (Recife apud Zupi, 2007: 29).

2. O colecionista

Para Walter Benjamin (2007: 223), o mais importante em uma coleção é que os objetos envolvidos sejam liberados de suas funções originais, para poderem assim integrar-se em um 'novo sistema histórico' criado particularmente pelo colecionador e somente por ele compreendido de todo. Muitas coleções são abertas, subjetivas e intermináveis, o que faz de seu autor um grande fisionomista de objetos faltantes inventados, ou um caçador de peças desconhecidas. Apenas ele sabe quais obras são parte da coleção, qual sua história e como se encaixam na relação com obras semelhantes. O historiador de arte Aby Warburg (1866-1929) condicionou toda sua vida a colecionar obras literárias – cerca de 60 mil volumes – que se converteu, com o tempo, em também uma coleção de imagens, organizadas em pranchas no audacioso – e não terminado – *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010), o qual pretendia narrar a historia visual da civilização européia.

A origem do termo 'atlas' guarda total relação com essa ideia de coleção abarcativa infinita, já que se trata do mitológico titã que teve como castigo suportar sobre seus hombros os pilares de toda a abóbada celeste, para continuar mantendo a terra separada dos céus. O fado de Atlas é compartilhado com todos aqueles que se propoem a realizar coleções infinitas, como é o caso de Eduardo Recife.

Como é possível perceber em suas obras, a coleção de Recife não intenta organizar o mundo das imagens de acordo com seu contexto de

origem, ou mesmo seu equilíbrio formal. A folha vazia funciona, em palavras de Didi-Huberman (2010: 18-19), como uma *mesa*, um suporte, que sempre pode ser corrigido, modificado, reiniciado. "Uma superfície de encontros e de posições passageiras […] a abertura contínua de novas possibilidades, novos encontros, novas multiplicidades, novas configurações."

A cada novo projeto, o artista se propoe a experimentar novas composições e impartir novas relações entre as imagens, num processo laborioso, artesanal, que dá a cada imagem um trato exclusivo, e a valora como peça única.

Na liberdade de sua mesa de trabalho, logra que cada elemento dialogue com os demais, e justamente por seu carácter de colecionador, consegue criar sutis relações *entre* obras, como é o caso das peças que formam conjuntos de trabalhos (Figuras 4 e 5). Seja por sua cor dominante, ou por elementos que se repetem, é possível notar uma íntima relação entre as imagens, como se houvesse um fio conductor que as une e as reafirma como série.

Figuras 4 e 5. Projeto do álbum *Grace Jones + Hell* para *International Gigolo Records* (Recife, 2005).

Considerações finais

A mobilidade e o dinamismo próprios do estilo de trabalho de Eduardo Recife são essenciais para que sua obra se destaque como criativa, versátil e experimental. Sob os campos narrativos de cada composição, o artista expressa seus ideais, muitas vezes carregados de

ISBN: 978-989-8300-14-0

crítica social e desejo de mudança.

A obra de Eduardo Recife é fascinante e merece atenção crítica não apenas por sua qualidade estética, mas porque se apropria e questiona conceitos tradicionais, tais como visão, compreensão, conhecimento, lógica, imitação e realidade; questões fundamentais para a cultura do século XX, que irrompem com força no panorama do pensamento contemporâneo. ●

Referências

Benjamin, Walter (2007) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal/ Vía Láctea 3. ISBN: 978-84-460-1901-5

Didi-Huberman, Georges (2010) *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 978-84-8026-428-0

Moles, Abraham (1990) *El Kitsch: El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidos. ISBN: 84-7509-653-0

Recife, Eduardo (2005) *Projeto do álbum* Grace Jones + Hell *para* International Gigolo Records. [Consult. 2011-01-28] Fotografia. Disponível em <URL: http://www.eduardorecife.com/>

Revista Zupi (2007) "Eduardo Recife, o poeta além do designer" *Revista Zupi*. ano 01, n. 02, novembro: 79-85.

Recife, Eduardo (2009) *Ilustração para* The New York Times. [Consult. 2011-01-27] Ilustração. Disponível em <URL: http://www.eduardorecife.com/>

Recife, Eduardo (2010) *Ilustrações para* Urban Golf. [Consult. 2011-01-27] Ilustração. Disponível em <URL: http://www.eduardorecife.com/>

Warburg, Aby (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-4602-825-3

Memória fugaz

Fernanda Aide Seganfredo do Canto*

Resumo. Este artigo é uma análise sobre a vídeo-instalação Bosque: Playa: Danza, de Javier Di Benedictis, sob dois aspectos técnicos que levam a um conceito abstrato: o uso do found-footage e do palimpsesto, recursos que se relacionam num intento de criação e preservação da memória.
Palavras chave: palimpsesto, found-footage, vídeo-instalação, memória.

Abstract. This article is an analysis about the video instalation Bosque: Playa: Danza, of Javier Di Benedictis, under two technical aspects that lead to an Abstract concept: the use of found-footage and the palimpsest, resources that are related in an attempt to creation and preservation of memory.
Keywords: palimpsest, found-footage, video instalation, memory.

Introdução

O presente artigo se refere ao mais recente trabalho de Javier Di Benedictis, designer e artista audiovisual residente em Buenos Aires. Trata-se de uma vídeo-instalação em que duas telas são confrontadas, obrigando o espectador a optar por assistir a uma ou a outra. Em ambas telas são apresentados pequenos fragmentos de vídeos intervindos por meio de camadas de pintura e dispositivos ópticos. Esse trabalho foi intitulados, conjuntamente, *Bosque: Playa: Danza:*

Apresentada por primeira vez em Buenos Aires em Novembro de 2010, e acompanhada por música ao vivo de Jirí Alvriv, essa obra tem como objetivo problematizar a preservação da memória e a cristalização do fugaz. Para isso, exibe ao espectador trechos de poucos segundos de vídeos familiares encontrados, fazendo uso do gênero cinematográfico *found-footage*, no qual toda ou parte substancial de um filme é uma edição de imagens recuperadas que foram gravadas por outra pessoa, em sua maioria, de forma amadora.

Tais vídeos, tomados por uma família em uma praia e um jardim em meados dos anos 1990, e em geral protagonizados por uma menina loira, servem como pretexto para que o artista suscite ou provoque lembranças no espectador de momentos semelhantes que tenha passado em família,

* Brasil, designer gráfica. Investigadora em Belas Artes na Universidad de Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Espanha.

ISBN: 978-989-8300-14-0

ou de um sonho quase esquecido.

A materialidade pouco estável dessa obra, devido às intervenções por meio de pintura e numerosos escaneamentos digitais, faz com que as imagens se tornem borrosas, pouco nítidas, como muitas vezes também são as lembranças e os sonhos.

Neste artigo, pretende-se analisar dois recursos principais revelados na obra de Di Benedictis: *found-footage*, isto é, o trabalho com material encontrado; e o palimpsesto formado pelas diversas camadas que compõem o vídeo.

1. *Found-footage*

Considerado atualmente como um gênero cinematográfico de vanguarda, no *found-footage* o artista realiza uma edição de imagens a partir de um vídeo que tenha sido gravado como registro pessoal. Trata-se de um gênero que apenas existe devido aos avanços tecnológicos recentes, que possibilitaram a aquisição de câmeras de vídeo de pequeno formato e com preço acessível destinadas ao público amador.

No *found-footage*, o ponto de vista da câmera é geralmente subjetivo, no qual a pessoa que realiza a filmagem está fora de quadro e é identificado pelos outros personagens, interactuando com o grupo e seu entorno. O narrador em primeira pessoa experimenta com seus próprios sentidos tudo que sucede ao seu redor, podendo inclusive fazer comentários pessoais ao longo da filmagem ou dialogar com os outros personagens. Esse ponto de vista interno proporciona ao espectador uma sensação de intimidade e participação no relato. A figura a seguir (Figura 1) mostra três frames que fazem parte da obra de Di Benedictis. Neles, se vê a silhueta de uma pessoa que parece abanar para a câmera. Infelizmente, sem o movimento do vídeo é mais difícil compreender essa ação e sentir sua força.

Figura 1. Frames de *Bosque: Playa: Danza* de Javier Di Benedictis (2010). Montagem própria.

Di Benedictis faz uso do *found-footage* justamente por essa possibilidade de trabalhar a nível da pele. De acordo com o artista, o fato de fotografar ou filmar cenas cotidianas para sua posterior rememoração permitem cristalizar certa informação material desses momentos, como se o objeto fílmico guardasse a essência daquilo que foi filmado.

Esta informação sem dúvida é luz. Luz que foi refletida por todos os objetos dentro do espectro de uma lente e impressa num filme ou armazenada em um dispositivo (Di Benedictis, 2009).

Tomar imagens de entes e lugares queridos como intento de preservação da memória é algo fascinante, que tem sido feito desde o invento da fotografia. Para Sontag (2006: 16),

[…] *as fotografias são talvez os objetos mais misteriosos que constituem, e densificam, o ambiente que reconhecemos como moderno. As fotografias são, em efeito, experiência capturada e a câmera é a arma ideal da consciência em seu ávido desejo.*

Figura 2. *CodeX Ephraemi* (séc.V). Livro de 209 folhas, 33X27cm. Biblioteca Nacional de Paris, França.

2. Palimpsesto

O termo palimpsesto significa 'gravado novamente.' Trata-se de um manuscrito antigo que tenha sido reutilizado como uma nova escritura, conservando os rastros da escrita anterior. Com o passo do tempo,

ISBN: 978-989-8300-14-0

torna-se impossível saber a ordem das camadas, e a interação que se produz entre elas é totalmente acidental. A Figura 2 é um exemplo de palimpsesto, um manuscrito da Bíblia Grega escrita no séc. V que foi superposto por outras escrituras.

Para o artista, o uso do palimpsesto somado ao *found-footage* adquire um caráter especial, que auxilia o espectador a reconhecer e aceitar as imagens como parte de sua própria lembrança ou sonho:

O palimpsesto é um dispositivo que nos permite aceder ao fugaz ou às marcas do que ainda não desapareceu, mas que não por isso seja imutável. A partir desta relação, é possível entender as pessoas como palimpsestos, nos quais a informação simultânea que recebem e articulam, se reestrutura de acordo a certos conceitos ou memórias anteriores que se interrelacionan no território da percepção. Assim se producem novos sentidos, que sempre emanam de uma experiência anterior (Di Benedictis, 2010).

Para aceder à memória não é necessário demasiada informação visual. Os palimpsestos de *Bosque: Playa: Danza* são formados por imagens pouco nítidas, com ações curtas de no máximo 3 segundos de duração, e que parecem repetir-se ciclicamente. O resultado desse esquema falsamente circular termina por gerar novos territórios e interrelações, operações mentais realizadas pelo próprio espectador, que por meio da visualização repetida da imagem, cristaliza sua lembrança, num sistema reconhecível e previsível, como se, à metade do vídeo, passasse por um *déjà vu*.

Embora o palimpsesto seja um dispositivo de ordem espacial, material, o tempo funciona como energia estruturadora da informação (Di Benedictis, 2009).

Na Figura 3, vê-se uma menina que caminha e passa por detrás de uma árvore. Quando ela volta a reaparecer, sua imagem se repete. Pode-se notar que os frames marcados com os números 1 e 2, 11 e 12 são correspondentes. Ao analisar a imagem congelada, como está demonstrada aqui, o *looping* é evidente, contudo, no vídeo em movimento não se percebe exatamente quando a imagem começa a repetir-se.

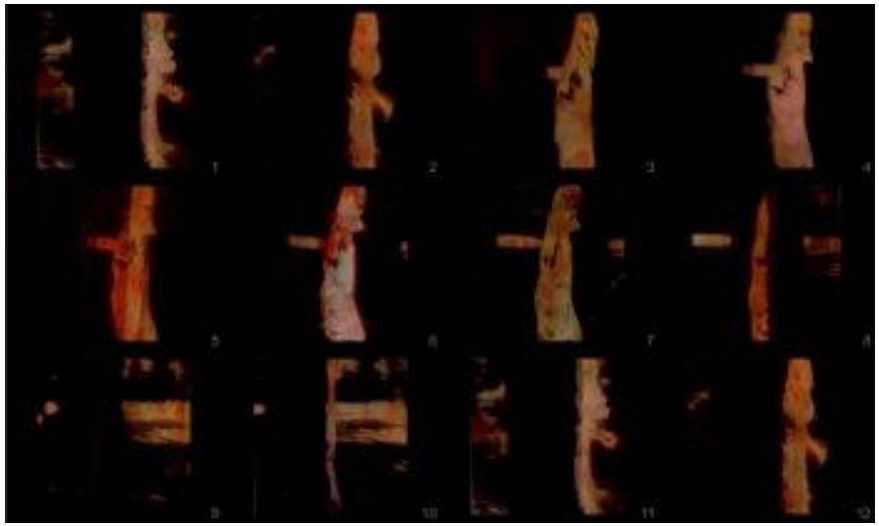


Figura 3. Frames de *Bosque: Playa: Danza* de Javier Di Benedictis (2010). Montagem própria.

Diante dessas curiosas imagens, o espectador não pode manter uma atitude impassível. É por meio da ativação de suas memórias que se provocam inúmeras interpretações possíveis, todas relativas, particulares, íntimas:

Íntima é a imagem porque ela faz de nossa intimidade uma potência externa a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões (Blanchot, 1987: 263).

Durante a apresentação da obra, percebeu-se que uma mesma imagem dispara diferentes sentidos para cada pessoa, e as interpretações do que veem são quase automáticas, construindo a leitura desse mundo audiovisual com diferentes realidades. As memórias se ativam e caem novamente em esquecimento, num vai e vem de imagens camufladas, e também de pensamentos e lembranças. Paradoxalmente, o fugaz está presente no ritmo inconstante e na instabilidade das imagens; está presente nos vazios do palimpsesto e no esquecimento dos fatos passados.

Conclusão: A fugacidade da memória

O fugaz é uma percepção de difícil definição e que tampouco encontra forma ou som que o determine; trata de algo que se sente

ISBN: 978-989-8300-14-0

profundamente em toda a matéria e que de certa forma está marcado pelo tempo.

Por mais que a mutabilidade seja percebida diferentemente em uma pedra ou um cubo de gelo, sabe-se que a alteração e o consumo existem em ambos casos. Também a memória é fugaz; nada escapa ao tempo. Sabendo disso, Di Benedictis aceita a mutabilidade existente em tudo, e faz em seu trabalho um último intento, o de cristalizar a memória por meio do palimpsesto, numa reescritura constante e marcada pela repetição.

As 'experiências capturadas,' como se referiu Sontag às fotografias, não são permanentes. As lembranças ligadas a essas imagens são mutáveis e se atualizam condicionadas pela percepção do presente e também pelas perspectivas e especulações sobre o futuro.

Para o artista, nesse mundo empírico a informação não passa por um processo lógico racional, pois nesse nível de pensamento a compreensão é reduzida. A experiência se aprofunda, se vive através dos sentidos: "É *vazio*, para a compreensão num plano mental. É informação a qual accedemos sem um processo lógico linear. Se parece mais a um movimento circular" (Di Benedictis, 2009).

Essa luta entre mental linear e percepção circular é a grande frustração que configura a fugacidade da memória. Javier conclui sobre seu projeto que:

De alguma maneira, certo aspecto da nossa mente se ativa a partir de um mecanismo que intenta cristalizar o incristalizável, para categorizar o incategorizável. Num intento de criar uma realidade permanente, estável, invariável. Analizável. Mas tudo é fugaz. Tudo está vivo. Morrendo constantemente (Di Benedictis, 2009).

Esse é o verdadeiro relato de *Bosque: Playa: Danza:*, é o intento de remontar uma vida inteira; uma vida, que além disso, não se encerra em sua própria existência: existe na lembrança dos demais, se reestrutura a cada nova exibição. Para Walter Benjamin (2008), o dom de poder narrar a vida coloca o narrador ao lado do sábio e do mestre, pois nele descansa um halo que está presente em todos aqueles que conseguiram encontrar-se consigo mesmos. ●

Referências

Benjamin, Walter (2008) *El Narrador*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados. ISBN: 978-956-8415-20-4

Blanchot, Maurice (1987) *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco. ISBN: 85-325-0289-X

Codex Ephraemi (séc.V). [Consult. 2011-01-30] Manuscrito. Biblioteca Nacional de Paris. Disponível em <URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Codex_ephremi.jpg>

Di Benedictis, Javier (2009) *Ensayo sobre lo fugaz*, correio electrônico (próprio), 2010-09-29 [Consult. 2011-01-30]

Sontag, Susan (2006) *Sobre fotografía*. México: Alfaguara. ISBN: 970-770-490-X

ISBN: 978-989-8300-14-0

O Espaço Insólito na Obra *Studio Film Torreão*, de Cristiano Lenhardt

Fernanda Bulegon Gassen*

Resumo. Este artigo visa pensar a trajetória poética do artista brasileiro Cristiano Lenhardt através da série de vídeos Studio Film Torreão. Tal proposição cerca as formas de construção destes vídeos, buscando analisar a relevância dos materiais na elaboração das cenas e das personagens, bem como, discorrer sobre a maneira pela qual as narrativas dos vídeos se constituem.
Palavras-chave: vídeo, narrativa, materiais.

Abstract. This article seeks to think of the poetic trajectory of the Brazilian artist Cristiano Lenhardt through the series of videos Studio Film Torreão. This proposition encircles the forms of construction of these videos in an attempt to analyze the relevance of the materials in the elaboration of the scenes and characters, as well as to address the way in which the narratives of the videos are constituted.
Keywords: video, narrative, material.

Introdução

A composição deste texto busca articular minha experiência de imersão na produção dos vídeos da série *Studio Film Torreão* (ou *Filmes de Estúdio*) como colaboradora, com as soluções de apresentação das imagens conduzidas por Lenhardt. Em meados do ano de 2009, sendo convidado a expor no *Torreão*, espaço de produção e pesquisa em arte contemporânea coordenado por Elida Tessler e Jailton Moreira, na cidade de Porto Alegre/RS, Lenhardt toma o recinto como espécie de *set* de filmagem, para na sequência, compor suas personagens. O artista, utilizando ferramentas simples e materiais precários, desenvolve imagens que só podem habitar o tempo e o espaço para os quais foram criadas. As narrativas, nesse contexto, se constituem no processo de captação das cenas até a edição de vídeo e som feitos pelo artista. Nessa lógica, para a redação deste artigo, busco tangenciar certa escrita poética, perseguindo possíveis, mas improváveis, respostas a uma questão latente: como se constitui o objeto artístico de Lenhardt, pensado a partir da série *Studio Film Torreão*?

* Brasil, artista visual. Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Artes Visuais pela UFRGS. Especialização em Arte e Visualidade pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bacharelado e Licenciatura em Desenho e Plástica pela UFSM.

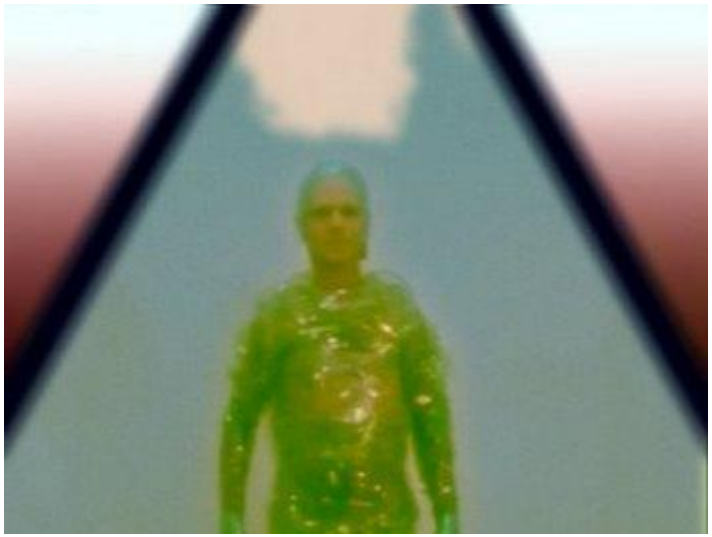


Figura 1. Cristiano Lenhardt, Frame de *Studio Film Torreão # 3,* duração 1`18``, 2009.

Figura 2. Cristiano Lenhardt, Frame de *Studio Film Torreão# 2,* duração 2`50``, 2009.

A Torre e seus Prolongamentos

No espaço dedicado às suas construções imagéticas, na pequena torre, Lenhardt dedicou-se, em primeira instância, ao seu apagamento. A sala, cercada por doze pequenas janelas foi tornada um estúdio de fundo

ISBN: 978-989-8300-14-0

infinito. O espaço que lhe tinham reservado dava para outro lugar, o qual seria construído ao sabor das fabulações do artista. Em tal local, Lenhardt assumiu as funções de personagem, cenógrafo, diretor, figurinista e editor. Como primeira ação, o artista desempacotou os materiais que se tornariam objeto dos vídeos, dando o contorno das personagens. Desta forma, a partir de materiais precários, como papéis coloridos e fita adesiva, o artista agenciou os elementos da produção dos vídeos, configurando uma espécie de fundação do processo. Podemos, partindo desta última proposição, recorrer às palavras de Nicolas Bourriaud: "Toda prática artística começa com um conjunto de decisões (a escolha de ferramentas, materiais, temas) e com a escolha de uma abordagem pelo qual o artista vai viver esses materiais" (2003: 115).

No caso específico da produção de *Studio Film Torreão*, a partir do emprego destes materiais, Cristiano Lenhardt criou roupas e instrumentos para personagens, que, aparentemente, desempenharam ações sem encadeamento. Assim, a conexão das ações desenvolvidas por Lenhardt foi construída posteriormente às suas filmagens, no momento de edição e decupagem das imagens em cenas e planos. A experiência com o espaço e com os materiais corroborou para a manutenção de uma performance restrita para a câmera.

Pensando as práticas artísticas voltadas para a atuação, podemos estender o olhar sobre os eventos dadaístas no Cabaret Voltaire (Zurique, 1916). Nessa lógica, o âmbito das *proto-performances* realizadas em tal espaço, veiculadas pelas máscaras e fantasias criadas por Marcel Janco, promovem certa aproximação com a produção de *Studio Film Torreão*. Acerca da indumentária criada por Janco, Hugo Ball (1996: 64) comenta:

Estávamos todos lá quando Janco veio com suas máscaras. E no momento em que as vimos, não podíamos esperar para experimentá-las. Quando fizemos, algo muito estranho aconteceu. Cada máscara ditava, não só o traje que deveria ser usado com ela, mas também, determinados e precisos gestos patéticos [...] estávamos movendo-nos em um balé bizarro, vestidos e enfeitados com objetos incríveis, tentando superar um ao outro, dançando ao redor da sala.

O interessante neste âmbito é pontuar a forma como espécies de figurinos reverberam nas atitudes e atuações daqueles que as vestem. Nos eventos transgressores e eloqüentes do *Cabaret Voltaire*, Ball (1996) comenta a forma como essas máscaras possibilitaram uma série de

coreografias, ritmos e gestos próprios a cada objeto. Abordando as práticas desenroladas no interior dos eventos burlescos e espetaculares dos dadaístas, pode-se atentar para a utilização da vestimenta construída, onde cada participante atuou sobre si mesmo criando certa tensão entre a trágica realidade e a cômica encenação.

Assim, pensando na forma como estes elementos de cena produzem gestos, podemos transpor a lógica das atividades dadaístas para a prática de Lenhardt. No espaço do *Torreão*, durante a semana de feitura dos vídeos, pude observar personagens surgindo a partir dos figurinos que determinavam gestos, mais ou menos expressivos, relacionados aos materiais utilizados. Exemplificando, havia movimentos mais rígidos e mecanizados que foram executados por uma espécie de soldado com roupa de papel, já a figura de um mestre executava movimentos circulares com sua vareta em direção ao quadro-branco, vestindo roupa de papel crepom, enquanto uma personagem feminina de vestido azul produzia reflexos com um espelho circular.

Figura 3 e 4. À esquerda, frame de *Studio Film Torreão# 2,* de Cristiano Lenhardt, duração 2`50``, 2009. À direita, frame de *Studio Film Torreão# 2,* de Cristiano Lenhardt, duração 2`50``, 2009.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 5. Cristiano Lenhardt , Frame de *Studio Film Torreão# 1*, duração 1`50``, 2009.

Podemos assim, aproximar Cristiano de Janco na medida em que ambos proporcionaram, através dos materiais, o acesso a um universo imaginário, ficcional. Entretanto, enquanto que os dadaístas movimentavam um evento público e centrado na ironia, as performances de Lenhardt são elaboradas para a câmera, de modo mais intimista.

No processo de elaboração de *Studio Film Torreão*, a constituição da narratividade se dá na pós-produção, onde os gestos das encenações de suas personagens são ligados em uma invenção posterior, no momento da edição dos vídeos. As personagens criadas por Cristiano Lenhardt se encadearam em uma narrativa, somente no momento da montagem. Nessa série de vídeos, Lenhardt enredou-se em diversas camadas de uma realidade insólita, suas imagens podem ser aproximadas a um já visto ou, a um por vir, pois, buscam referência em um passado de figuras da televisão e do cinema para constituírem muitas outras no seu espaço de ficção. Tais vídeos nos transportam para lugares imaginários, nunca praticáveis, onde a energia lírica das imagens possibilita cercar o universo do fantástico, como aqueles criados na literatura por Jorge Luiz Borges e Gabriel García Márquez.

Considerações Finais

O presente texto dedicou-se aos espaços controversos e potentes elaborados por Lenhardt, relativos à pré-produção, filmagem e apresentação. Em *Studio Film Torreão*, definiram-se diversos espaços, por meio de seres que amplificam luzes e digerem cores. A tudo isso unem-se ruídos compactadores de navegações descontinuadas. Nesta lógica as palavras de Bourriaud (2007: 91) podem fornecer um aporte de inflexão: "O que costumamos chamar realidade é uma montagem. Mas, acaso este onde vivemos é o único possível?" O lugar determinado como o palco das encenações de Lenhardt é deglutido pelas personagens, as quais tomam cadência e convivência apenas no espaço da imagem e neste local coabitam e interferem uma na existência da outra.

Assim, identifico as personagens com formas que desatinaram a ordem do tempo, a sua perduração. Tais figuras desarticularam o espaço dado através de instrumentalizações precárias e um sopro de entusiasmo a fim de constituir pequenos universos, antes, impossíveis de acessar. Talvez isso tudo quisesse dizer que não existe fato que não implique a infinita concatenação de causas e efeitos desacertados. Onde o mundo inteiro se apresenta em cada representação, bem como a vontade, existir e inventar são rigorosamente sinônimos. ●

Referências

Ball, Hugo (1996). *Flight out of Time*. Los Angeles: University of California Press. ISBN: 0-520-20440-9.

Bouriaud, Nicolas (2003). *Formes de Vie: l'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Éditions Denoël. ISBN: 2-207-25501-8

Bouriaud, Nicolas (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. ISBN: 978-987-1156-05-4

ISBN: 978-989-8300-14-0

Reverberações Contemporâneas da Cena de Gênero na Série Fotográfica *Tableaux,* de Mariana Silva da Silva

Fernanda Bulegon Gassen*

Resumo. O presente artigo busca investigar a proposta artística Tableaux de Mariana Silva da Silva (Porto Alegre, Brasil, 1978), série composta de quatro fotografias que articulam relações, ligadas à atmosfera e à composição, com traços da pintura Holandesa do século XVII. As questões levantadas aqui cercam o ponto de vista das atualizações desta pintura em contextos contemporâneos.
Palavras-chave: fotografia, pintura de gênero, cotidiano.

Abstract. This paper investigates the artistic proposition called Tableaux, by Mariana Silva da Silva (Porto Alegre, Brazil, 1978), a series composed of four photographs that articulate relations, connected to the atmosphere and the composition, with traces of Dutch seventeenth-century painting. The questions raised here are made from the point of view of the updates of this painting in contemporary contexts.
Keywords: photography, painting genre, everyday.

Apresentação

No interior de nossos certames domésticos, por vezes, a atenção fragmentada nos afasta de fenômenos simples como a passagem da luz através da janela enfatizando cores e ambientes. Contudo, o exercício fotográfico pode contribuir para a seleção de imagens corriqueiras, as quais tomam novo interesse quando são extraídas deste contexto. A *Série Tableaux* da artista brasileira Mariana Silva da Silva parece encontrar descanso no interior desta lógica, na qual a artista seleciona, de seu espaço cotidiano, cenas que remetem à pintura.

Assim, esta escrita configura-se como um convite que intenta construir um pensamento acerca da relação entre pintura e fotografia, abordando certas questões implicadas no procedimento de trabalho. Desta forma, duas questões colocam-se em primeiro plano: em que medida se estrutura a articulação entre as *cenas de gênero* da pintura e as fotografias da série *Tableaux*? E, de que forma as imagens da história da arte podem ativar modos operativos na constituição de imagens em âmbito atual, perpassando a poética de Mariana Silva da Silva?

* Brasil, artista visual. Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Artes Visuais pela UFRGS. Especialização em Arte e Visualidade pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bacharelado e Licenciatura em Desenho e Plástica pela UFSM.

Diálogos entre Pintura e Fotografia

Tomando partido do título da série referendada aqui, recorremos às poses fixadas dos *tableaux vivants* (quadros vivos), os quais, segundo Baxandall (1991), referem-se a encenações não verbalizadas e sem movimento de pinturas e gravuras, muito recorrentes no século XVIII. Todavia, em ambas as imagens aqui apresentadas, ações banais e corriqueiras são destacadas pela fotografia, podendo-se estabelecer uma relação com as *cenas de gênero* holandesas, na medida em que exploram atividades simples e familiares. Assim, o ato de lavar roupas, registrado por Mariana, pode remeter aos nus tão caros à tradição da pintura, apesar da personagem fotografada estar cercada por uma cesta, uma pequena lixeira, algumas roupas e uma máquina de lavar roupas.

Figura 1 e 2. À esquerda, fotografia de Mariana Silva da Silva, da *Série TableauX*, 50X60 cm, 2008/2009. À direita, fotografia de Mariana Silva da Silva, da *Série TableauX*, 50X60 cm, 2008/2009.

Na imagem onde a personagem dedica atenção a um pedaço de papel, sentada em uma cadeira e debruçada em uma mesa, descansando sob a intensa luminosidade de uma janela, podemos retornar as cenas de leitura presentes na pintura de Vermeer. Tal luminosidade confere à fotografia certa carga pictórica que reenvia às pinturas holandesas do século XVII, entretanto, o roupão azul nos dá a real medida de temporalidade. Ou ainda, no díptico que retrata a personagem arrumando seu cabelo, temos a simplicidade de um ato cotidiano retomada na fotografia. O interessante, neste caso, é a tensão entre o passado resgatado pela imagem e os dados do universo banal de um apartamento atual.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 3. Díptico da *Série TableauX*, de Mariana Silva da Silva, 103X60 cm, 2008/2009.

Nesse sentido, podemos partir para a definição das *cenas de gênero*, apontada no texto *Ensaios sobre a Pintura* de Denis Diderot (1993), onde o autor tece determinados recortes que nos permitem pensar a *pintura de gênero* como aquela relativa aos eventos triviais da vida cotidiana. Nessa medida, as *cenas de gênero* tiravam partido da monotonia da vida, não apelando aos grandes gestos significativos da pintura histórica, sobretudo no contexto da Holanda do século XVII, pensando especificamente nos modos de vida e na religião vigentes, naquele período (Slive, 1998: 123). O apego ao espaço doméstico e às ações cotidianas visto nas pinturas de Gabriel Metsu, Gerard ter Borch ou Vermeer, é descrito ou considerado por Zumthor como elemento gerador do apreço pela *pintura de gênero* e sua grande presença na Holanda do século XVII:

Devido à afeição dos holandeses pelas suas casas arrumadas e bem-cuidadas, não era de surpreender que, além dos temas bíblicos e dos retratos de família, fosse desenvolvido um gênero de pintura que lidasse com a própria casa (Zumthor, 1989: 77).

Em confluência a este pensamento, o cotidiano íntimo e os afazeres domésticos, os quais circundam nossa convivência no interior da casa,

tornam-se o vetor que liga a série *Tableuax* às investigações imagéticas dos holandeses do século XVII. Assim, a série de Mariana Silva da Silva, veiculada por meio da fotografia, apresenta-se como ponto de inflexão sobre as relações entre a pintura e o espaço doméstico no contexto artístico contemporâneo.

No círculo restrito da residência, se aventam os traços particulares da vida diária e o apego por certas rotinas, desde o envolvimento com a limpeza dos objetos até a higiene dos cômodos, as quais são evocadas por temas da pintura de grande evidência no contexto holandês. Nessa medida, *Tableaux* pode ser agrupada sob o escopo contemporâneo, onde o toma-se partido do micro-espaço de convivência circunscrito na casa e no cotidiano para a elaboração de uma poética. Deslocando o foco de discussão para a contemporaneidade, atenta-se para a contextualização de Bourriaud, acerca da produção artística atual, a qual se utiliza de formas e imagens já existentes e, igualmente, de práticas e de espaços ordinários da vida:

[…] *inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Se trata de tomar posse de todos os códigos da cultura, de todas as formalizações da vida cotidiana, de todas as obras do patrimônio mundial e fazê-las funcionar* (Bourriaud, 2007: 14).

O que é mobilizado nessa fala contribui para pensarmos as formas contemporâneas de atuação, pois esta afirmação atesta o desinteresse dos artistas para com a busca de situações novas ou mesmo puras. Há, decididamente, uma opção por práticas revisitadas, imagens já vistas e aproximações com o espaço íntimo da casa, verificadas nas imagens de Mariana.

Desta forma, cercando a fotografia no âmbito de propostas artísticas contemporâneas voltadas para o universo íntimo e particular, Rouillé, propõe:

Como se fosse o último lugar onde ainda pudéssemos atingir, interrogar ou simplesmente descrever o que é, o que somos, o que vivemos, o que acontece, longe do insólito, do extraordinário, naquilo "que regressa todo dia, o banal, o cotidiano, evidente, o comum, o ordinário, o infra-ordinário, o ruído de fundo, o habitual" (2009: 358).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Neste caso, apresentar, através da fotografia, um repertório de imagens da vida comum, da simplicidade das rotinas diárias e dos objetos banais configura um processo de recolocação do artista no plano da vivência. Em proximidade com as relações que tece com o mundo visto, com o mundo onde atua, Mariana capacita os movimentos e dados ordinários da vida a uma dimensão poética. Deste modo, as palavras de Rouillé são novamente sintomáticas: "[...] fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso" (2009: 362).

Considerações Finais

Na série *Tableaux*, Mariana constitui uma espécie de inventário de ações banais, nos recolocando diante de traços composicionais e pictóricos da história da arte. Todavia, tal série não nos afasta do espaço vivido por alçar tais características. Habitar determinado espaço significa praticá-lo, torná-lo vivo e tê-lo como um aporte para que uma variedade de atividades seja desenvolvida. A casa**,** como lugar de práticas**,** é trazida aqui com os rastros das interações e dos seus usos através da intervenção fotográfica de Mariana. ●

Referências

Baxandall, Michael (1991). *O Olhar Renascente. Pintura e experiência social a Itália do século XV*. São Paulo: Paz e Terra. ISBN: 999-0466-74-2

Bouriaud, Nicolas (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. ISBN: 978-987-1156-05-4

Diderot, Denis (1993). *Ensaios sobre a Pintura*. Campinas: Papirus ISBN: 85-30802-32-2

Rouillé, André (2008). *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea.* São Paulo: SESC. ISBN: 978-85-7359-876-6

Slive, Seymour (1998). *Pintura Holandesa 1600-1800*. São Paulo: Cosac & Nayfi. ISBN: 85-86374-11-3

Zumthor, Paul (1989). *A Holanda no tempo de Rembrant*. São Paulo: Companhia das Letras.

Vera Bagatoli: veios de um corpo

Fernanda Maria Trentini Carneiro*

Abstract. This article aims to present the drawings of Vera Bagatoli, a brazilian artist, that possess affinities with the body. The body while space of investigation and research presented in meticulous look of imperceptibles visuals details, who constructs a universe of appearances, a life of simulation and, therefore, a concealment of a different reality.
Keywords: body, sense, contemporary art

Resumo. Este artigo pretende apresentar os desenhos de Vera Bagatoli, artista brasileira, que possuem afinidades com o corpo. O corpo enquanto espaço de investigação e pesquisa apresentado sob olhar minucioso dos detalhes visuais imperceptíveis, aquele que constrói um universo de aparências, uma vida de simulação e, portanto, um ocultamento de uma realidade diferente.
Palavras chave: corpo, sentido, arte contemporânea.

Introdução

Vera Bagatoli é brasileira natural de Jaraguá do Sul, Santa Catarina (Brasil), possui mestrado pelo programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina e atualmente é docente nos cursos de Moda e Design no Centro Universitário de Jaraguá do Sul. Os desenhos de Vera possuem afinidades com o corpo, especificamente o fragmento coração. Fazem parte da trajetória da artista no período de 1998 à 2001 e parte deles foram apresentados na exposição "Corpos em Cena," realizada em setembro de 2010, na Fundação Cultural Hassis, em Santa Catarina, Brasil. O desenho enquanto veio, registro que desdobra no papel de partes na construção do todo. O envolvimento para além da própria imagem, uma construção de sentido.

Dois pontos de partida foram fundamentais para o interesse e o aprofundamento na investigação de Vera Bagatoli em relação ao afeto e a percepção do corpo/coração enquanto espaço movente e visível. Primeiro, o contato com livros de Leonardo Da Vinci e suas anatomias despertaram a intensidade das instâncias nos detalhes visuais e

* Brasil, artista visual. Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Licenciatura e Bacharelado em Artes Plásticas (UDESC). Professora e pesquisadora no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC EAD /SC), orientadora de artes visuais.

ISBN: 978-989-8300-14-0

compositivos. E outro, a experiência vivida na exposição de Ernesto Bonatto, que trabalha com gravura em linóleo os retratos de coração dos animais e puseram à artista o contato com a técnica da gravura. No entanto, os desenhos de Leonardo Da Vinci se aproximavam pela sua característica visual e Vera buscava aprofundar intensamente no fragmento do corpo sua percepção além da imagem em si. Na gravura, sua experiência foi importante para que seus desenhos ganhassem visibilidade, não menos importante que suas gravuras, pois, por questões de infra-estrutura seus desenhos despertaram vida com intensidade.

Figura 1e 2. À esquerda: Vera Bagatoli. Carvão sobre papel, 140 x 100 cm, 1999. Exposição Corpos em Cena, 2010. Florianópolis/ Brasil. Foto: própria. À direita: Vera Bagatoli. Carvão sobre papel, 70 x 100 cm, 1998. Exposição Corpos em Cena, 2010. Florianópolis/ Brasil. Foto: própria.

1. O corpo-acontecimento

O desenho enquanto veio, registro que desdobra no papel de partes na construção do todo, mostra o corpo, fragmentado e detalhado, a implicação do olhar entre suas cavidades, dobras e sinuosidades (Figuras 1 e 2). O envolvimento para além da própria imagem, uma construção de sentido, pensamos a proposição artística na relação da imagem como acontecimento, como atravessamento, o futuro que existe para iluminar no presente os aspectos do passado. Deleuze (2007) aborda o acontecimento como um campo investigativo das potências incessantes, de cada nova proposição, um novo sentido. O sentido está antes mesmo de realizar essa ação e que não há como executar na sua totalidade, pois o sentido vai se modificando com as pressuposições. É preciso

fragmentar para buscar campos e terrenos para o acontecimento, construções que definam seu aparecimento e sua presença. Nisto, a proposição artística cria uma instância de possibilidades e de probabilidades ao mesmo tempo, isto é, uma imagem-acontecimento.

Neste caso, refletimos nos desenhos de Vera Bagatoli como corpo-acontecimento, quando remetemos ao sentido que é produzido no espaço e no tempo, sua inesgotável significação e abertura de campo de proposições para possibilidades e probabilidades. A imagem do corpo tida como potência (Deleuze, 2007). O poder do corpo se faz presente pelo sentido que ele proporciona ao espectador diante do tempo de percurso do olhar perante o desenho. Sua organicidade possibilita incitar da parte para o todo e do todo para a parte e muito mais, pois o todo diz muito além do que um aglomerado de unidades. Assim, dessas partes, poder-se-iam mencionar como lugares e suas particularidades, cada qual importante para um todo, o conjunto, espaço de sobreposições e montagens.

O corpo exposto nestes desenhos propõe a visibilidade dos veios e das cavidades além de sua materialidade. Muitos deles nos mostram apenas partes do corpo, um corpo (in)visível, trazendo-nos um quebra-cabeça de possibilidades, o que admite dessas partes a construção do impossível. As partes parecem se repetir em sua estrutura e função. Contudo, possuem diferenciação entre corpos.

As relações humanas partem além do olhar que só apalpa o objeto visível e procura persuadir o corpo visto de fora. Aquele corpo visto de dentro é aquele que está vendo este corpo e se vendo, pois "em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne." (Merleau-Ponty, 2007: 132). É estar inserido nesta intercomunicação de olhares envolvidos na mesma direção e captação de lampejos que envolvem a obra e o espectador. Deixando-se perder o olho limitado, algo nos escapa e nos olha como espelho, que nos envolve e produz engano.

2. O corpo-enigma

Os desenhos dessa investigação interna do corpo podem ser um enigma. Enigma, já nos dizia Heródoto, é o que é lido de uma forma, mas que pode também ser lido de outra, o que coloca o leitor diante da responsabilidade de escolha que faz naquele momento, pois sabe que

ISBN: 978-989-8300-14-0

não há certeza. Para Mario Perniola, esse caráter enigmático "[...] da arte e da filosofia está assentado na realidade, que é enigmática. [...] tem a capacidade de se explicar simultaneamente sobre inúmeros registros de sentido, todos igualmente válidos, e abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido" (Perniola, 2009: 17-31).

O que constitui enigma é a ligação dela [obra de arte], é o que está entre elas – é que eu vejo as coisas cada uma em seu lugar precisamente porque elas se eclipsam uma à outra –, é que elas sejam rivais diante de meu olhar precisamente por estarem cada uma em seu lugar. É sua exterioridade conhecida em seu envoltório, e sua dependência mútua em sua autonomia (Merleau-Ponty, 2004: 35).

Este corpo cria o equilíbrio para que a visibilidade dos detalhes possibilite a tatilidade do olhar, que é incansável no percurso. No que se refere a essa tatilidade, Merleau-Ponty (2007: 131) escreve que "todo o visível é moldado no sensível, todo ser táctil está voltado de alguma maneira à visibilidade, (...) não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele." Nos desenhos, o que vai impressionar o espectador é o jogo de contraste e de luz, através da carga e da matéria, que concerne à carne e ao desejo, um apelo aos sentidos (Figura 3). Esta imagem orgânica permite relacionar o corpo com sua instabilidade e mutabilidade. Comparada a uma doença, essa organicidade atinge e envolve o espectador que o devora e o faz conviver com o estímulo dos sentidos. Infectado e submergido, o espectador faz parte desse corpo, dessa vida e pulsação, o qual exprime uma vontade, sem perceber (ou talvez) de se enlaçar e deixar-se contaminar.

Então compreendemos que a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que ela nos 'agarra' – face ao que ela nos deixa, em realidade, despojados. Diante dela, nosso ver é inquietado. [...] as imagens da arte [...] sabem apresentar a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inquietar lugares para essa inquietude (Didi-Hubermann, 1998: 95-97).

Figura 3. Vera Bagatoli. Carvão sobre papel, 200 X 140 cm, 1999. Foto: Fabio Noronha (Bagatoli, 2010).

Na contemporaneidade, a forma do corpo possibilita relacionar seu conforto e temeridade em uma vida desiludida e enevoada. Essa forma permanece, seja ela na sua materialidade e na sua figurabilidade, pois "a obra inaugurou um campo onde se mostra sob uma outra luz, ela é que *se* metamorfoseia e *se torna* a seqüência, as reinterpretações intermináveis das quais ela [...] não a transformam senão em si mesma" (Merleau-Ponty, 2004: 34). Reside em um espaço de obra em obra de arte e, destaca, além do espaço e do mundo comum, a presença do espectador. A experiência entre obra e sujeito devem ser intercomunicantes entre si e assim se anulam, na formação de um único conteúdo, uma experiência intersubjetiva a partir da subjetividade.

Na ilusão de estar ciente dos acontecimentos e vivências, o corpo constrói um universo de aparências, uma vida de simulação da realidade e, portanto, um ocultamento de uma realidade diferente e disforme. Esta fragilidade de um corpo, que se expõe ao espetáculo do mundo aparente, aproximam-se em suas atitudes, afinidades e semelhança de imagens. Mas o enigma ronda a anatomia do corpo, repleto de mistérios e de surpresas. A exposição de seus veios é o trazer de uma superfície profunda, de um órgão delicado, sensível e frágil, as entranhas orgânicas e articuladas. Instiga entre a realidade e a ficção, apresenta a ficção como

ISBN: 978-989-8300-14-0

parte do real, pois a verdade compõe fragmentos de mentira para quem conta ou para quem acredita. Assim, esse trabalho procura convencer os olhos de quem o vê sobre sua fidedignidade. Somos borrão no mundo, corpo vidente "[...] olhado pelas coisas. Doravante somos plenamente visíveis para nós mesmos, graças a outros olhos" (Merleau-Ponty, 2007: 139). Este corpo visto como imagem projetada de nós reflete e permite apenas reconhecer uma mancha. Uma imagem disforme, um corpo-acontecimento.

Conclusão

Nesta construção de um corpo-acontecimento, Vera nos traz o desenho como construção no presente, mas que, cada corpo possui sua singularidade e permite que o torne cambiável, combinação de fragmentos. A cada nova proposição um novo sentido, mesmo que pensado, quando o sentido já não é mais o mesmo, é outro diferentemente daquilo que proponho dizer. Mas é um sentido. No acontecimento, cabe ao espectador perceber que a obra fala por si e lhe permite relacionar, entre espaço e tempo, com outras superfícies, com outros repertórios, outros contextos, outras obras. A interpretação e os significados construídos para a imagem na arte é permissível de relacionar à outras tantas imagens e contextos. ●

Referências

Bagatoli, Vera (2010) *(Des-)dobramentos sobre o corpo*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Florianópolis: UDESC.

Deleuze, G. (2007) *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.

Didi-Hubermann, G. (1998) *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34.

Merleau-Ponty, M. (2004) *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina G.G. Pereira. São Paulo: Cosac&Naify.

Merleau-Ponty, M. (2007) *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva.

Perniola, M. (2009) *Enigmas:* egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Tradução de Carolina Pizzolo. Chapecó: Argos.

Cyprien Gaillard e a arqueologia do futuro

Filipa Eusébio Vieira Cordeiro*

Resumo. Este artigo debruça-se sobre a obra de Cyprien Gaillard, evidenciando a sua relação com o conceito de espectáculo lançado por Guy Debord. Neste âmbito são abordados os temas da paisagem, da entropia e da criação de ruínas, em relação com a obra artística de Gaillard.
Palavras chave: Cyprien Gaillard, espectáculo, ruínas, entropia.

Abstract. This article focuses on the work of Cyprien Gaillard, underlining its connection to the concept of the spectacle coined by Guy Debord. For this purpose the concepts of landscape, entropy and ruins are analyzed, in relationship with Gaillard's pieces.
Keywords: Cyprien Gaillard, spectacle, ruins, entropy.

Introdução

Cyprien Gaillard (Paris, 1980) vive e trabalha entre Paris e Berlim. Estudou na École Cantonale d'Art de Lausanne, na Suíça. Venceu a edição de 2010 do prémio Marcel Duchamp. A sua obra tem sido mostrada em exposições individuais desde 2004.

No presente artigo explicita-se a concepção de paisagem segundo Cyprien Gaillard. Segue-se uma reflexão acerca da entropia e do processo de criação de ruínas, a partir da obra *Geographical Analogies*. Por fim, introduz-se a noção de espectáculo segundo Guy Debord, evidenciando-se a presença transversal deste conceito na obra de Gaillard.

1. Arqueologias de um futuro em potência

"Onde está hoje a natureza selvagem?," pergunta Jonathan Griffin a Cyprien Gaillard, numa entrevista para a revista Frieze (2010: 85). Gaillard responde com duas referências da sua vida pessoal. Na primeira, fala dos tempos em que acompanhava o seu pai a pescar no rio Oregon. Confrontado com a natureza em bruto, a sua preocupação era encontrar uma estrada asfaltada ou um parque de estacionamento onde pudesse andar de *skate*. Na segunda, alude aos campos de golfe, que considera serem as novas paisagens com potencial romântico, silenciosas e introspectivas, mas mantidas desta forma através de um exercício de violência (Griffin, 2010: 85). É esta mesma violência a do urbanismo que, confinando a natureza, a mantém num estado de calma paralisia (até

* Portugal, artista visual. Licenciatura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestranda em Arte Multimédia, FBAUL.

ISBN: 978-989-8300-14-0

ao momento em que a natureza se torna de novo sujeito e reclama para si o espaço, revelando o inexorável processo entrópico que conduz o mundo ao caos).

A sua percepção da paisagem é fortemente influenciada pela noção de *pitoresco*. Nos séculos XVIII e XIX, esta ideia prendia-se com paisagens de céu revolto, povoadas por ruínas clássicas, vazias de presença humana. Após a conclusão da construção do Bank of England, o seu arquitecto, Sir John Soane, pediu a Joseph Michael Gandy que o pintasse já destruído, num momento futuro de hipotética catástrofe. O que se obtém é a *arqueologia de um futuro em potência*, a visão de um degenerar do mundo que não se sabe verificável, mas que paira na consciência colectiva. Se na altura a suspeita da eminência da devastação derivava do então recente terramoto de Lisboa em 1755, hoje ela aparece transversal à história e à ficção (que, cada vez mais, se imiscuem). A consciência de Gaillard da natureza funda-se em ambas as realidades: num forte enraizamento na história da arte (do séc. XVII até à *land art*), já informado pela experiência incerta da contemporaneidade. Tendo nascido em 1980, Gaillard pertence a uma geração em que entretenimento e alienação se tocam, em que a experiência do mundo é esvaziada de realidade, tornando-se cada vez mais mediada por imagens. É este um tempo em que, apesar da eminente urgência da acção, a criação parte muitas vezes do *aborrecimento*, de um estado de letargia colectiva, que se procura quebrar na busca da realidade.

Este paradigma está bem patente em *Real remnants of fictive wars* (2004). Neste conjunto de *performances* documentadas através do vídeo, Gaillard lança na paisagem nuvens de fumo de extintor, num acto poético que evoca visualmente o sublime captado por Friedrich, ao mesmo tempo que figura no campo do vandalismo e da cultura urbana (dos *skaters* e *graffiters* que fruem ilegalmente e de forma criativa os espaços). As nuvens de fumo evocam explosões (de origens reais ou simuladas), mas também o mistério da natureza avassaladora, criando um espaço de ambiguidade interpretativa em que o sublime e o profano se tocam.

2. Degenerescência e espectáculo

Cyprien Gaillard interessa-se pelo processo de degenerescência que modifica a natureza e as cidades (transfigurando-se a primeira nas segundas, e tendendo o processo para se reverter – Gaillard refere como exemplo a cidade de Pripyat, onde se deu o acidente de Chernobyl, hoje

invadida por vegetação, que pouco a pouco vai tornando o local irreconhecível (Griffin, 2010: 85). De facto, manter uma cidade exige um esforço anti-natural que contrarie o processo através do qual ela regressa a uma primordial horizontalidade. A transformação produz *ruínas*, "monumentos não intencionais à natureza fugaz de tudo, e aos poderes limitados do homem" (Sloint, 2006: 136).

Figura 1. Cyprien Gaillard (2006) da série *Geographical analogies*. Nove fotografias *polaroid* (Wolfs, 2010).

Este processo é evidenciado na *escultura em negativo Dunepark* – a escavação de um *bunker* da 2ª Guerra Mundial soterrado, em Scheveningen, na Holanda. O *bunker* torna-se objecto arqueológico que aflora no meio da cidade, signo cristalizado da *ruína em potência* imanente em cada um dos recentes edifícios seus vizinhos. A série *Geographical Analogies* (2006) (Figura 1) motiva igual reflexão neste âmbito. Em diversas *polaroids* dispostas em losango, convivem lado a lado ruínas clássicas e edifícios modernistas devolutos, templos asiáticos, letreiros néon ou *graffiti*. As imagens são organizadas segundo similaridades visuais, evidenciando-se a efemeridade de todas as construções. Este aspecto é reforçado pelo *medium* que suporta as imagens – as fotografias *polaroid*, apesar de conservadas em vitrinas, sofrem uma degradação química e, tal como as ruínas que mostram, deterioram-se e aproximam-

ISBN: 978-989-8300-14-0

se a cada momento de se tornar significantes irreconhecíveis. Outro elemento paradigmático desta obra é o nivelamento que opera sobre todas as realidades apresentadas, reduzindo-as a *imagens*. Esta parece ser a condição essencial à transformação de qualquer coisa numa ruína (Canogar, 2006: 43) – a recessão do real para a representação – domínio expurgado de profundidade e de história, em que uma imagem é permutável por qualquer outra. Em várias das suas obras Cyprien Gaillard torna evidente esta operação simbólica através da qual o desastre e o abandono são transformados em objectos de fruição estética (Olivares, 2006: 20), num fluxo de imagens em que já pereceu a hierarquia que antes opunha o real ao ficcionado.

De facto, a obra de Gaillard põe em evidência a materialização das imagens no mundo físico, e mostra as consequências que este deslocamento opera na vivência colectiva. Esta ideia é teorizada por Guy Debord em *A Sociedade do Espectáculo*. Debord define o "espectáculo" como uma falsa consciência colectiva de *unidade* (vivência de indivíduo para indivíduo), que na verdade é *fragmentada* (uma vivência unilateral que vai do domínio do espectáculo para cada indivíduo, isolado). O espectáculo é, pois, um modo de (des)conexão social, de que as imagens são elemento mediador (Debord, 1967: 7).

Neste sistema em que tudo é reduzido ao seu valor de troca, também a história é transformada num produto. Esta operação é vital ao sistema – apenas a recessão da história para um domínio fora do real impede os indivíduos de com ela *dialogarem*, garantindo assim a aceitação passiva (da falta de realidade) da história actual (Debord, 1967: 90). O passado é empobrecido na sua essência, e trocado pela *experiência do passado* que o espectáculo oferece.

O filme *Cities of Gold and Mirrors* (2009) (Figura 2) mostra um grupo de *frat boys* americanos de férias na Riviera mexicana, bebendo por entre as ruínas Maias. A *experiência* da história e do exotismo é oferecida em pacotes de viagens repletos de oportunidades de consumo, em que o *consumo da história* é apenas mais um dos produtos oferecidos. Os jovens aliviam-se do tempo de produção de aparências precisamente através do consumo de aparências. Regressam uma semana depois, com uma vaga memória das ruínas e a inevitável desilusão da promessa, que nunca se cumpre no espectáculo. Às "ruínas de arquitectura juntam-se as ruínas

humanas" (Gaillard *apud* Griffin, 2010: 85), num espectáculo em que todos são escravos das aparências.

Figura 2. Cyprien Gaillard (2009) *Cities of Gold and Mirrors*; *still* do video (Griffin, 2010: 84).

Conclusão

Cyprien Gaillard serve-se abertamente da dimensão espectacular das imagens na sua obra – a frequente utilização de explosões ou ruínas coloca-a precisamente no mesmo fluxo de imagens que domina hoje a socialização. A sua posição moral é ambígua: ao mesmo tempo que explora o efeito sedutor e alienante das imagens, Gaillard expõe o âmago da sua fragilidade. Por entre as suas imagens pressente-se a debilidade do estado de *presente perpétuo* que a anulação da história pretende manter. No limiar paira uma sensação de vazio, um aflorar da falta de sentido e da ausência de real do momento presente. Segundo Debord, a chave para a tomada de consciência do indivíduo é o diálogo com a história, e o constante colocar em questão do presente, em relação com (a totalidade) do passado. Gaillard propõe um diálogo com a realidade presente, ao colocar a nu a camada de imagens que a domina. Na sua obra está contida a semente auto-referencial da tomada de consciência que permita, enfim, o reclamar do poder em relação ao presente, ao passado e ao futuro. ●

Referências

ISBN: 978-989-8300-14-0

Canogar, Daniel (2006) "El placer de la ruina." in *EXIT – The Pleasure of Ruins*, N. 24.
Debord, Guy (1967) *La societé du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel. [*The society of the spectacle*. Knabb, Ken (trad.) Londres: Rebel Press, 1994].
Griffin, Jonathan (2010) "New Romantic." *Frieze: International Art Magazine*, N. 130: 84-87.
Olivares, Rosa (2006) "La incomprensible belleza de la tragedia." *EXIT – The Pleasure of Ruins*, N. 24.
Sloint, Rebecca (2006) "The ruins of memory." *EXIT – The Pleasure of Ruins*, N. 24.
Wolfs, Rein (2010) *Cyprien Gaillard: Geographical analogies*. Zurique: JRP Ringier.

Construindo diagramas: a escultura de Nico Rocha

Flávio Roberto Gonçalves*

Abstract. This paper approaches the sculptures of Nico Rocha from its relation with drawing. The transactions between drawing and sculpture in the work of the artist are analysed from the concept of diagram as proposed by Charles Peirce.
Keywords: sculpture, drawing and diagrammatic thinking.

Resumo. Este texto aborda as esculturas de Nico Rocha a partir de sua relação com o desenho. As transações entre desenho e escultura na obra do artista são analisadas a partir do conceito de diagrama proposto por Charles Peirce.
Palavras chave: escultura, desenho e pensamento diagramático.

Debruçar-se sobre uma produção em arte é como entrar no mundo do outro. Alberti, em seu *De pictura*, fala-nos inicialmente da complexidade dessa tarefa, pois para adentrarmos uma prática devemos portar as ferramentas de uma outra – questão de método. Não por acaso ele começa pela matemática, uma base lógica que o ajuda a evocar a subjetividade da pintura.

Trataremos aqui de uma produção em escultura que tem no desenho uma matriz básica de seu desenvolvimento. Nico Rocha vive e trabalha em Porto Alegre, Brasil, atuando como escultor, professor e arquiteto. Seus trabalhos formam espaços, tanto na folha de papel quanto em materiais próprios a gerar superfícies e volumes. Esse tratamento dinâmico da lógica estrutural do desenho e escultura parece ser fruto da intimidade do artista com os devires do projeto. A ênfase dada aqui à essas duas linguagens procura respeitar uma tradição da qual a produção de Nico Rocha não se distancia e reafirmar a fundamentação fenomenológica de uma prática e outra. No entanto devemos entender que a ação transborda a concepção de linguagens específicas (o verbo "cortar," por exemplo, pode ser referido a uma diversidade de manifestações).

A remissão que fazemos aqui ao diagrama, ao desenho e à escultura visa a dar estrutura à análise de seus trabalhos. Como afirma o artista, "Fluxo sem a possibilidade de recursividade não existe" (Rocha, 2009).

* Brasil, artista visual. Doutor em Artes Plasticas pela Universidade de Paris I, Pantheon-Sorbonne. Mestre em Artes Visuais e graduado em Artes Plasticas, ambos pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do Instituto de Artes da UFRGS.

ISBN: 978-989-8300-14-0

I

Um diagrama é como um plano que traz à luz suas conexões. Ele tem o valor de *demonstração* por meio de uma organização esquemática de sentidos abstratos. A forma mais elementar é o gráfico, mas, em seu sentido mais amplo, usa tempo, espaço e outros materiais como componentes. Um diagrama parece nos dizer: "veja como penso." A estrutura diagramática tanto segue o desenvolver de uma ideia a auto-regulando e moldando, como se refere a ela como rememoração do que foi já concebido pela mente; o que pressupõe uma base comum entre uma instância e outra, mantendo unidade de sentido entre imaginação e demonstração.

Peirce é quem nos propõe de forma mais direta essa conexão entre diagrama e mente. Ele propunha que nossa mente é diagramática. Um raciocínio diagramático ilustraria o esforço em organizar e apresentar de forma intuitiva ideias e teorias nascentes. Isso se daria pois um diagrama opera por semelhança e, em conseqüência, por relação e substituição. Representar seria *substituir* através de estruturas sensíveis, um conteúdo prévio que nossa imaginação concebe. A mente diagramática pensa através de imagens, de representações (Chauviré, 1990).

O desenho fora considerado como sendo *a prova do artista* (Damisch, 1984: 220), por sua capacidade de reproduzir o sensível graficamente. O raciocínio diagramático encontra neste uma expressão privilegiada por sua capacidade de *tornar visível* finas abstrações da mente.

A escultura, de outro lado, funda sua práxis na tangibilidade de suas concepções: o que afeta os corpos de forma geral afeta a escultura: peso, gravidade, elasticidade, equilíbrio. A construção da forma é sobretudo a proposição de uma presença, de um corpo que estabelece relações com seu entorno e com o próprio corpo do observador.

Existem escultores que não admitem estudos preparatórios em desenho, pois alegam que isso afetaria a natureza de sua concepção. Outros artistas cultivam ambas as práticas. Giacometti é um exemplo de trânsito entre desenho e escultura, possuindo uma obra gráfica marcada pelo sentido estrutural do desenho (Didi-Huberman, 1993: 31). O suporte era trabalhado por ele como uma área de escavação.

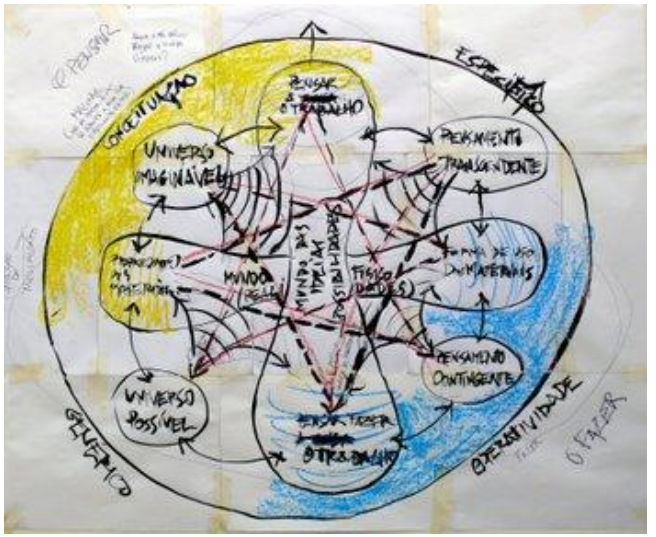


Figura 1. Nico Rocha (2007), *O pensar e o pensar-fazer versus matéria*. Desenho sobre papel (foto do artista).

II

Nico Rocha organiza suas ideias a partir do que ele chama *Esquemas*, como "O pensar e o pensar-fazer *versus* matéria" (fig. 1); representando fluxos e suas esferas de ação no seu processo de trabalho. Esses diagramas são criados com a mesma abertura poética de suas esculturas, descrevendo diferentes níveis de concepção do trabalho. À primeira vista, eles serviriam a demonstrar uma situação, mas seu estado movente torna necessário um diagrama subseqüente e assim sucessivamente. Esses diagramas reforçam mais o impulso em estabelecer conexões e projetar estruturas do que uma intenção sintética. Para o artista, esses *esquemas* possuem uma função ambígua: são reflexão sobre o processo ou desenhos independentes. Sua existência reforça a importância dada aqui ao pensamento diagramático em sua poética.

A transação entre essas duas linguagens distintas (desenho e escultura), caracteriza o trabalho de Nico Rocha, fazendo com que operações próprias de uma linguagem sejam aplicadas à fatura da outra – e vice-versa. Uma escultura pode ser recortada, ampliada, costurada, planificada (e canibalizada), gerando, a partir da mesma abertura conceitual do

ISBN: 978-989-8300-14-0

desenho, trabalhos que vão se conformar às tensões específicas do espaço onde se instalam.

Os trabalhos se referem a assuntos caros à escultura, opondo gravidade e equilíbrio, pesos e estrutura, recortando porções do espaço para si. Em sua maioria eles giram em torno de um eixo e se desdobram suspensos no ar, o que equivale a uma levitação. Essa forma de operar possibilita se trabalhar por todos os lados, revolucionando a escultura, testando seu equilíbrio.

Essas esculturas suspensas reforçam a proximidade com o desenho, pela transparência de sua estrutura: uma elevação da concepção em detrimento da gravidade; uma atenção às relações internas da forma que nega a queda, a rendição do projeto. O cobre e o chumbo são os materiais escolhidos por suas qualidades dúcteis, uma maneabilidade do peso e da densidade. Como no pensamento, a passagem de um material ao outro se dá pela costura, um entrelaçamento recursivo.

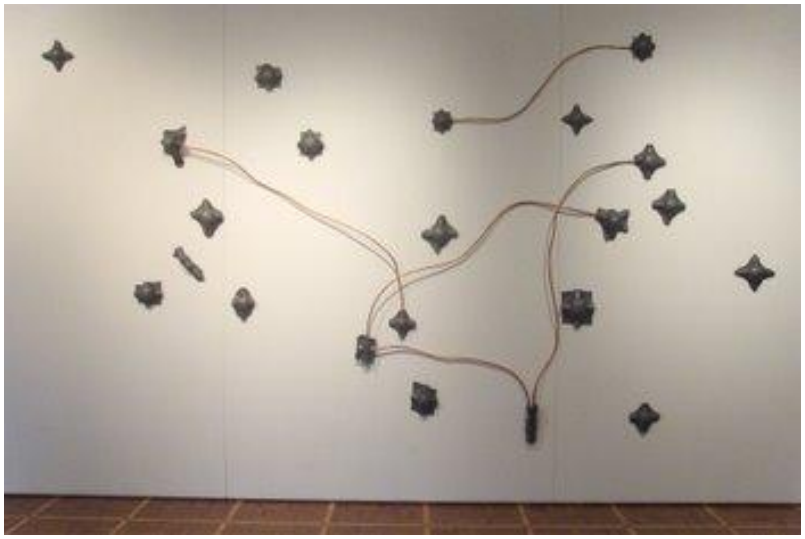


Figura 2. Nico Rocha (2010), *Cartografia*. Ferro cobreado e chumbo (foto do artista).

O trabalho "Cartografia" (fig. 2) propõe uma abertura mais direta ao diagrama, pois sugere um percurso. Ele é formado por tubos de cobre e peças moldadas em chumbo que lembram conexões. Um rascunho rápido e moldável, que se adapta ao lugar onde for instalado, e permite ser modificado pelo artista a qualquer momento. Essas conexões podem

ser cúpulas, abrigos que congregam caminhos, rotas. O trabalho é definido no chão como um mapa; a seguir é instalado na parede, guardando, no entanto, a memória de sua ligação com o plano horizontal. Em sua fabulação, Nico sugere que as linhas em cobre contenham fluidos que circulem de um ponto ao outro; nesse caso, as cúpulas tornam-se bacias, e os itinerários, dutos.

Figura 3. Nico Rocha (2008), *Alambique*. Ferro cobreado e chumbo (foto do artista).

A metáfora de um sistema de escoamento nasce, no processo de trabalho do artista, da experiência háptica com os materiais. O trabalho de modelar a matéria modela por sua vez sua visão. A coincidência entre formação e concepção está na base do pensamento de Pareyson e sua teoria da formatividade. Para ele, "a obra antes mesmo de existir como formada, age como formante e como guia do processo de sua própria formação [...]" (Pareyson, 1992: 127). Conformar a matéria às ideias equivaleria a desprezar a experiência do fazer e os caminhos imprevisíveis que daí surgem.

Em suas reflexões sobre o seu processo de concepção das obras, Nico confere importância especial a ideias como *deriva* e *desafeição*. A primeira lembra a necessidade de se deixar conduzir pelo poder formante da obra, e a segunda procura evitar o prematuro estabelecimento desta, fazendo com que um caminho demasiado previsível seja escolhido. A fabulação

ISBN: 978-989-8300-14-0

parece ser o elemento de mediação que mantém vivo o que o artista chama de *litígio*.

Figura 4. Nico Rocha (2008), *Grelhadefluxo*. Ferro cobreado e chumbo (foto do artista).

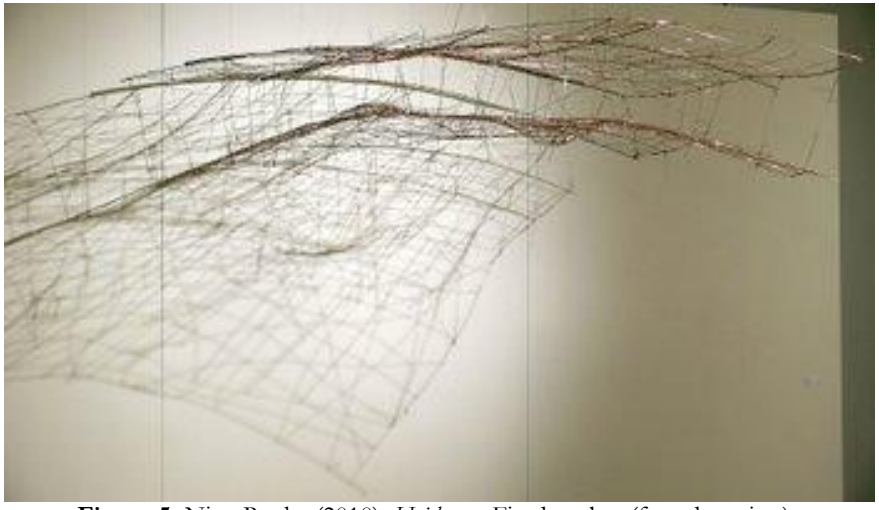


Figura 5. Nico Rocha (2010), *Heidegger*. Fio de cobre (foto do artista).

Um exemplo da utilização desses dois pressupostos é o trabalho "Alambique" (fig. 3). Ele é formado por um sistema de bacias e canaletas

que nasceu de ao menos dois trabalhos precedentes: "Cartografia" (fig. 2) e "Grelhadefluxo" (fig. 4). Como estágio final, "Alambique" exemplifica o processo de deriva e de experimentação que a manipulação direta dos materiais pode gerar no trabalho do artista. Quando a obra foi terminada, os trabalhos precedentes já haviam sido assimilados materialmente ao processo.

"Heidegger" (fig. 5) parece percorrer outro tipo de caminho. Ele é construído com um só material (fio de cobre brilhante), o que confere unidade ao trabalho. A estrutura é composta por duas grades sobrepostas e espaçadas entre si horizontalmente, formando uma espécie de modelo tridimensional em *wire-frame* que paira acima de nossas cabeças: a trama de fios de cobre reproduz na grade inferior uma topografia de círculos concêntricos que lembram um terreno ou o vórtice das tempestades. A ligação entre um plano e outro é feita com fios costurados de forma aleatória como raios. Podemos olhá-lo pelo lado ou por baixo, construindo assim, um passeio em sobrevôo próprio das projeções. A inspiração formal do trabalho parece vir de gráficos científicos. O título remete a sua reação ao pensamento metafísico do filósofo. Entre céu e terra é como o artista posiciona Heidegger (e sua visão da arte).

Nesse confronto com o nosso próprio corpo, as esculturas de Nico Rocha lembram-nos que possuímos também um dentro e um fora, cujo peso se equivale e que duplamente carregamos. Essa construção material e conceitual parece estruturar as formas preparando-as para a leveza e para o desprendimento próprios das demonstrações – e nos libertando por breves instantes de nosso peso. ●

Referências:

Rocha, Luiz Antônio Carvalho da. *O processo de descoberta na escultura: desafeição, fabulações, fluxos e deriva*. Tese de doutorado, PPG-Artes Visuais, UFRGS, 2009. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/17773>.

Chauviré, Christiane. Le dessin de la preuve: Peirce, Wittgenstein et les mathématiques, in *La Part de L'oeil: Dossier Dessin*, n. 6. Bruxelas, 1990: 17-21.

Damisch, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium: ou le dessous de la peinture*. Edições du Seuil, Paris, 1984.

Didi-Huberman, Georges. *Le Cube et le Visage: Autour d'une Sculpture d'Alberto Giacometti*. Edições Mácula, Paris, 1993.

Pareyson, Luigi. *Conversations sur l'esthétique*. Edições Gallimard, Paris, 1992.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Uma retórica da projeção: os desenhos de Carlos Pasquetti

Flávio Roberto Gonçalves*

Abstract. This paper analyses the work of Carlos Pasquetti, where the artist links drawing and objects in a same situation. From his work, drawing is treated as an open field, a project that weaves relations with its surroundings, tensioned for desire. Drawing has in projection its founding strategy.
Keywords: drawing, desire, projection and installation.

Resumo. O presente artigo aborda a obra de Carlos Pasquetti, onde ele associa desenhos e objetos numa mesma situação. A partir da abordagem de seus trabalhos, o desenho é tratado como um campo aberto, um projeto que tece relações com seu entorno tensionado pelo desejo. O desenho tem na projeção sua estratégia fundadora.
Palavras chave: desenho, desejo, projeção, instalação.

A ligação entre desenho e desejo encontra na projeção seu modo de instauração e a própria condição de sua existência, criando uma imagem em trânsito, aberta à novos encontros para além dos limites ali traçados. A ideia de abertura proposta pela projeção nos lembra o quanto o desenho é gregário como linguagem, capaz de compartilhar e conjugar diferentes recursos expressivos no interior de seu campo e, inversamente, para além dele.

A partir dessa perspectiva abordaremos os desenhos de Carlos Pasquetti, artista brasileiro residente em Porto Alegre, que vem trabalhando em meios diversos como a performance, o vídeo, a fotografia e o desenho desde os anos sessenta. Por mais de duas décadas ele atuou como professor no Instituto de Artes da UFRGS, tendo sido um referência, no que concerne as manifestações contemporâneas de arte, para toda uma geração de artistas, inclusive este autor. O enfoque será dado aos trabalhos onde ele associa desenhos e objetos; uma parcela de sua produção que nos ajuda a compreender sua proximidade com essa linguagem, a forma como ele aborda em seus desenhos o modo de instauração e a dimensão conceitual desse meio.

* Brasil, artista visual. Doutor em Artes Plasticas pela Universidade de Paris I, Pantheon-Sorbonne. Mestre em Artes Visuais e graduado em Artes Plasticas, ambos pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do Instituto de Artes da UFRGS.

I

A projeção conspira no futuro. Mesmo que ela se inscreva no passado sua ação é de transformação. Seu sentido abrange inicialmente as projeções geométricas e, se ganha sua potência atual na claridade das projeções luminosas (Frizot, 1997), podemos ainda nos referir ao desenho para lembrar da cumplicidade desta com o projeto e sua origem conceitual.

O desenho pode ser visto como um meio de troca com outras linguagens. Quando trabalhamos com esse meio tratamos com uma forma de agregar ideias e imagens tendo na projeção (e no projeto) um fundamento comum. Na transação entre uma meio e outro esse fundamento permanece num maior ou menor grau. O que nos leva a considerar o espaço criado pelo desenho como um campo tecido por essa abertura, extraindo daí sua própria dinâmica.

Essa abertura marca o caráter transitório dos elementos que o habitam: a inscrição não favorecem em nada qualquer ideia de sedimentação. Ao contrário, ela gera uma imagem num estado latente de transição (e mesmo outras declinações como *transe*, *transferência* ou *transporte*). Este estado de *trans* parece ser a manifestação da força imaterial da projeção, e que podemos nomear de desejo:

> *Para os artistas da Renascença, o disegno é desenho mais também intenção [dessein]. Projeto e desenho estão ambos relacionados com o pensamento. Por isso, nos dois casos, é questão de entrever e não de ver. O projeto como a intenção são tencionados pelo desejo, ainda que este último possa se realizar na conclusão da obra. A atração pela projeção pode assim ser o índice do desejo de não acabar com o desejo* (de Haas, 1993: 122).

O espaço onde as coisas são inscritas transporta assim a intenção que as gerou. Esta dupla conexão entre o conceitual e o gráfico, conhecido em outros tempos sob o nome de *disegno interno* e *disegno externo* (Panofsky, 1989), é o que permitiria as coisas de não se fixar totalmente no pouco de matéria da linha; de guardar de um lado o caráter imaterial do pensamento como um desejo.

ISBN: 978-989-8300-14-0

II

Os desenhos de Carlos Pasquetti são caracterizados pela investigação das possibilidades dessa linguagem e do espaço conceitual que esta constrói. O campo do desenho parece ser seu terreno de jogo privilegiado, assim como sua atenção aos desdobramentos deste em nosso meio, o que coloca, muitas vezes, o espectador no centro da ação, como esse registro do artista nos sugere (figura 1).

Figura 1. Carlos Pasquetti em uma quadra de esporte em Porto Alegre, 1970 (fonte: do artista).

Em seus trabalhos a transação entre a inscrição gráfica e a materialidade dos objetos, torna-se um jogo dialético entre o dentro e o fora do desenho. Um movimento que procura forçar a projeção ao paradoxo de sua reversibilidade ('de não acabar com o desejo,' como afirma de Haas) e, em conseqüência, desvendar o alcance dessa ação: de onde ela parte? Com que força ela é capaz de se lançar? Como observa Carlos Scarinci, 'aquilo que é dado vibra fora das molduras, escapa dos vidros, se espalha na parede, pelo chão,' sendo propostas na forma de *desenhos/instalações* (Scarinci, 1989), que buscam uma apreensão múltipla do espaço onde o artista opera.

A utilização do termo *instalação* assume algumas nuances nesse contexto híbrido proposto por Pasquetti. Segundo Thierry de Duve, uma

instalação séria "o estabelecimento de um conjunto singular de relações espaciais entre o objeto e o espaço arquitetônico, que força o espectador a se ver como fazendo parte da situação criada." (de Duve, 1981: 42). Assim, nessa situação entrecruzada com o desenho, o que se instala são as relações particulares de contato, complementaridade ou contraste entre o espectador, os objetos e o espaço arquitetônico. Formando uma estrutura narrativa similar a uma alegoria da linguagem do desenho.

Em dois trabalhos da década de oitenta, Pasquetti reúne desenhos e objetos numa mesma perspectiva associativa (Figuras 2 e 3), marcando um estágio inicial desse transbordamento do desenho em direção ao espaço em volta. Esses objetos construídos pelo artista, são como ferramentas para "quebrar" ludicamente a barreira entre essas duas formas distintas de realidade, como a escada pendurada na parede e as buchas de tecido fixadas em varas à proximidade do desenho emoldurado. Uma ação que caberia a nós ou que gerou o próprio desenho?

Figura 2. Carlos Pasquetti (1982). *Sem título*. Desenho sobre papel e objetos. Dimensões variáveis (fonte: do artista).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 3. Carlos Pasquetti (1983). *Sem título*. Desenho sobre papel e objetos. Dimensões variáveis (fonte: do artista).

Se pensarmos na capacidade do desenho em projetar as idéias para além de seu campo, poderíamos dizer que o vai e vem que caracteriza essa associação entre objetos e desenhos, encerra numa só situação desejo e ação; reforçando o imaterial como elemento privilegiado: nada ali parece estar materialmente ao nosso alcance, mas suspensos no espaço singular de ideação. A persistência da intenção na obra, projetando continuamente outras possibilidades, nos faz lembrar de um outro *trans* mítico, presente em inúmeras culturas, o da transmutação e da metempsicose. Essa viagem da alma de um corpo ao outro é justamente 'o símbolo da persistência do desejo' (Chevalier e Gheerbrant, 1992: 896).

Em outros trabalhos do artista, o ato de dar corpo a projeção, corresponderia, paradoxalmente, à alargar o seu alcance e acabar com o desenho (?), consumindo-o como o fogo consome as coisas. E para isso, é preciso esvaziá-lo para fazê-lo tocar o contorno das coisas e, inversamente, apontá-las em direção ao que seria seu desígnio.

E quando tudo se vai desse campo aberto para ganhar a espessura dos objetos, é a gravidade que reaparece como uma queda, uma rendição do desejo.

Na instalação *Folga* (Figura 3), esta migração da inscrição para fora do que seria seu campo tradicional é representada de modo direto. A desaparição do desenho, de seu traço, é retomada pela presença numerosa dos objetos; por essa espécie de imposição do concreto. Nesse trabalho, os quatro desenhos emoldurados em espessas molduras de madeira (feitas para reforçar sua condição de objeto?), são penduradas na parede em diferentes alturas. Somos tentados a considerar esse pigmento laranja/fogo disperso sobre o papel como uma estratégia para arrefecer a inscrição gráfica.

Figura 4. Carlos Pasquetti (1989). *Folga*. Pigmento e pastel sobre papel, ferro e madeira. 300 x 550 x 30cm (fonte: do artista).

Segundo Benjamin o desenho cessaria de existir se a inscrição gráfica se tornasse uma trama indiscernível sobre o plano de fundo (Benjamin, 1990), o que resultaria num plano sobre outro. No entanto, em uma dessas molduras podemos reencontrar essa oposição fundamental entre a inscrição e o plano de fundo: quatro pequenas formas negras que parecem surgir do buraco cônico dos abafadores, como chamas extintas. Fora e acima das quatro molduras, a ideia do desenho como um campo projetivo, que se expande, é retomada por quatro outras formas: pequenos ângulos de madeira espalhados pela parede.

A negação em obedecer os limites da moldura expõe a fragilidade desse artifício delimitador. A moldura utilizada como um *parergon* é o limite ativo da obra, aquilo que a livra da tarefa de acabar como borda. A

ISBN: 978-989-8300-14-0

forma como a moldura é apresentada aqui, coloca a questão abissal dos limites: sua presença massiva impõe uma borda outra. Esta é a instabilidade gerada pelo transbordamento do desenho para alem de seu enquadramento, fazer do espaço em volta uma possível nova borda; nos fazer perceber a convencionalidade dos limites (Derrida, 1996: 44 e 63). As molduras nos *desenhos/instalação* de Pasquetti preservam tanto sua qualidade de objeto quanto a profundidade etérea gerada pelo conteúdo do campo que elas encerram – uma ambivalência que expressa o cruzamento daquilo que está dentro e do que está fora. A evidência do desenho está apontada para o que está fora, se transportando para as varas de metal, para a geometria das formas concretas, e para o objeto no chão, como um último estágio dessa transação. Pois a estratégia é a de um transbordamento, onde o plano de inscrição das ideias é da mesma forma o espaço onde estamos inseridos. O que nos faz retornar à imagem da quadra de esportes da figura 1, sua geometria assentada no plano; o corpo dando sentido ao território, às divisões, ao jogo.

Figura 5. Carlos Pasquetti (2007-2008). *Jogo do Barão*. Desenho sobre papel e objetos. Dimensões variáveis (fonte: do artista).

O entrelaçamento do desejo lançado e a concretização das coisas nesses *desenhos/instalação* é como um cruzamento capaz de tencionar, diante da nossa percepção, a leveza espectral da ideia e a pesada

materialidade dos objetos. A questão está em envolver nossa atenção naquilo que o espaço tem de tangível para fazer participar uma vez mais o concreto à aventura intelectual e abstrata da inscrição; retornar à imaterialidade das coisas em seu estado de possibilidade – de onde os desenhos surgem.

Em propostas mais recentes o artista apresenta objetos que se referem de alguma forma ao corpo (Figura 5); coisas que portamos, onde podemos esconder partes de nosso próprio corpo ou que são feitas para a proximidade e o contato – e que, de forma recursiva, vão aparecer em outras obras, criando extensos círculos de projeções e referências ao longo de seus trabalhos. ●

Referências:

Peinture et Graphisme: De la Peinture ou le signe et la marque, in *La Part de l'œil* n°6: *dossier le dessin*. Bruxelles, 1990: 13-15.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1992.

De Duve, Thierry. Performance Ici et Maintenant, in *Alternatives Théâtrales*, n° 6-7, janeiro de 1981: 42-63.

De Haas. Patrick. Le dessin contemporain: vers un élargissement du champ artistique. *Actualité des Arts Plastiques* nº 51, Centre National de Documentation Pedagogique, Paris, 1993.

Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Edições Flammarion, Paris, 1996.

Dubuffet, Jean. *Bâtons rompus*. Les éditions de minuit, Paris, 1986.

Frizot, Michel. Un dessein projetif: la photografie, in *Projections, le transport de l'image*. Catálogo da exposição. Edições Hazan, 1997: 73-93.

Panofsky, Erwin. *Idea: contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Edições Gallimard, Paris, 1989.

Scarinci, Carlos. Exuberância e caos, in *Guia das artes internacional*, n° 16, ano 4, São Paulo, 1989: 150-151.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Juan Paparella: retratos de la penumbra

Francisco José Miguens Ferro*

Resumen. Análisis transversal de la obra fotográfica del artista Juan Paparella mediante el cual accederemos a un espíritu de época caracterizado por la duda, la complejidad y la emergencia de valores y manifestaciones estéticas encaminados hacia un estadio de la sombra contemporáneo.
Palabras clave: Paparella, identidad, sombra, contemporaneidad.

Abstract. Cross-sectional analysis of the photographic work of the artist Juan Paparella by which we will access the spirit of its time characterized by doubt, complexity and the emergence of values and aesthetic manifestations aimed towards a contemporary shadow stage.
Keywords: Paparella, identity, shadow, contemporary.

Introducción

Juan Paparella, nacido en Buenos Aires en 1965, realiza su formación artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y en la década de los 90 completa los estudios de doctorado en escultura en la Universidad española de Salamanca. Sus obras se reparten entre colecciones privadas y públicas como el Art Institute de Chicago, el Museo de Arte Moderno de Argentina o la Comunidad francesa de Bélgica, este último su país de residencia. Combina lo fotográfico con la aplicación de elementos ajenos al medio, la figura antropomórfica con los espacios abandonados, todo ello cargado de una cierta familiaridad y extrañeza a la vez. Su discurso se mueve en el neoconceptualismo y la problemática de la identidad y la comunicación, como una manifestación crítica más del contexto contemporáneo sobresaturado pero como el que retrata sombras, se respira un placer negativo del que deja entrever algo, imposible de aprehender del todo provocando el fracaso de las expectativas y sumiendo en la incertidumbre al espectador.

El presente análisis atenderá de manera transversal a distintas manifestaciones artísticas cercanas a los trabajos de Paparella. Entre otros, entraremos en contacto con la atmósfera de pérdida y melancolía de las pinturas de Edward Hopper, la escenografía de la serie *Domestic*

* Espanha, artista visual. Investigador de doutoramento, no Grupo de Investigación DX7 Tracker da Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (UV). Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, UV. Diplomado en Estudios Avanzados.

Isolation del artista portugués Julião Sarmento o el propio uso monocromático del negro como lugar material y conceptual de lo Otro en potencia.

1. Juan Paparella: retratos de la penumbra

Formando parte allá en 1987 del *Grupo de la X* junto a otros destacados artistas argentinos como Jorge Macchi, Pablo Siquier y Ernesto Ballesteros, Juan Paparella despuntaba trabajos de aspecto escultórico, con propiedades poveras y conceptuales, herencia que influirá en el resto de su carrera. A finales de la década de los noventa y principios del siglo XXI retrata personajes ocultos a mediante siluetas negras de enorme presencia visual y táctil conseguidas por medio del collage. Los individuos son pintados a mano sobre la propia imagen fotográfica, en un profundo y lujoso negro satén a base de pigmento puro que los vuelve anónimos dentro de las escenas domésticas, componiendo un aspecto general de irrealidad. La problemática inherente sobre la veracidad de los hechos, el cuestionamiento de lo percibido y del propio arte está ya presente en sus obras escultóricas de la misma época dónde cubría objetos con paños negros, o utilizaba lenguajes casi incomprensibles poniendo en crisis, en todo momento, la comunicación e identificación.

Es un planteamiento similar a otros proyectos artísticos que usan la silueta como valor formal y la sombra como lugar para la reflexión. Las obras que componen la exposición *Domestic Isolation* del artista portugués Julião Sarmento utilizan una estrategia representativa afín a Paparella en cuanto que ambos confieren fisicidad a la penumbra, la cosifican bajo un espeso velo negro conseguido por medio de grandes espacios pictóricos blancos y negros, como luces en el máximo contraste y sombras en su negativo pleno (Figuras 1 y 2).

Reducen el volumen a la mancha primitiva que Plinio el Viejo relacionaba con los orígenes mitológicos del arte, a aspectos constructivos en Leonardo da Vinci, a las apariencias platónicas o los contornos recortados y 'sublimes' [entendido como categoría estética, mezcla de temor y admiración] de Étienne de Silhouette. Formas de la sugerencia que apelan al recuerdo y la memoria, al Otro como 'Doppelgänger' o doble malvado, al individuo más allá de la fachada (Stoichita, 1999). Representa al Ser como posibilidad incierta y estática mediante la teatralización dramática y antinarrativa, puesto que toda

ISBN: 978-989-8300-14-0

interpretación es desbordada y se queda en latencia, a falta de una resolución nunca satisfecha.

Figuras 1 y 2. A la izquierda: fragmento de obra de Juan Paparella. Backroom 3. Fotografia pintada a mano sobre aluminio, 2001 (Paparella, 2001). A la derecha: montaje de la exposición de Julião Sarmento *Domestic Isolation* en la Galería Mário Sequeira (Sarmento, 2002).

Figura 3 y 4. A la izquierda: fragmento de obra de Juan Paparella. Sin título. Fotografia y pigmento negro sobre aluminio, 1996 (Paparella, 1996). A la derecha: fragmento de obra de Juan Paparella. S/T. Fotografia y pigmento negro sobre aluminio, 1996 (Kiblisky, 1999).

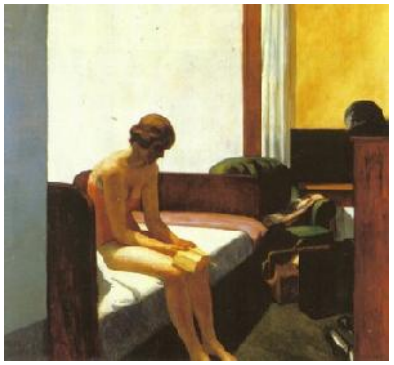
Por eso nos conducen al vacío de la indeterminación, a la metáfora del desierto como lugar ejemplar del abandono y el silencio, de olvido y muerte, pero también espacio necesario en el que hallamos lo infinito y absoluto por medio de la soledad. En el exilio desértico hallamos las huellas de nuestra identidad, bajo un tiempo y un espacio que están más

allá de toda medida física. Encerrada en un eterno lugar de paso, la silueta es conducida hacia la desolación del héroe romántico como ser nómada y perpetuamente insatisfecho que busca vanamente una centralidad y seguridad ante la inmensa complejidad.

El espectador queda sumergido en el recogimiento subjetivo, en la curiosidad por la compasión que nos hacen sentir tales representaciones de la tristeza y el deseo de hacerlos salir de su penumbra interior y conducirlos hacia la luz. Pero las sombras son también la representación de la imposibilidad, de lo inaprensible.

1.1 La condición extraña

Como observamos medio fotográfico y pintura interactúan en obras que invitan a la reflexión íntima, a esa inmensidad interior enigmática ya tratada por los románticos europeos del XIX. Sin embargo también componen campos de signos que permiten al espectador acceder no solo a su subjetividad sino a la situación social vivida, a modo de pantalla de proyección. Es sintomática la conexión que se establece entonces entre los trabajos de Paparella y las escenas de Edward Hopper, donde figuración y sencillez compositiva se complementan para llegar a una atmósfera de pérdida y melancolía, donde lo real adquiere un soplo de énfasis psicológico (Figura 5).



Figuras 5 y 6. A la izquierda: Edward Hopper. Hotel room. Óleo sobre lienzo, 1931 (Hopper, 1931). A la derecha: fotograma de la película de Fritz Lang Metrópolis, producida por la U.F.A. (Lang, 1926).

Atendemos al enfrentamiento entre naturaleza y civilización, pulsiones en latencia y orden; Hopper bajo la representación de cuerpos despojados y Paparella bajo la sombra monocroma del yo alienado.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Cuerpos aislados acompañados de telones donde se proyecta la vida cotidiana de una época que arrojan poca luz pese a la claridad visual. Semejan fotogramas aislados de una película que activan nuestra imaginación pero, paradójicamente, el lenguaje se vuelve insuficiente para definirlos. Espectros rígidos y civilizados, similares a ese autómata femenino creado por el doctor Rotwang en el film *Metrópolis* (Figura 6) al que le han arrebatado toda esencia natural pero que aún así nos seduce por su extrañeza. Vulnerables. Inertes. El traje negro utilizado por Paparella no hace sino enfatizar este aura nihilista. Tonalidad que el occidente moderno ha ido interiorizando a lo largo del tiempo como símbolo de perdición y muerte. Como estadio monocromo el color negro es el Otro, lugar material y simbólico de lo oculto que acude a la imaginería colectiva cargado de fantasmagoria y temor. Es monstruo y sombra, predicción de tragedia, emparentado con la suciedad y la locura. La herencia histórica y mitológica acuña a dicha negrura un sinónimo de la negatividad, sinrazón y vileza del ánimo (Hersant, 2004). Pese a ello, y evocando a San Juan de la Cruz, Wittgenstein o a Pierre Soulages más recientemente también se le atribuye el más intenso de los resplandores, el lugar de lo post-dialéctico e inesperado. Opiniones dispares que alimentan la extrañeza de las composiciones de Paparella, como el 'Unheimlich' de Heidegger por el cual somos arrancados de nuestra cotidianeidad, de esa esencia familiar contenida en las imágenes y nos introducimos en lo pavoroso e innato de nuestra existencia.

1.2 Habitar en la ruina y el vacío

Monocromía como concentración máxima en el mínimo despliegue cromático y sombra como reducción de la representación figurativa en su mínima expresión, ambos tendentes a la Nada, pero como un Cuadrado Negro malevichiano pueden encerrar Todo a modo de palimsesto o tachadura. La annihilatio de toda forma hacia un 'vacío pleno,' en el que el abandono parece ser la única forma posible para la consecución de los valores absolutos e infinitos.

Con los retratos de la penumbra de Juan Paparella concebimos un mundo entendido desde Heráclito, como transformación y devenir de todo lo existente. Nacimiento, destrucción y vacío. Para Robert Smithson sería el incesante proceso de la ruina, la cual engulle todo proyecto totalitarista y eterno. El mundo y el ser humano se componen de cúmulos de elementos discretos que al desmoronarse marcan nuestra

identidad. El paso del tiempo transforma las experiencias en escombro pero nos dejan un resto que nos pertenece y, a través de estas fotografías, accedemos a esas huellas tan difíciles de definir por el lenguaje identificándonos trágicamente como esos seres entre el orden perdido y el futuro ruinoso. Presencias de la ausencia del hombre, como alegorías del ser contemporáneo que pierde en la en la complejidad y queda condenado a vagar por el vacío de la indeterminación. Sin embargo, ese limbo no tiene por que comportar un lugar vago sino dinámico y actuante. Influenciado por la filosofía oriental, en él se da un proceso de interiorización y transformación mediante el cual los individuos y las cosas se identifican con su alteridad, donde se encuentran la falta y la plenitud, lo mismo y lo otro ya no en contradicción sino en armonía (Cheng, 1993; Tanizaki, 1995). Entendido de este modo sombra, vacío y ruina aparentan huecos pero se dividen y se encarnan en todas la cosas, son signos privilegiados cuya transformación termina por dirigirse nuevamente a la unidad originaria. Teoría cercana al 'Eterno Retorno' de Nietzsche, como perpetuo recomenzar y abono fluido de posibilidades, pero si para el filósofo alemán éste tenía como emblema el círculo y la repetición de los acontecimientos, para la filosofía oriental se identifica con la espiral, es decir, con un movimiento circular pero siempre distinto. En ese vacío crecen y se nutren las infinitas estructuras, se multiplican y pliegan de un modo silencioso, de contención expresiva y tensa calma. Así estas representaciones de Paparella adquieren un carácter ritual por cuanto aportan a la realización total del hombre y sus enigmas: la existencia carente de desarrollo en sentido único.

Conclusión

Atendiendo al estudio de las obras fotográficas de Juan Paparella accedemos a una serie de características comunes a tantas obras artísticas de las últimas décadas del siglo XX. A evocaciones Abstractas y metafísicas, a la búsqueda de estéticas relacionadas con lo conceptual, la emotividad y los imposibilidad comunicativa, el conocimiento intuitivo y la contradicción de las ideas preconcebidas, de forma que afecten en mayor o menor medida al receptor. Características emparentadas con un Estadio de la Sombra frente al reconocimiento primordial del Yo ante al espejo de Lacan. De esta mímesis ilusionista pasamos a la identificación en el Otro, a retratarnos como alteridad y a la emergencia de procedimientos artísticos más afines con la contemporaneidad. Con este

ISBN: 978-989-8300-14-0

período de dudas, estadio de apertura y recepción, ecléctico, de desconfianza y de reinterpretación saturada y permanente. Pero sobre todo de una realidad compleja y en penumbra que algunos autores como Omar Calabrese han acuñado *Neobarroca*, en respuesta al agotamiento de otras estéticas más tendentes a la claridad lógica y los valores ordenados. Pero ese es otro estudio. ●

Referencias

Cheng, François (1993). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela. ISBN: 84-7844-185-9.

Hersant, Yves (2004). '*Negro sobre negro*.' En Revista FMR, edición española, nº 1, Junio-Julio. pp. 126 a 135. ISSN: 1974-5311.

Hooper, Edward (1931). Hotel room. Reproducción de obra. [Consult. 2011-01-23] Disponible en <URL:http://jlgaliano.blogspot.com/2007/02/edward-hopper.html>.

Kiblisky, Daniel (1999). S/T. Fragmento. Reproducción completa de obra de Juan Paparella en López Anaya, Jorge. '*Conceptualismo en Argentina 1961-1999. Significado y contenido*.' Revista Lápiz, nº 158 / 159, diciembre 1999-enero 2000: 88. ISSN: 0212-1700.

Lang, Fritz (1926). *Metropolis*. Reproducción de fotograma. [Consult. 2011-01-16] Disponible en <URL: http://www.vigometropolitano.com/article.php3?id_article=24372>.

Paparella, Juan (1996). Sin título. Fragmento. [Consult. 2011-01-29] Reproducción de obra completa en <URL: http://www.obraporobra.com.ar/Sec/Historia/Paparella.asp>.

Paparella, Juan (2001). Backroom 3. Fragmento. [Consult. 2011-01-29] Reproducción de obra completa en <URL: http://schneidergallerychicago.com/artwork/278630_Backroom_3.html >.

Sarmento, Julião (2002). Fragmento. Reproducción de obras completas en *Julião Sarmento. Domestic Isolation*. Braga: Galería Mário Sequeira. ISBN: 972-98332-5-7.

Stoichita, Víctor (1999). *Breve Historia de la Sombra*. Madrid: Siruela. ISBN: 84-7844-439-4.

Tanizaki, Junichiro (1995). *Elogio de la Sombra*. Madrid: Siruela. ISBN: 84-7844-258-8.

Escultura y ciencia en la obra de Juan Manuel Miñarro: Representación científica del hombre de la Síndone

Guillermo Martínez Salazar* & José María Hurtado Rodriguez**

Resumen. La fusión entre arte y ciencia es el resultado que ha obtenido el Profesor Juan Manuel Miñarro, en la única obra escultórica basada científicamente en el lienzo de Turín, y que ha contado con un equipo científico de apoyo resultando una obra escultórica que rompe con los parámetros tradicionales de su iconografía.
Palabras clave: escultura, ciencia, anatomía, Síndone.

Abstract. The merge between art and science is the result that has been obtained by Professor Juan Manuel Miñarro in the only sculptural work scientifically based on the linen of Turin, with the support of a scientific team, resulting in a sculptural work that escapes the traditional parameters of his iconography.
Keywords: sculpture, science, anatomy, sacred shroud.

Introducción

Considerando la importancia y repercusión que ha tenido la obra "Cristo de la Universidad" en la provincia de Córdoba, obra del Profesor Juan Manuel Miñarro, entendemos que el II Congreso sobre otros creadores es el foro más indicado para su presentación y difusión.

La investigación realizada está basada en hechos demostrables, no obstante y dado el rigor científico al que se ha sometido el trabajo, se aleja de anteriores investigaciones como por ejemplo las realizadas por: Georges Gharib, Lan Wilson, Alan D. Whanger y Turca de Edesa entre otros.

Las representaciones plásticas realizadas sobre el hombre de la Síndone, por lo general no se han caracterizado por su calidad artística, pero en el caso que presentamos destacan dos factores fundamentales, el primero es la alta cualificación como escultor del Profesor Miñarro (2003), como segundo factor, la rigurosidad científica que ha llevado a cabo trabajando conjuntamente con el equipo de hematólogos, forenses y demás expertos en el lienzo de Turín.

* Guillermo Martínez Salazar: Espanha, escultor. Doctor en Bellas Artes. Professor na Facultad de Bellas Artes da Universidad de Sevilla.

** José María Hurtado Rodriguez: Espanha, escultor. Licenciado em Bellas Artes pela Universidad de Sevilla.

ISBN: 978-989-8300-14-0

1. Inicio de la Investigación

La iniciativa de comenzar este proyecto surge tras publicarse un artículo de prensa que trataba sobre la misteriosa figura del hombre de la Sabana Santa, fruto de un encargo de la BBC a un grupo de científicos de la Universidad de Manchester. Pero en la formulación práctica, ya se detectan variables erróneas que no alcanzarán un resultado óptimo. Bajo la opinión del Profesor Miñarro, aquella investigación no dejaba de ser una falacia científica insostenible, ya que para la reconstrucción del cráneo de la Síndone emplearon un cráneo al azar y la antropología física demuestra que la reconstrucción facial de un individuo solo se puede hacer sobre su propia estructura ósea.

1.1. Argumentación del proyecto

Como proyecto científico es necesario contar con un número de hechos demostrables para alcanzar una base estrictamente científica. La Sábana de Turín es el elemento matriz del proyecto, y a su vez, es la reliquia antigua más estudiada de la historia.

En este lienzo aparece una imagen impresa de un varón con signos evidentes de la crucifixión, incluso las representaciones artísticas de la imagen de Jesús inicialmente lo muestran con el cabello corto e imberbe, aunque a partir del siglo V y VI sus representaciones son más fieles al rostro impreso en este lienzo. Los parámetros de la imagen son: pelo largo dividido al centro, barba bífida, rostro de facciones alargadas, pómulos prominentes, cejas en arco marcadas, ojos almendrados y exoftálmicos, boca de labio inferior prominente y nariz definida en sus tres segmentos constructivos.

1.2. Metodología

La base metodológica está basada en el proceso de superposición que ya empleó el Dr. Alan Whanger, para ello se ha recurrido al empleo de soporte digital en constante comparación con el modelado. Esta superposición esta aceptada científicamente y se denomina fotometría.

Con este sistema, los parámetros métricos están proporcionados directamente por la imagen de la Síndone. De este modo las partes miológicas se van insertando en los lugares óseos correspondientes, y así evitar el error cometido por el equipo que realizó el proyecto de la Universidad de Manchester.

El sistema solo proporcionaba el punto de vista frontal, y para poder solventar la resolución de los perfiles se recurrió al empleo estándares morfológicos basados en la antropometría.

El primer estudio se realizó solo con la cabeza, obteniendo como respuesta el rostro del hombre de la Sìndone con los signos de la tortura allí recogidos (Figura 1).

Figura 1. Secuencia de modelado del rostro adaptado a la Síndone (fotografia del autor).

La metodología empleada con el rostro marca la línea de investigación que se llevará a cabo con el resto del cuerpo. Partimos de la base de que la Síndone representa un cuerpo yacente. No obstante, la representación que pretende realizar el equipo de investigadores es el cuerpo crucificado y plasmar todos los signos impresos en el lienzo.

Como punto de partida la investigación se han estudiado los antecedentes para así continuar con las líneas de investigación con base empírica. El estudio inicialmente se centraliza en la posición real de un

ISBN: 978-989-8300-14-0

cuerpo suspendido de una cruz, los ensayos realizados con cadáveres por el Dr. Delgado Roig (2000), muestran como las angulaciones de los miembros configuran la posición del cuerpo. También se han realizado pruebas con estructuras óseas para ver el comportamiento de sus partes. No obstante, las medidas se han extraído directamente del canon que marca la propia Síndone. Atendiendo por otra parte a los estudios sobre la flagelación, coronación y crucifixión romana, tipografía de la cruz y otros estigmas derivados de la pasión reconocibles en el sudario.

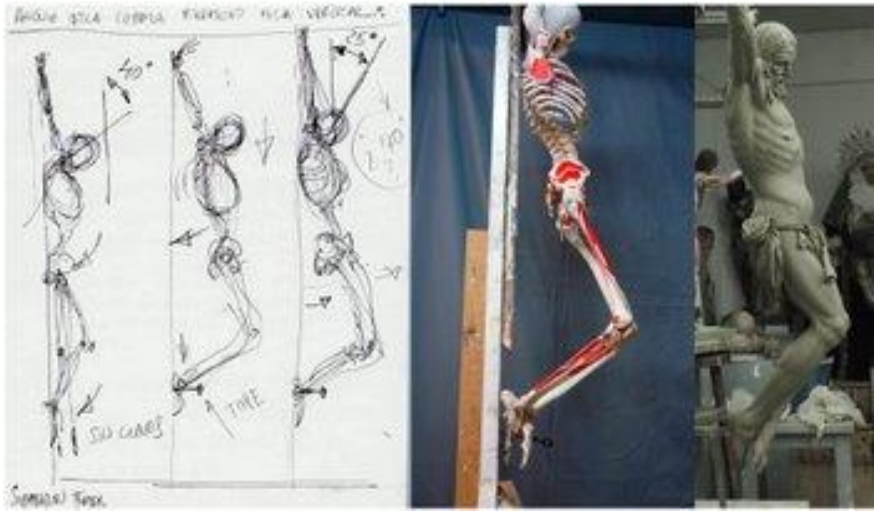


Figura 2. Estudios previos sobre el comportamiento del cuerpo suspendido en una cruz, estudio del esqueleto en el mismo soporte, consecuencia en el modelado del Cristo de la Síndone (fotografías del autor).

Los estudios realizados del cuerpo determinan los parámetros morfológicos y anatómicos de su posición, será a partir de esta fase cuando el proceso escultórico de comienzo. Para ello, previamente se modelará el cuerpo a un tamaño adecuado para su posterior reproducción en madera que alcanzara una altura total de 1,80m, según el canon del propio sudario. La disposición del cuerpo nada tiene que ver con las anteriores representaciones artísticas de esta iconografía, esto supone que la pelvis se separe de la cruz y las piernas se flexionen, resultando que la caja torácica y los brazos queden en el mismo plano distal.

1.3. Proceso escultórico. Modelado.

El modelado será el inicio del proceso escultórico, adaptado a los patrones que la investigación ha marcado en cada momento (Figura 2).

1.4. Talla y policromía.

Una vez terminada la fase de talla en madera de la obra, se prepara para recibir la capa pictórica final, para ello se han realizado las proyecciones de las heridas registradas en la Síndone y se ha procedido a realzar dichas marcas siguiendo los criterios forenses que los especialistas han indicado (Figura 3).

Figuras 3. Proceso de transcripción de las heridas (fotografías del autor).

La policromía ha sido la base de estudio del comportamiento de la sangre, enfatizando en su representación más fiel al comportamiento natural de la misma. Para ello el Profesor Miñarro y su equipo, se han centrado en estudiar los diferentes matices cromáticos, estudios de densidad, clasificación de las patologías representadas, estudios hematológicos, etc.

Destaca de sobremanera en el estudio realizado, el comportamiento de la sangre humana y su fiel representación en la obra final, para ello se han elaborado numerosos ensayos sobre materiales artísticos para conseguir resultados óptimos, contrastados por los especialistas forenses y hematólogos que conforman el equipo (figura 4).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 4. Muestras sintéticas de representación de la sangre humana en sus diferentes estadios de coagulación (fotografías del autor).

Las mezclas y experimentaciones realizadas para obtener buenos resultados, son consecuencia del empleo de materiales novedosos como el metacrilato líquido, utilizado como aglutinante para conseguir los objetivos deseados, además de los ya tradicionales óleos, lacas, barnices, etc.

Es en esta fase polícroma donde más se han cuidado los detalles, la dirección de los elementos recogidos en la Síndone se han reproducido con total exactitud, las heridas y los propios regueros de sangre se han estudiado y representado con un exhaustivo rigor que ha posibilitado que el resultado de todo el conjunto sobrecoja al espectador por su dureza y dramatismo (Figura 5).

Todo el proceso es consecuencia del protocolo seguido en su ejecución, el resultado obtenido queda manifiesto en el "Cristo de la Universidad," analizándolo podemos afirmar que el objetivo del proyecto ha sido un éxito pues está basado fielmente en la representación del hombre de la Síndone (Figura 6).

Figura 5. Proceso de policromía de las heridas (fotografías del autor).

Figura 6. *Resultado del proyecto* (Fotografías del autor).

Conclusión

Coincidiendo con el Profesor Miñarro, el resultado es un libro abierto, una escultura- documento, consecuencia de una profunda investigación llevada a cabo sobre la Síndone y manifestada en una obra artística.

Como resultado una reproducción exacta del hombre de la Síndone, con una exhaustiva representación de las patologías y heridas recogidas,

ISBN: 978-989-8300-14-0

enfatizando en la veracidad de la sangre, de las laceraciones, localización de los golpes, coágulos, líquidos serosos, zonas hemáticas, contrastado y analizado por forenses y hematólogos que han aportado el grado de conformidad sobre dichas representaciones.

La policromía de la obra ha sido sin duda la fase más laboriosa y de mayor calado si se compara con el resto de la producción de este artista, el rigor científico ha sido la pauta de actuación en la misma, pero no será una constante en sus trabajos futuros, esto ha sido un paréntesis metodológico que no ha de influir en sus obras venideras y que ha sido una respuesta más a los años de estudio que hay sobre el tema.

La comunidad a la que se dirige la obra, puede interpretarla como un escándalo o como una realidad objetiva, ya que se aleja de la dulzura con la que se ha representado esta iconografía a lo largo de la historia, pero sin duda responde con la dureza y crueldad que pueda transmitir un cuerpo sin vida, torturado y clavado en una cruz. ●

Referencias

Delgado Roig, Juan (2000) *Los signos de la muerte en los crucificados de Sevilla*. Sevilla ISBN 84-8058-119-0

Miñarro, Juan (2003) *El hombre de la Síndone*, Ronda. Fundación Unicaja.

A metamorfose do passado na recriação de objectos artísticos originais

Helena Santana[*] & Rosário Santana[**]

Abstract. The combination of different musical objects, it manifests an essential goal in history. The composer has an important role in artistic manifestations that improves the use of ancestral materials. Through different techniques like the assemblage of different materials, he gives new lectures to the musical material and forms. In this paper we want to show how different techniques and lectures of musical materials give us new forms and artistic objects.
Keywords: composition, conception, new forms, Bach, Cage.

Resumo. A recuperação e combinatória de elementos musicais heterogéneos revelam-se uma constante ao longo de toda a História da Música. O homem, inspirando-se no inesperado, no imediato, no tradicional, recupera materiais através da colagem e da interpolação de materiais distintos, multiplicando assim os pontos de vista na abordagem e realização da obra de arte. Propondo uma linguagem nova, alarga os universos a que se encontra acoplada. A releitura dos autores do passado à luz de novas técnicas de formalização e estruturação discursiva traz à luz novas formas e novos objectos de arte onde a narrativa se constrói na interacção e transformação recíproca entre os objectos nela espelhados. Nesta comunicação pretendemos mostrar como as diferentes técnicas de composição, sobreposição e reutilização de materiais distintos, nos conduzem na obtenção de novas formas e fazeres artísticos.
Palavras-chave: recomposição, reutilização, reafirmação, Bach, Cage.

Introdução

O uso de imaginários conceptivos e fruitivos que apelam a novas formas de dizer a arte, e os conteúdos que nela se espelham, permite que elementos provenientes de outras épocas históricas do fazer musical (ou outro), do folclore, bem como o uso de técnicas como a citação e a colagem, se manifestem como gesto ou processo de criação. No entanto, nem todos os compositores e criadores de obra se interessam pelas técnicas de citação ou colagem da mesma maneira. Neste sentido, Berio

[*] Portugal, compositora. Docteur pela universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV); Licenciada em Composição Musical pela Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, Instituto Politécnico do Porto (ESMAE/IPP). Professora no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

[**] Portugal, compositora. Docteur pela universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV); Licenciada em Composição Musical pela ESMAE/IPP. Professora na Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto, Instituto Politécnico da Guarda.

ISBN: 978-989-8300-14-0

afirma: "não me interesso inteiramente pelas colagens que só me divertem quando brinco com o meu filho: elas tornam-se então um exercício de relativização e "descontextualização" das imagens: ou seja, um exercício de um cinismo salutar que, em última análise, não faz mal nenhum" (Kaltenecker, 1983: 144). A citação, a colagem, a estratificação, a leitura e releitura das estruturas discursivas de uma obra torna-se, assim, um exercício de autodeterminação no objecto de arte.

Simultaneamente, a confluência de várias formas de comunicação num objecto onde se interpenetram várias noções coreográficas, musicais e teatrais origina um tipo de colagem e construção de obra caracterizado pelo movimento. A coexistência em palco de diferentes formas de expressão, alarga também os horizontes da criação, conduzindo à produção de numerosos espaços multimédia de que a obra em análise é exemplo.

1. Bach2Cage

Bach2Cage, de co-autoria de diversos criadores portugueses, é um espectáculo multimédia onde confluem diversos domínios do saber. No entender dos seus criadores, "mais do que um espectáculo, Bach2Cage é um processo, um laboratório experimental de cruzamentos de música/artes performativas com multimédia/arte digital." Desenvolvendo uma constante actualização (as suas diferentes versões), Bach2Cage procura uma interacção não só com o público, como com os seus autores e actores. Cada uma das suas versões é consequência de um processo de procura, de indagação, de conhecimento, de aprendizagem e transformação de todos os que o integram – actores, autores e intérpretes.

Assim, como nos sugere a sua denominação, a obra de dois autores maiores da História da Música – Johann Sebastian Bach e John Cage – revela-se o pretexto para um processo de criação, transformação e recriação constantes. No entanto, não será entendimento dos seus autores a sua re-produção, re-criação, re-interpretação e re-leitura condicionada por um conjunto de procedimentos criativos. A obra e o universo criativo dos dois compositores são relidos, reavaliados e inseridos de uma forma nova no processo de criação. Como exemplo referimos *Tango Perpétuo*, uma alusão ao poema de Cage *Perpetual Tango*, obra que se insere no universo musical de Piazzola, interagindo

igualmente com um conjunto de imagens e acções teatrais que aludem à oposição sistemática de conteúdos, estéticas e ideologias.

A máquina de escrever, recorrente numa das versões do espectáculo, é igualmente uma alusão a John Cage. Representa uma versão de *0'0"* uma obra que consiste na realização de uma qualquer acção, desde que, disciplinada. Neste caso, os intervenientes utilizam a máquina de escrever durante a realização da performance musical. A acção permite a escrita, e o uso da sonoridade de um instrumento diferente – a máquina de escrever –, na concepção de um mundo sonoro pleno de significantes. O momento inicial de Bach2Cage alude a *4'33"*. Enquanto o público entra na sala e se disponibiliza para o espectáculo, frui-se a obra que se desenvolve autónoma na sala. Os instrumentos e objectos disponíveis em sala são igualmente interpretados em *Living Room*. Nesta obra, qualquer som que provenha "da execução/interpretação" de um objecto da sala, é passível de integrar a obra de arte. O *instrumentarium* não se encontra especificado, estando o acaso e a indeterminação presentes a vários níveis, nomeadamente ao nível da orquestração, da instrumentação, da definição dos materiais base da obra, da sua forma e duração. A integração de qualquer som, e a consideração de qualquer objecto como musical, provém de um universo estético e filosófico cageano.

O uso de brinquedos para produção de som, nomeadamente do brinquedo musical em forma de piano, encontra-se em peças como *Suite for Toy Piano* e *Music for Amplified Toy Pianos* de 1948, e 1960, respectivamente. O aspecto teatral de tal utilização é querido, e evidenciado, pela performance. A sonoridade própria do objecto encontra-se transformada, e diversificada, pela electrónica. Visualmente, a sua configuração, empregue das mais diversas formas, interage submergindo-se no espaço sonoro e cénico vivificado.

A referência a Bach encontra-se em diversos momentos do espectáculo, nomeadamente em *Bossa bem temperada* onde no *Prelúdio em Dó Maior* de *O Cravo Bem Temperado* são colados e interpolados fragmentos de obras de João Gilberto, Tom Jobim, Caetano Veloso ou Elis Regina. Esta acção não destrói a fluência e mestria técnica, formal e discursiva do seu autor (Johann Sebastian Bach). *Arte do Fado* alude a obras como *Arte da Fuga, Oferenda Musical, O Cravo Bem Temperado* do mestre alemão e, de um universo sonoro distinto, à música tradicional

ISBN: 978-989-8300-14-0

portuguesa e, especificamente, ao *Fado Falado*. A sua concepção, baseando-se na colagem, permite a fruição de um universo novo onde se integram os universos sonoros de Bach e da música popular portuguesa, na personagem de uma forma musical bem popular – o Fado Falado. A colagem encontra-se igualmente em *Prelúdio*, onde coabitam o *Prelúdio em si bemol menor de O Cravo Bem Temperado* com as obras *Segunda Construção em Metal* e *Kustorica* de John Cage. A colagem de um universo Bach e de um universo Cage, desenvolve um paradigma novo, uma sonoridade (ir)real, reflectida e inflectida.

O espectáculo finaliza com *Música* onde somos convidados a fruir um rap, uma versão contemporânea e urbana de *An die Musik*:

bate no corpo e o corpo sente... é som ardente... voz e pensamento, razão e sentimento... laço eterno, céu, inferno, infinito, vazio, rodopio... big-bang inicial, apocalipse final, eclipse total, pecado original, pôr do sol, nascer da lua, água, fogo, terra crua, chuva, búzio, som de rua. É tão estranho o tempo perde o tamanho...

Contribuindo para que o objecto artístico adquira um novo rosto, o projecto em análise evolui numa multiplicidade de formas e conceitos. A diversidade de caminhos propostos, reflecte a diversidade cultural, dimensional e racial de uma sociedade que tenta responder a necessidades que se colocam ao ser humano enquanto criador e fruidor do objecto de arte. Sabendo que o universo musical se estrutura a partir de uma linguagem recorrendo a técnicas e estéticas precisas, a concepção de uma obra, de uma linguagem nova e original, requerem uma lógica e coerência próprias, uma centelha de criatividade e intuição por parte do seu criador. A lógica e a intuição dominam o processo de criação, permitindo a inclusão de novas formas de percepção e criatividade, sendo que, a aplicação das novas tecnologias, e a interacção pessoa máquina, emergem num universo novo em contínua evolução.

Embora o resultado obtido dependa unicamente do fruidor do objecto, dos seus objectivos e da sua interacção com os materiais e suportes tecnológicos propostos, o ser humano desenvolve-se, neste contexto, sempre em novas formas de fruição e concepção artística.

Conclusão

O espectáculo multimédia, expressão de uma vivência, constitui uma forma plural de expressão e comunicação. A procura incessante do belo e de novas formas de expressão conduz o ser humano numa viagem que, muitas vezes, adquire contornos ímpares. A nós, cabe-nos a missão, se assim o entendermos, de entrar nesses mundos, seguir, explorar e investigar sem limitações, deixando-nos invadir por realidades sonoras e artísticas que nos transformam, de forma mais ou menos marcada, depois de imergirmos e emergirmos da obra.

Sabendo que os intervenientes neste processo mantêm relações de interacção que levam à sua influência reciproca, esta determinará a personalidade e a postura do indivíduo face à composição musical, à cultura em geral e a todas as formas de arte, bases da sua formação e desenvolvimento. É ainda de considerar que a música, a criação artística contemporânea e as novas tecnologias da informação e da comunicação levarão o ser humano a confrontar-se consigo próprio, e com o mundo exterior a si, levando-o ainda a autodefinir-se através de uma constante pesquisa das estruturas discursivas e estéticas do objecto de arte. Essa aprendizagem pode tomar como referência vários autores, correntes técnicas e estéticas, com uma aplicação no quadro específico de cada um. A orientação deve ser realizada para que cada um alcance os objectivos propostos individualmente, através da descoberta do som e da sua estrutura, dos instrumentos e tecnologias operantes, sem modelos preexistentes. Funde-se, assim, a descoberta do interior de si, utilizando um objecto exterior, o som e as novas tecnologias da informação e comunicação. Imergindo no mundo contemporâneo, o indivíduo surge metamorfoseado e transformado por estes, agentes de produção, educação e inovação. ●

Referências

Kaltenecker, M. (1983) *Luciano Berio, Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Jclattés, Paris.

Ley, M. (1985) *La mise en scène du conte musical, éveil esthétique et thèmes d'ateliers*, Editions J. M. Fuzeau, Courlay-France.

Miel, A. (1972) *Criatividade no Ensino*, São Paulo, Brasil.

Sproccati, S. (1999) *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Presença.

ISBN: 978-989-8300-14-0

El referente literario en la pintura de Valerio Adami

Ines Alemany Romero* & Isabel Tristán Tristán**

Resumen: Análisis de la relación entre pintura y literatura en la producción plástica de Valerio Adami; concretamente la obra pictórica cuyo punto de partida es el referente literario.
Palabras clave: Adami, pintura, literatura.

Abstract: Analysis of the relationship between painting and literature in Valerio Adami´s work.
Keywords:Adami, painting, literature.

Introducción

Valerio Adami (Bolonia 1935), pintor de difícil catalogación dentro de un movimiento artístico concreto, la fragmentación de sus figuras y espacios nos hace pensar por una parte en el cubismo y por otra en el Pop Art. Sus formas nos recuerdan al futurismo: formas cerradas que por sus colores y por la línea segura y definida que las delimita, parecen estar en continuo movimiento. En las diferentes etapas de su pintura, sin saltos bruscos, se aprecian diversas utilizaciones del color y el dibujo para representar los variados temas de su amplio repertorio.

El propio Adami escribe:

Dibujo en prosa, pero alguna rima escapa. Es necesario utilizar la imaginación con prudencia, es demasiado veloz... El dibujo al contrario es lento, construye formas cerradas y sólidas jaulas, esto empieza donde la palabra termina…El sujeto se convierte en dibujo cuando las palabras no le son suficientes para representarlo…
Así, más allá de las apariencias, el dibujo consiste en una cierta re figuración lógica que llega combinando los signos, las formas, los alfabetos que están escondidos en la memoria y en nuestra experiencia…El dibujo es conciencia, que por lo tanto no aporta pero significa, que conoce los efectos pero no las causas.... (VV.AA. 2004).

* Ines Alemany Romero: Espanha, pintora. Doutoranda na Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia (UPV).

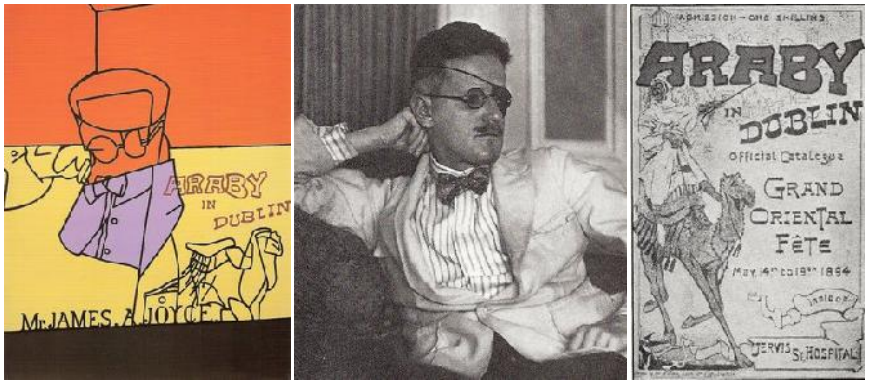
** Isabel Tristán Tristán: Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes, UPV. Profesora Facultad de Bellas Artes, UPV.

1. Palabra e imagen.

La pintura de Adami está cargada de numerosos elementos y pistas ocultas que requieren tiempo al espectador, y cuanto más tiempo se les dediquen más rica resulta su lectura. La inclusión de texto aparece en la obra de los años 80 como caligrafía del pintor. Son letras y palabras dibujadas y trabajadas como si se tratase de planos o imágenes. Según él mismo: *la verdad del cuadro la posee el lenguaje, en él residen las cosas que el autor querría mantener escondidas.* Imágenes que por medio de un dibujo muy particular y una utilización propia del color se ayudan de palabras y frases para contar historias complejas que nos interrogan.

Aunque Adami ha cultivado casi todos los géneros de la pintura nos centraremos en el retrato para descubrir la importancia que ejercen ciertos escritores en su obra. Adami no pinta los rasgos fisonómicos de sus modelos sino aquello que está detrás de la apariencia. Como dice Octavio Paz:

Además de estas escenas y ambientes que son imágenes fijas del desasosiego, Adami ha pintado retratos de escritores, filósofos, músicos y personajes históricos. No son retratos realistas y todos me producen un escalofrío. Casi ninguno se parece a su modelo... No son emblemas sino enigmas sucesivos y dispares que inventa el tiempo…No pinta desconocidos: pinta lo desconocido que se esconde en cada uno de nosotros (Octavio Paz, 1991).



Figuras 1, 2 y 3. A izquierda: *Ritratto di James Joyce,* pintura de Valerio Adami, 1971**.** Acrílico sobre lienzo, 116 x 89 cm**.** Colección Christine y Jacques Dupin, París**.** Al centro: fotografía de *James Joyce.* A derecha: cartel publicitario *Araby.*

Delante del cuadro *ritratto di Joyce* para saber a quien se representa es necesario el texto que le acompaña. Los elementos que aparecen son casi

ISBN: 978-989-8300-14-0

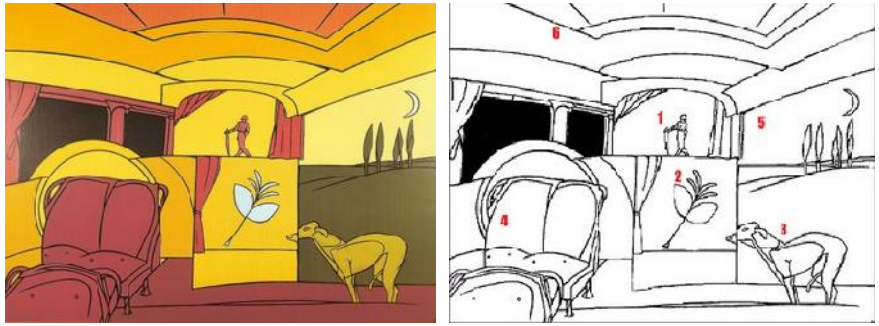
tan reducidos como sus colores: 1-Naranja, color que representa el desierto y los tiempos lejanos. 2-Amarillo, color que para el pintor significa la infancia.3-Morado para la camisa del retratado que ejerce un punto de anclaje a la visión 4-Marrón oscuro para la base. Como características del personaje vemos tres símbolos que aluden a la manera de vestir del escritor: unas gafas que nunca le abandonaron debido a sus problemas de vista, el lazo de una pajarita y una camisa abotonada. Contorneado en el fondo se sitúa un dromedario, elemento que nos hace pensar en Arabia y que aparece en el cartel publicitario y dos textos: "Araby in Dublín" y "Mr. James. A. Joyce." Sobre el lienzo la frase "Araby in Dublín" está escrita en tres niveles distintos con tres tipografías diferentes. La novela *Dublineses* de Joyce relata un episodio moral en la vida de la Irlanda del momento, la inmovilidad y parálisis que caracterizaban a su país natal. Es una colección de 15 relatos divididos en infancia, adolescencia, episodios de la vida adulta e historias de la vida pública; siendo *Araby* el último episodio de los relatos de infancia. Este título hace alusión a un mercado en la calle North Richmon, donde vivió la familia de Joyce durante algún tiempo; y también alude a la influencia que ejercía Oriente sobre la Gran Bretaña del siglo XIX.

En la frase dividida por cuatro puntos "Mr. James. A. Joyce." encontramos que Mr. Joyce sería el nombre del escritor irlandés tomado como señor, como hombre corriente, mientras que James. A. Joyce. sería como se le llamaría si se le tratase como una celebridad, así pues, tenemos que "Mr. James. A. Joyce." es una mezcla, una unión entre la celebridad y el hombre. El autor no ha tenido inconveniente en publicar el material que le ha servido como referencia: 1- la fotografía de Joyce con sus gafas, 2- una publicación del bazar "Araby"… pero este material no es el retrato Joyce, es únicamente el punto de partida. Da la sensación de que el retrato desaparezca mostrando la forma de la idea, la melancolía.

2. Adami y la literatura

Varias son las pinturas inspiradas en la tragedia teatral "Hamlet" escrita por Shakespeare en 1601. Analizamos los elementos principales que aparecen en el cuadro *Hamlet, 1988* (Figura 4) para establecer posibles conexiones con el argumento de la obra literaria "Hamlet" y con la personalidad ficticia de su protagonista: 1- La figura masculina pintada de pie, apoyada sobre un bastón, representa a Hamlet, o a un hombre

interpretando dicho personaje. 2- La planta pintada a mayor escala, es el único objeto tratado con un tono frio. El padre de Hamlet fue asesinado con una pócima, puede que esta ramita represente el ingrediente venenoso que se mezcló con la bebida que tío y sobrino bebieron en su lucha final y que fue la detonante de ambas muertes. 3-Un perro con el rabo entre las piernas, es la personificación arrepentimiento o del miedo. En el escrito hay varios personajes que se arrepienten de sus acciones: la madre de Hamlet y el propio Hamlet. Otro dato es el hocico partido, quizá tenga que ver con la posibilidad o no de estar en silencio. El fragmento está ubicado sobre un plano diferente y desplazado ligeramente hacia abajo, la lectura no es lineal. También hay un cambio de color; y si la fracción del cuerpo que recae sobre el plano amarillo se individualiza da la sensación de ser el final de un dedo con uña incluida. 4- El sillón y el suelo están coloreados de rojo inglés, sino estuviesen delimitados por la línea no se distinguirían. 5- Un paisaje se convierte en un cuadro dentro del cuadro y se abre como una capa más del "collage-pictórico" que es la obra en general. 6- El fondo de la pintura es básicamente un escenario fragmentado en varios planos.



Figuras 4 y 5. A izquierda: *Hamlet,* pintura de Valerio Adami, 1988. Acrílico sobre lienzo, 198 x 260 cm, Galería Fandos, Valencia. A derecha: esquema de análisis.

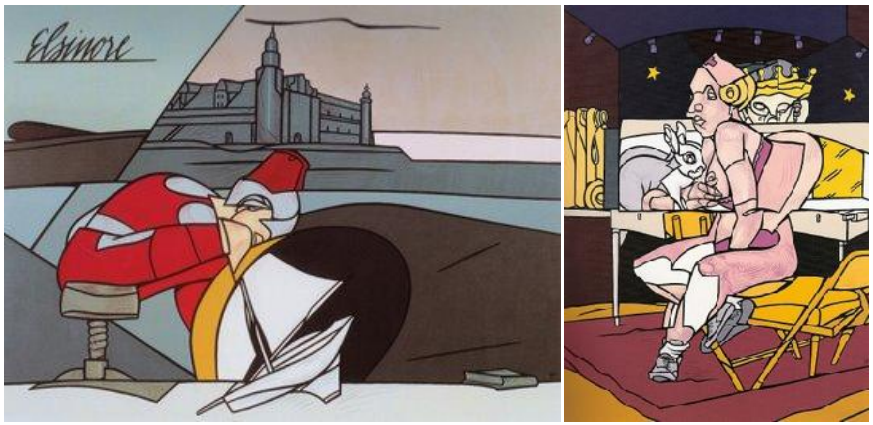
La composición espacial de esta obra es complicada, da la sensación de seguir el esquema de las antiguas vidrieras de las catedrales en las que las líneas de plomo (dibujo) dividen el espacio y unen las masas de color al mismo tiempo.

-il Castello di Amleto / Elsinor, 1992 (Figura 6) Este cuadro aborda a Hamlet como figura central; dominado por azules y grises, colores propios de la tristeza donde unos toques de rojo dan el contraste y la

ISBN: 978-989-8300-14-0

entidad al protagonista de la escena. Como referencias directas a la obra tenemos: el título de la pintura, la palabra *Elsinore* escrita con caligrafía del pintor, un castillo y un libro.

-*Hamlet dressing room,* 2002 (Figura7) Catorce años separan las pinturas: *Hamlet* de 1988 y *Hamlet dressing room*. Apreciamos una evolución significativa a todos los niveles: un cambio de línea que afecta al dibujo, un cambio en el tratamiento cromático, una nueva forma de plantear el mismo tema y una diferente manera de titular la obra. La línea se mueve con mayor flexibilidad apoyada además por un entramado reticular mucho más evidente y más marcada, lo que da a las figuras un aspecto más humano. Los colores son menos artificiales; antes predominaba una gama dominada por rojos, sienas y amarillos, ahora vemos rosas, grises, amarillos y azules.



Figuras 6 y 7. A izquierda: Valerio Adami, *il Castello di Amleto / Elsinor*, 1992. Acrílico sobre lienzo, 147 x 198 cm, colección privada, Finlandia. A derecha: *Hamlet dressing room,* 2002, Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm**,** Fondo Adami.

En la primera versión, cada figura está tratada con un solo color; las formas son delimitadas por la línea que las dibuja, sin embargo, ahora el color está modulado para configurar el volumen de los objetos y figuras dotándolos de mayor riqueza visual. La figura ocupa un espacio más grande dentro del marco compositivo; una mujer de cuerpo entero en primer plano, un retrato masculino que se esconde y llora detrás de un tocador y un conejo son los principales elementos, mientras que en

Hamlet sólo un hombre al fondo del escenario y un perro animan un entorno subdividido en más habitáculos. El tema que se plantea es diferente en cada pintura, aun teniendo como nexo de unión la representación de la tragedia lírica *Hamlet*. Estamos ante una escena que muestra el momento anterior o posterior del espectáculo. Un camerino en el que una enfermera prácticamente desnuda, nos muestra su curiosa anatomía y parece absorta en sus pensamientos ajena a las lágrimas del rey y a la presencia del pequeño animal.

Conclusión

Son numerosas las lecturas que han inspirado a Valerio Adami a la hora de pintar; textos variados desde el teatro a la poesía y la novela. En líneas generales los diferentes autores escogidos por el pintor, ya sean contemporáneos o clásicos, tienen ciertas similitudes en cuanto a modos y puntos de vista. Fundamentalmente se trata de textos densos y serios que requieren del lector un cierto tiempo y una buena disposición, ya sea por el lenguaje utilizado o por los temas tratados. Dentro de la influencia que ejerce sobre la pintura de Adami una fuente concreta, él es capaz de dar múltiples visiones, a veces versiones similares y otras desde planteamientos completamente opuestos

Si tengo varios cuadros del mismo dibujo es porque en el tema está la obsesión del recuerdo y, repitiendo, se remueve y exorciza... (Adami, 1994).

Adami ofrece en sus obras claves suficientes para hilar sus posibles significados, pero aun así, quedan en el aire muchos interrogantes, destinados para que la imaginación del espectador vuele, como él mismo comentaba en una entrevista mantenida en la Galería Rosalía Sender de Valencia.

Por otra parte también se produce el efecto inverso: escritores que se han inspirado en la obra de Adami para componer sus creaciones, como es el caso de Italo Calvino, Antonio Tabucchi u Octavio Paz. Recordemos que Calvino escribió en 1980 "Quattro fables d´Esopo per Valerio Adami," tituladas: *La mano y la línea; I piedi e la figura; La linea orizzontale e il colore blu y La parola scritta, i colori e la voce.* En estas pequeñas fábulas los personajes protagonistas son los propios elementos que aparecen en sus pinturas, la mano del pintor que discute con la línea

ISBN: 978-989-8300-14-0

sobre la importancia de cada uno, el azul del cielo que quiere ser tan protagonista como la línea del horizonte.

En el año 2000 Valerio Adami pintó el retrato del escritor A. Tabucchi que a su vez escribió para éste "The Cephalalgia of the Minotaur. A Cretan Diary with Sinopie by Valerio Adami." Se trata de 8 textos escritos a modo de cartas fechadas en junio de 2000 y publicadas en 2004 en el catálogo de Atenas y Milán (editado con motivo de la exposición *Adami* en el Frissiras Museum de Atenas y en *Valerio Adami, disegno & confessioni*, 2004).

Concluimos con una definición de Adami (entrevista de Matteo Bianchi):

En la palabra A.R.T.E. está encerrada la parábola de una vida de artista. Su recorrido inicia en la A de Amor, una pasión amorosa,... Después llega el tiempo del aprendizaje y se preguntan las Razones del arte; sigue la madurez y la consciencia de la Tradición (se nace en un jardín ya germinado, sostenía William Blake), después se llega a mi edad y después de sesenta años el arte aparece como Extasis (Pound declaraba en una carta a Viola Baxter: me ocupo de arte y éxtasis porque el éxtasis es la sensación del alma en ascenso y el arte es la expresión y el único medio de trasformar, de comunicar el éxtasis a los otros) (Adami, 2004). ●

Referencias

Adami retrospective (2004). Atenas: Frissiras. ISBN 960-87850-2-2

Adami, Valerio (1994) *Diario del desorden*. Colección de Arquitectura 28, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

Adami, Valerio (2004), Entrevista de Matteo Bianchi, In *Valerio Adami: stanze*. Milán: Pagine d´arte.

Octavio Paz (1991) *La línea narrativa* in *Adami*. Valencia: Institut Valencià d´Art Modern. ISBN: 84-7890-266-X

Valerio Adami, disegno & confessioni. (2004) Milán: Pagine d´arte.

VV.AA. (2004) *Disegno & confessioni*. Libro con ocasión de la exposición "Valerio Adami," Stanze en el Museo Villa dei Cedri, Bellinzona.

Francisco Borrás : La doble imagen de la realidad

Isabel María Sola Márquez*

Resumen. Francisco Borrás, importante exponente del Realismo Mágico Sevillano presenta en sus obras recientes una doble representación de la realidad a través del uso de la pareidolia para sugerir al espectador imágenes construidas a partir de la asociación de otras que aparecen conectadas en sus obras.
Palabras clave: Realismo Mágico, percepción visual, pareidolia.

Abstract. Francisco Borrás, important exponent of the Magic Realism of Seville presents in his recent works a double representation of the reality through the use of the pareidolia to suggest, to the spectator, images constructed from the association of others that seem to be connected in his works.
Keywords: Magic Realism, visual perception, pareidolia.

Introducción.

Francisco Borrás Verdera nace en 1938, en Sevilla, España, desarrollando su actividad profesional como pintor y también como docente en la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla siendo Catedrático del Departamento de Dibujo e impartiendo la asignatura de Dibujo en Movimiento. Actualmente es Profesor Emérito.

Representa un importante exponente dentro del Realismo Mágico sevillano. Nos descubre a través de su obra un mundo de realidades ocultas, imágenes que se transmutan y determinan nuevos personajes, objetos que misteriosamente construyen nuevas formas, texturas, o se convierten en hipocampos u otros seres.

Después de haber observado su trabajo de cerca, así como su proceso creativo, y a través de los diálogos mantenidos con dicho autor, pretendemos ofrecer una visión profunda de ese análisis de la realidad que establece la doble visión recreada por él y surgida de su propia imaginación, a veces guiado por el azar en la ejecución de la obra y en otras ocasiones dirigido por el poder evocador de las imágenes ya construidas. Una realidad soñada escondida en aquella que se muestra a los ojos del artista.

1. Del azar y la experiencia.

* Espanha, pintora. Doctora em Bellas Artes. Professora na Facultad de Bellas Artes da Universidad de Sevilla.

ISBN: 978-989-8300-14-0

La obra de Francisco Borrás se ha desarrollado esencialmente a través de la metáfora visual. La realidad contemplada como modelo evocador se convierte en elemento constructivo para describir nuevas formas, generalmente en torno a la figura humana. Pero son substancialmente sus últimas obras las que pretendemos analizar, la mayoría inéditas, aquellas en las que aparece como reflejo del azar, pero con la firme intervención de la experiencia, una doble realidad ambivalente, que recrea dos mundos conectados por la creatividad, el sólido conocimiento de las formas y el lenguaje del dibujo y la pintura. Apoyados sobre los seguros cimientos de la composición y la perfección en el dominio de la técnica.

Como quien quiere imaginar figuras evocadas por las nubes buscando en su memoria la imagen idónea, como la pareidolia que surge de la recreación de una realidad oculta en las formas azarosas del trazo sobre el papel y después vuelve a tomar forma para convivir con esa nueva realidad sugerida por la primera, Francisco Borrás busca patrones dentro de ese aparente caos que den forma a sus intuiciones, guiadas por su experiencia visual en el mundo de las artes plásticas.

Así definen la pareidolia un grupo de médicos del Hospital Universitario del Aire, en Madrid, en sus estudios de Neurología:

El término pareidolia, actualmente en desuso, es el que mejor designa las alteraciones perceptivas en las que, a partir de un campo real de percepción escasamente estructurado, el individuo cree percibir algo distinto, mezclando lo percibido con lo fantaseado. En este sentido es una forma de ilusión o percepción engañosa que se diferencia claramente de las alucinaciones, seudoalucinaciones, alucinosis o metamorfopsias (Martín et al, 2002: 633-642).

Christofher French, psicólogo de la Universidad de Londres, en una de sus conferencias, dedicada a la psicología del autoengaño, pone de manifiesto lo que la psicología conoce desde hace siglos, que al igual que el oído no funciona como una grabadora, tampoco el ojo lo hace como una cámara de fotos, sino que es nuestro cerebro, capacitado y diseñado para encontrar patrones incluso donde no los hay, el que interpreta la realidad según nuestra experiencia.

A través del fenómeno de la pareidolia se pone de manifiesto la búsqueda inconsciente del orden en el caos a través del sentido de la vista, elemento clave en el caso que nos ocupa.

Pero también posee un componente cultural que provoca que nuestras propias expectativas y creencias ejerzan una poderosa influencia en nuestras percepciones.

Así es como reunimos fragmentos inconexos de luz y oscuridad e, inconscientemente, tratamos de ver una cara, una figura humana, un animal, etc., los procesos cognitivos y perceptivos, universales en nuestra especie, explican esta asociación de imágenes que también se produce en la obra de Francisco Borrás; pero, ¿qué influencias determinan su particular interpretación de esos elementos azarosos e inconexos?

A través de la experiencia docente, hemos podido comprobar cómo en el dibujo juega un papel importantísimo el saber ver la realidad para que resulte posible su posterior representación e interpretación. No es posible describir algo que se desconoce y a través del conocimiento vamos ganando experiencia a la hora de entender aquello que deseamos analizar. Al igual que conectamos fragmentos para reconstruir una imagen es necesario establecer un orden y una relación de las partes en el dibujo de la figura humana. Cuando a los alumnos se les advierten estas relaciones entre elementos próximos o distantes en el modelo a representar, éstos se percatan de sus errores, perciben el problema con mayor claridad y se disponen a resolverlo con la información que necesitan, observando al modelo. Después de determinar estas relaciones en cada uno de sus ejercicios, se van consolidando sus conocimientos sobre la figura humana a nivel de proporción, volumetría, morfología, movimiento, etc. y mejora su capacidad de retentiva que les hace depender en menor medida de la observación del modelo. Es esta experiencia visual, iniciada en la etapa de aprendizaje y acrecentada a través del dibujo del natural, por medio del trabajo constante, la que va produciendo una serie de patrones que, posteriormente, pueden ser asociados a ese trazado azaroso, la que convierte lo casual en causal y le imprime significado a lo que realmente no lo tiene.

En el dibujo y la pintura se recurre con frecuencia a ese juego visual para aportar vibración al trazo o a la pincelada. Se desdibujan contornos para provocar esa ilusión que recrea la realidad reconstruyéndola y proyectándola con la ayuda de ambiguas impresiones que dejan abierto el proceso interpretativo al espectador. El artista aún reflejando la realidad como no es intenta que parezca lo que es.

ISBN: 978-989-8300-14-0

La clave está, por lo tanto, en la forma en que percibimos la realidad a nivel visual y cómo nuestro cerebro realiza la lectura de la obra artística. Ese es el paralelismo que el artista establece para crear una conexión entre la realidad y la ilusión que produce la contemplación de su obra.

Y aquí es donde establecemos como ejemplo la obra de Francisco Borrás para plantear sus soluciones interpretativas, las que surgen de sus planteamientos individuales, comparándolas y diferenciándolas de aquellas que han determinado otros autores.

2. La obra de Francisco Borrás.

Cuando contemplamos la obra reciente de Francisco Borrás podemos advertir la doble interpretación de la realidad que convive en sus composiciones. Él deja fluir primero la idea a través del dibujo y después la completa en la obra pictórica. El lápiz se desliza sobre el papel de manera involuntaria, guiado por el gozo estético del trazo sentido como una melodía que establece cadencias, que se hace sutil y casi imperceptible o se torna intensa, que se ondula y se quiebra, vibra y se hace sinuosa, voluptuosa... pero en lo que podría ser caos, y desorden sin sentido, existe un patrón oculto guiado por su experiencia. No podemos decir que ese trazado sea fruto absolutamente del azar, porque en él van impresas sensaciones y ritmos, marcados, de manera inconsciente, por el conocimiento previo, que van constituyendo en armonía una amalgama de formas, aún no definidas, que esperan como caldo de cultivo el orden impuesto a posteriori por la mano experta de su creador, que dicta lo que le traslada su mente. Es ese divertimento similar al que se produce cuando se domina la técnica, cuando no se depende de ella por haber superado sus dificultades a través del aprendizaje, llevado a cabo con la práctica. En ese estado la mente dispone de recursos suficientes para actuar casi de manera automática, dejando paso a la emoción que se hace presente con mayor fuerza en la obra, sin trabas ni ataduras, sin titubeos y sin miedos.

Figuras 1 y 2. *Bocetos preliminares realizados por Francisco Borrás* (2010). Fuente: propia.

Este es el primer paso en el desarrollo de su obra, pero una vez vislumbrada esa imagen oculta, condicionada por sus preferencias, que le hacen girar en torno a la figura humana, los elementos inertes y seres marinos, las telas, la música, el mito o lo exótico, comienza la segunda fase. En esta etapa las formas ya ordenadas a través de los patrones reconocidos en esos trazos, azarosos en mayor o menor medida, pero eso sí, sin intención a priori de buscar ninguna forma preconcebida, esas imágenes, como decíamos, ya resueltas, sugieren de nuevo otras, inducidas por las primeras. Si bien las primeras son reconocibles, porque lo que en principio fue sugerencia se ha consolidado a nivel constructivo y se define claramente a los ojos del espectador, las segundas sí que ofrecen una imagen producida por el fenómeno de la pareidolia. También se valió el artista de este recurso para construir la primera imagen, pero únicamente lo utilizó como medio para elaborar su obra. En esta segunda fase deja esta manifestación, objeto de su percepción, abierta al espectador y lo hace partícipe de su visión, de su ilusión.

Archimboldo ha llegado a ser mucho más conocido por esas obras donde también está presente la pareidolia, sus rostros compuestos por flores, frutas, hortalizas, aves, seres acuáticos, etc. que por sus otras producciones. Aunque en él se encuentra presente el contenido simbólico. Es precursor de otros pintores que también se han sentido atraidos por este fenómeno asociativo de la mente, este es el caso de Salvador Dalí, el denominado por él método paranoico-crítico le lleva a

ISBN: 978-989-8300-14-0

explorar las relaciones que los paranoicos establecen entre elementos inconexos dándoles sentido y así intentando explorar el subconsciente, él prefería partir de una referencia externa para proyectar sobre ella los contenidos del subconsciente y así poder controlarlos de manera consciente, de forma crítica.

Figuras 3 y 4. *Bocetos preliminares realizados por Francisco Borrás* (2009/2010). Fuente: propia.

La obra de Borrás no posee un sentido simbólico, ni pretende explorar el subconsciente, a él le gusta deleitarse a través del disfrute estético del dibujo y la pintura. La propia mancha o el grafismo, desprovistos de sus referentes dejan constancia de su experiencia y conocimiento de la técnica para sugerir sensaciones visuales, la que produce la luz al incidir sobre las superficies, o la que nos hace percibir el espacio sobre el plano bidimensional o nos sugiere un elemento real sin serlo, la belleza que surge de esa capacidad del ser humano de intuir la realidad donde no está como si de un espejismo se tratara y que hace que el arte a veces se acerque mucho más a nuestras percepciones visuales que la propia fotografía. El goce que la belleza desnuda de sentidos ocultos produce a quien contempla y a quien la hace portadora del mensaje de la emoción.

Figuras 5 y 6. *La pareidolia sugiere la imagen de estos dos rostros en estas obras realizadas por Francisco Borrás* (2009/2010). Fuente: propia.

Francisco Borrás busca a través del realismo otorgar un componente mágico a su obra, recrear su mundo a través de la ilusión y con la poderosa fuerza de su experiencia. Así nos descubre el fascinante ámbito de la percepción humana, que hace que la obra de arte sea entendida de un modo distinto conectado a el todavía enigmático e inexplorado don del artista que le hace codificar e interpretar la realidad de un modo prodigioso.

Conclusión

La obra de Francisco Borrás nos descubre, a través de su estudio, el terreno fascinante de la percepción visual humana, es fruto de su experiencia, pero, sin duda, ésta no es el único elemento que influye en las soluciones que aporta, sino también ese particular talento del artista que es capaz de unir elementos sin aparente conexión y codificar la realidad para después reinterpretarla. Lo verdaderamente interesante es cómo usa esta capacidad que le permite por medio de la retentiva dibujar y pintar de memoria.

Existen varios mecanismos que creemos indispensables para entender esa capacidad del artista de codificar lo que ve con destreza. La observación es imprescindible, como ya dijimos anteriormente, para hacer una correcta lectura, conocer y poder describir el elemento a representar. Cuando se representa una figura humana de memoria, es necesario conocerla en profundidad y eso supone establecer una amplia

ISBN: 978-989-8300-14-0

serie de patrones que recojan toda la información posible sobre su morfología, su dinámica y conocer de qué manera esas formas se distorsionan al representarlas en perspectiva. El estudio del espacio, la forma y el movimiento, también presente en su obra, nos muestra una de las claves. Ese análisis espacio-temporal que hace el artista le permite manejar una serie de modelos registrados en su mente. Pero resulta innegable que esa biblioteca de la que extrae la información necesaria requiere una gran memoria pero también la capacidad de asociar todas esas informaciones para ofrecer un resultado coherente.

Es precisamente ese trazado azaroso el que posiblemente active en la mente del creador las soluciones que necesita. Algo similar a lo que ocurre cuando trazamos unas líneas de tanteo y finalmente decidimos el resultado correcto.

Así surgen en la obra de Francisco Borrás esas imágenes que guarda en su memoria, modeladas por su conocimiento e interpretadas por su creatividad, guiadas por su emoción y rescatadas del caos, proyectadas sobre el plano para descubrir al espectador un mundo paralelo a la realidad que va más allá de ella, un mundo soñado, una ilusión, que contiene las claves de la percepción que nos hacen entender esa realidad plasmada de manera similar a como entendemos la realidad percibida pero a la vez de un modo muy particular que hace del arte un apasionante objeto de estudio. ●

Silos de Humanidade

Isabelle Catucci da Silva*

Abstract. The works of public art in the city of Ibiporã-PR, southern Brazil, show how cultural networks are formed from 1990 through the installation of the Museum of Outdoor Sculpture, with sculptures by Henrique de Aragão. The article outlines the experience with the art, since the consideration of the surrounding landscape to its anthropological perspective.
Keywords: public art, landscape, anthropology

Resumo. As obras de arte pública na cidade de Ibiporã –PR, sul do Brasil, mostram como as redes culturais se formam, desde 1990 através da instalação do Museu de Esculturas ao Ar Livre, com esculturas de Henrique de Aragão. O artigo apresenta linhas gerais do convívio com a arte, desde a apreciação da paisagem do entorno até sua perspectiva antropológica.
Palavras chave: arte pública, paisagem,antropologia.

O artista

Joaquim Henrique de Aragão, nordestino de Campina Grande, PA (1931), inicia sua carreira com pinturas abstratas expondo em Recife e São Paulo. As inquietações espirituais o levam a Roma e arredores, após recusar a continuação dos estudos em uma escola de artes do Recife, freqüenta igrejas e aulas abertas das universidades e ateliers da Itália, enquanto auxiliava um jornal católico. Expõe em Roma, Sicília e Suécia. Ao pintar quadros para um banco de São Paulo, em salas emprestadas de um seminário, é reconhecido recebendo diversas encomendas para decorar capelas e igrejas. No seminário surge sua primeira escultura em metal, com as sobras de um vitral em moldes originais.

As obras de Aragão se espalham por entre Igrejas e cidades do interior do Paraná e São Paulo, depois Mato Grosso e Minas Gerais. É convidado para lecionar em Ulm na Alemanha. Nos seminários, os jovens que o escutam, percebem que a ligação entre obra e vida é real, o sábio sem formação religiosa, fala de coisas pequenas em lições grandiosas, experimenta o local de oração para produzir obras que inspirem conexões maiores com o divino que buscam.

* Brasil, artista visual. Bacharel em Escultura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Bacharelado em Artes Visuais na Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrado em curso na Universidade Federal do Paraná (PPGAS) em Antropologia Social.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Chega no norte do Paraná com a proposta de ensinar arte. Um pouco diferente das convencionais, com cursos livres e atelier aberto em 1965. Anos antes das explosões de paz e amor dos anos 70, sofrendo a ditadura brasileira e migrações em massa. As obras de arte públicas iniciam em Maringá (PR) apelidada de 'O peladão,' mas com o título de 'Desbravador,' seguida de Londrina em 1986 "Viajante Cósmico." Em Ibiporã, cidade onde habita e produz, quinze esculturas públicas estão instaladas entre colégios, entrada da cidade e praças.

1. Ibiporã- traduzida por "Terra Bonita" do Guarani.

Passear e atravessar os arredores da cidade vizinha a segunda mais populosa do Paraná, Londrina, é vislumbrar campos verdes de plantações baixas (soja), com alterações pequenas nas paisagens, as vezes uma árvore para o descanso, lagos e rios, e os diversos postos de armazenagem, os silos. Nestas estruturas metálicas, incluídas recentemente neste tipo de paisagem brasileira, feitos de inox reluzente, sabemos todos, lá estão os grãos. É como pontuar entre os desenhos das nuvens na claridade do céu, e a aparente natureza do verde, um espaço humano, feito de placas chumbadas, arquitetado e repetidamente realizado.

A cidade de 47 mil habitantes originou-se civilmente na época do café (década de 20 até 60), de onde surgiram seus herdeiros e gerentes atuais. Atualmente, a cidade é 90% asfaltada, com poucas pessoas no campo, onde a máquina planta e colhe a soja.

"Veja a paisagem em volta, esse povo só se interessa por café e gado, o que um homem culto como você quer aqui?" É mais ou menos assim que recontam a fala de um prefeito da cidade Londrina, quando Aragão propõe seu projeto de arte. Em Ibiporã, o argumento é o mesmo do prefeito da época, considerando a necessidade de 'desbravar campos' onde não havia o interesse, ou ao menos, quem o propusesse. Neste sentido podemos perceber como as ideopaisagens, termo empregado pelo antropológo A. Appadurai, pragmatizam, ao designar ideais iluministas em projetos políticos deste novo estado-nação, repercutem na direção contrária ao que se espera, ou seja; o ideal de um conhecimento 'globalizado' cultural, concorre com as 'financiopaisagens,' com a proposta de produção agrícola em primeiro plano. (Appadurai, 2004**:** 55-56)

É certo que outros motivos além da bela terra 'inculta' encaminharam a estadia no local, um deles, o trabalho na igreja da cidade próxima (Apucarana) e o seminário de missionários em Ibiporã (PIME), contribuíram para que os laços de amizade se fortalecessem. Em Ibiporã ganhou um galpão, depois de morar provisoriamente em casas de amigos, no espaço de depósito de cimentos, onde constrói em conjunto com funcionários da prefeitura e mutirão de amigos, a Casa de Artes e Ofícios Paulo VI.

1.1 A Casa de Artes

O menino ia buscar plantas para seu aquário, o outro foi buscar um curso de marceneiro. Um deles embrenhado pelos mistérios construídos em torno da casa sem portões, aberta ao convívio da arte, das plantas, das pessoas. O outro necessitando de um ofício, jovem saindo de casa, sabe de outra casa. A partir de 1982 o grupo de teatro "Célula" começa a montar peças teatrais e consegue, novamente com mutirões, dinheiro arrecadado em "festas a fantasia" e doações, construir o primeiro anfiteatro da cidade, na Casa de Artes. O menino que aprendeu a marcenaria, foi ator, diretor e viajou, tornou-se filho. Severino.

O mais novo, vendo o movimento entre jovens rebeldes, roupas diferentes, conversas de roda, amor como lema, diz enfrentar o preconceito da sociedade que condenava o artista por boatos homossexuais, remete sua indignação social vendo as placas de metal serem montadas, esculturas e movimento, se ferir, na audácia de seu falar, jovem filho de político, "o que seria uma vida sem televisão"? Maurício.

O adolescente filósofo, sai do exercício do exército sem chão, ouvem falar do artista Aragão, e diz que rodeia o portão dos monges esperando que os sábios os abram, aprende a esculpir em madeira, em viagens espirituais, a conceber o melhor nas pequenas tarefas, na casa simples enriquecida por vinho, Stravinski e pernil pendurado perto do fogão... Ouvia os ensaios teatrais, as vezes participava, buscou a técnica e dela ganhou o pão, mais que o pão, encontrou caminhos. João.

Dentre tantas outras histórias que rodeiam a Casa de Artes, onde se ensinava sem cobrar, abrigava quem pedia para ficar, acompanhou tantas inspirações, foi o espaço onde Aragão viveu e acenou depois, do portão que teve de construir, para suas esculturas em volta, vizinhas na praça,

ISBN: 978-989-8300-14-0

igreja, biblioteca-museu e cine-teatro, espaço nobre construído pelo menino que ensaiava como ator na casa, mais tarde o prefeito. Daniel.

1.2 Museu de Esculturas ao Ar Livre.

Compõem com o céu, do contrário, não estariam direcionadas a ele. São assim, as obras instaladas na cidade, que desde o projeto de 1990, não cessaram de participar do cotidiano dos ibiporaenses. Conversar com os habitantes sobre as obras é falar de Aragão, alguns já o viram, outros conversaram, muitos adentraram a Casa de Artes. Mas todos sabem de sua existência, especialmente das obras sacras. "Cristo Ressuscitado," primeira escultura instalada na Igreja Matriz de Ibiporã, que é possível ser avistada de fora da Igreja, iluminando o fundo da Paróquia.

Figuras 1 e 2. A esquerda: detalhe de crianças brincando na fonte-escultura "**Velas ao Vento**" (2010) de Henrique de Aragão na Praça Pio XII, em Ibiporã,PR. Fonte própria. A direita: vista panorâmica da obra anteriormente citada. Fonte própria.

As últimas obras "Velas ao Vento" e "Koinonia" (2009-10) carregam em seu abstracionismo, formas que falam, levam o olhar e redirecionam o espaço. A beleza da fusão entre luz, cor e água, na obra "Velas ao Vento" foi discutida por estar a dialogar com a paisagem da Igreja. Uma vez que ao tentarmos fotografar a frente do templo, para alcançar distancia suficiente de enquadramento, damos com a fonte-obra. Na praça Pio XII, principal centro de aglutinação e descanso da cidade, que conserva lembranças históricas de coretos desmontados e da ebulição do comércio, abriga também o parquinho das crianças e recentemente um parque de ginástica. A tarefa mais prazerosa é observar quantos

senhores, com seus chapéus de palha e roupas de algodão, sentam nos bancos cansados, encostam a bicicleta companheira e ficam a confabular com eventuais amigos ou até mesmo com um pardal ligeiro, a espreitar as pipocas das crianças, que também se divertem na fonte.

As obras mais antigas: "Verso e Reverso" (1989), já foram recolocadas em uma reforma na praça, em sua fase de busca poética, dialogando entre 'razão e emoção,' as figuras se compõem por recortes: de uma placa retira-se uma oval, das sobras o receptáculo da outra.

O concretismo visto nas obras de Amilcar de Castro (1920- 2002) no Brasil, repercurte em outra face, na expressividade do metal, visto que são rudes e pouco detalhados, com uma leveza de movimentos acompanhados das formas geométricas. Nestas obras os jovens também se expressam, com inscrições de errorex (tinta para corrigir riscos de caneta), depois do colégio, sentam nas bases, e com o líquido que na escola usam para apagar e camuflar os erros, escancaram palavras de amor, obscenas ou identitárias; colam cartazes de festas e aplicam adereços as figuras, como prisioneiras da vida, ganham outras falas.

Figuras 3, 4 e 5. A esquerda(3e 4): Esculturas "Verso e Reverso" (1989), Henrique de Aragão em frente a Praça Pio XII, Ibiporã, PR. Fonte própria. A direita (5): Detalhe de inscrições na obra referida. Fonte própria.

Conclusão

Das sobras de encomendas religiosas ou particulares, é que sobra criatividade. Foi assim com obras abstratas que rodeiam o atual Museu da cidade. Algumas doadas, outras instaladas em fase experimental, comunicam a sensibilidade com a construção, permeiam o entorno,

ISBN: 978-989-8300-14-0

como "Janelas para o infinito," tridimensionalmente remetida nas paredes, um corredor entre tantos, das construções culturais.

A obra "A bailarina," inaugurada em um "happening,"com o grupo de "ballet" da cidade, concebida a partir de uma dançarina do grupo, é uma face diferente das que o artista Degas sutilmente retratou; pois esta dança com os ventos, sobre um pedestal quadrado possui a liberdade expressa de alcançar os céus. E para sua apresentação pública, depois de seis bailarinas terminarem a coreografia em sua posição, ficou conhecida como 'sétima bailarina'.

Ficamos então a nos projetar, entre o metal, sua construção, quem o anima. O ofício duro de moldar e fundir, plantar e colher sentimentos, guardá-los em significados, renomear e caracterizar as obras de arte, faz também correr os olhos entre os silos das plantações e ao chegar na cidade, pensar: o que aqui estamos a armazenar?

Figuras 6 e 7. A esquerda:**"Passe de dança"**(1990), Henrique de Aragão. Instalada em frente ao cine teatro Pe. José Zanelli, centro de Ibiporã – PR, Brasil. Fonte: própria. A direita: **Silos.** Arredores de Ibiporã. Fonte: própria ●

Referências

Appadurai, Arjun (2004) *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias.* Lisboa: Teorema.

A pintura de Hugo Adami no contexto do Modernismo em São Paulo

Ivana Soares Paim*

Abstract. In order to show Hugo Adami´s contribution to the modern art in São Paulo, it was necessary to consider Mario de Andrade's ideals for the Modernist movement in Brasil, as well as Adami's participation in the artistic groups of the time.
Keywords: painting, Hugo Adami, Brasilian Modernism

Resumo. A fim de esclarecer a contribuição da pintura de Hugo Adami para a arte moderna em São Paulo, foram levados em conta os ideais de Mário de Andrade para o Modernismo no Brasil, assim como a participação do artista na comunidade artística de então.
Palavras chave: pintura, Hugo Adami, Modernismo Brasileiro.

Introdução

Para compreender a obra de Hugo Adami no contexto do Modernismo paulistano, é necessário apresentá-la sob a crítica de um dos idealizadores do movimento no Brasil, Mário de Andrade, como também, pontuar a contribuição do artista na criação de uma consciência moderna na São Paulo de então.

Hugo Adami, filho de ricos imigrantes italianos, começou cedo sua carreira de artista, tendo frequentado a Escola Profissional Masculina do Brás, o Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo, e mais tarde, tendo vivido na companhia de intelectuais e artistas da década de 20 e 30, tanto na Itália quanto no Brasil. Na Itália, estabeleceu estreito contato com a obra de Giorgio De Chirico e com o ideário do Novecento Italiano, que tanto influenciou sua pintura.

Entre os anos de 1928 e 1945, no Brasil, Adami participou de várias manifestações que envolviam arte moderna, como exposições, salões, um filme e uma peça de teatro. Teve alguns de seus trabalhos exibidos em duas edições da Bienal de Veneza, em 1924 e 1930, e no Salon Des Tuileries, em 1932.

De volta ao Brasil, em 1940, participou do juri de vários Salões de Arte, sempre em prol dos artistas modernos, e já dizia não compreender

* Brasil, artista visual. Graduação em Educação Artística; Especialização no Ensino do desenho; Mestrado em História da Arte. Professora na Faculdade Paulista de Artes (FPA), e EMEF Ministro Calógeras.

ISBN: 978-989-8300-14-0

a arte não figurativa e experimental, que começava a aparecer no Brasil, no final daquela década.

1. Sobre o Modernismo em São Paulo

No ano de 1927, quando Hugo Adami volta de sua primeira viagem à Europa, o Brasil estava às vésperas de grandes mudanças políticas, pois passaria de uma orientação econômica oligárquica e agrária para outra, urbana e industrial. São Paulo tornava-se um grande polo econômico no país, tendo sua indústria e população crescido muito durante as primeiras décadas do século XX, tornando-se um dos maiores centros econômicos brasileiros e palco de transformações culturais.

Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral já haviam desenvolvido o movimento Pau Brasil, que apresentou um novo direcionamento para o Modernismo brasileiro: redimensionar o Modernismo local para a criação de uma arte moderna nacional. Não bastava mais romper com a arte realista de cunho burguês, existente na época, e atualizar a inteligência brasileira; ser moderno no Brasil era buscar e caracterizar sua própria identidade em relação ao mundo ocidental.

Mário de Andrade tinha como objetivo criar uma identidade brasileira e assim dar feição ao Modernismo, na literatura e nas artes plásticas. Segundo o historiador Tadeu Chiarelli, Andrade seria o crítico a tornar clara essa empreitada modernista. Para tanto, o Modernismo paulistano não poderia aderir simplesmente às correntes mais radicais das vanguardas européias – que negavam a noção vigente de arte como representação da realidade exterior – pois tal adesão impossibilitaria que os modernistas, no campo das artes plásticas, construíssem uma iconografia brasileira (Chiarelli ap. Fabris, 1994: 62).

Assim, impossibilitados de aderir totalmente à linguagem das vanguardas históricas européias, ou de continuar arraigados à uma representação estritamente verossível da natureza, os modernistas tiveram como única opção abraçar as tendências realistas não passadistas do Retorno à Ordem, que dominaram a Europa, a partir do final da Primeira Guerra Mundial.

2. Mário de Andrade e a exposição de Adami, em 1928

Para orientar seus ideais modernistas no Brasil, Andrade escolheu os elementos das correntes de Retorno à Ordem condensados sobretudo nas teorias puristas de Jeanneret e Ozenfant, veiculadas na revista *L'Esprit Nouveau* (Chiarelli, 1996: 30).

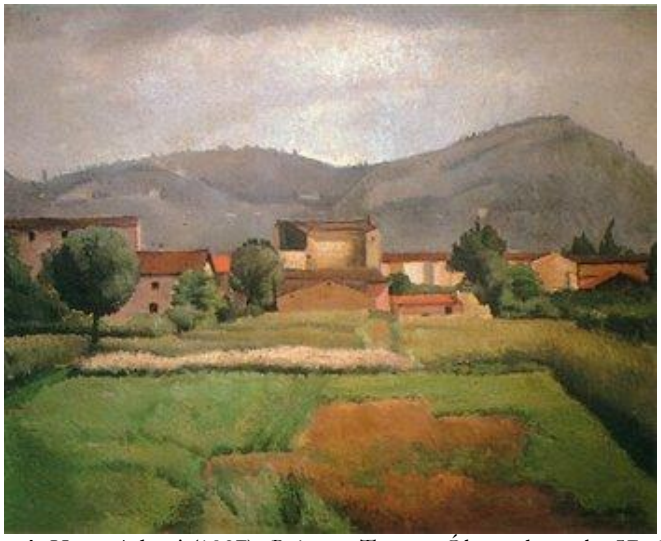


Figura 1. Hugo Adami (1927), *Paisagem Toscana.* Óleo sobre tela, 57x60cm. Coleção Particular, São Paulo.

Os puristas acreditavam que a pintura era boa quando as qualidades de seus elementos plásticos superavam suas possibilidades de representação ou narrativa: deveria expressar o invariável, e não ser acidental ou experimental. O Purismo temia o bizarro e o original, acreditando que retornar à natureza não era meramente copiá-la, mas sim concebê-la sob os elementos estritamente plásticos da pintura. Isso tornava possível àqueles artistas franceses resgatar a produção artística figurativa nacional, como ocorreu também na Itália, com o movimento Novecento Italiano, com o qual Hugo Adami estabeleceria estreito contato durante sua primeira estadia na Europa. Em contato com os artistas do Novecento, Adami aprendeu a cuidar de seu metier, do bem fazer, aliando o primor da técnica à valorização de elementos próprios da pintura. Buscava observar a natureza tendo já estudado a obra de Cézanne e Morandi e o simbolismo de De Chirico, privilegiando também o estudo das obras de

ISBN: 978-989-8300-14-0

artistas pertencentes à tradição da pintura italiana como Giotto e Masaccio.

Assim, ao deparar-se com as pinturas de Adami, em setembro de 1928, em São Paulo, Mário de Andrade reconheceria nelas toda a prática das teorias de Retorno à Ordem que estudara e escolhera para fundamentar sua proposta de uma arte moderna brasileira. Até então, o crítico apenas pudera ter contato com esta vertente por meio de reproduções fotográficas, principalmente da obra de Léger dos anos finais da década de 20 (Chiarelli, 1996: 42).

De acordo com Chiarelli, esse tipo de pintura, tida por Andrade como moderna, – pois não era nem anedótica ou descritiva, mas tampouco experimental – serviria para fixar as peculiaridades físicas e humanas do país e ao mesmo tempo, atualizar a linguagem plástica brasileira perante o mundo ocidental.

O crítico tentou compreender a objetividade de Adami como uma tendência eterna dentro da história da arte, uma tendência que se manifestava na cena contemporânea da época. Em um de seus artigos Andrade afirmou que não se importava que um pêssego se parecesse com um pêssego na pintura de Adami, pois naquela pintura vivia um valor plástico essencial (Andrade,1928: 29).

Tempos depois, Andrade abandonaria as pinturas de Adami para eleger a obra de Cândido Portinari como aquela que englobava todos os caracteres que definiam sua concepção de Modernismo ideal para o Brasil. Mas como afirma Chiarelli, o interesse de Mário de Andrade pela obra de Portinari deveu-se pelo menos em parte, à compreensão da arte de fundo realista de Hugo Adami (Chiarelli, 1996: 44).

Assim, as pinturas de Adami, recém chegadas da Europa, auxiliaram Mário de Andrade a compreender como realmente as teorias de Retorno à Ordem se davam na prática pictórica e como contribuiriam para seu projeto de criação de uma arte nacional no Brasil.

2. Adami e as associações de artistas, entre as décadas de 30 e 40

Com o fim da República Velha, em 1930, terminava também a primeira fase do Modernismo do Brasil, que caminhava agora para a Modernidade; que se caracterizava por uma busca generalizada de interação da arte com a imediata realidade física, humana e social do país (Zanini, 1983: 568). O próprio Mário de Andrade criticaria o individualismo elitista da primeira fase modernista, reivindicando uma

arte que se comprometesse mais com o ritmo social e com a realidade brasileira (Amaral, 1987: 91). Essa nova situação coincide com a emergência de artistas vindos de estratos sociais de menor renda, como os artistas do grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista; que não tiveram a mesma formação dos primeiros artistas modernistas (Lourenço, 1995: 17).

Esse fato evidencia a importância de artistas com forte embasamento teórico e prático como Paulo Rossi Osir, Vittorio Gobbis e Hugo Adami para auxiliar o preparo daqueles novos artistas que surgiam na década de 30. Adami filiou-se às várias organizações de artistas que apareciam na época, como a SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna), onde participou de exposições e eventos; e ao CAM (Clube de Arte Moderna), com a peça de teatro "O bailado do deus morto." Tais associações foram importantes para a consolidação de um espaço para a arte moderna em São Paulo, culminando com o aparecimento de salões de arte moderna, dos quais Adami participou como juri.

Contudo, o artista preocupava-se com pintores cuja linguagem era muito 'diferente,' pois temia não compreender aquele novo trabalho não figurativo, e assim, cometer uma injustiça. A preocupação de Adami em não parecer injusto mostrava que o artista já começava a questionar seus pressupostos realistas e o caminho que a pintura seguia no mundo e no Brasil.

Conclusão

Talvez por ter se afastado durante tantos anos da pintura e por ter possuído um caráter individualista, Adami tenha tido sua contribuição para o Modernismo paulistano esquecida ou negligenciada durante muito tempo.

Conforme visto, o artista se envolveu em várias manifestações artísticas tanto na Itália quanto no Brasil, estando sempre a favor da arte moderna dentro do contexto de Retorno à Ordem. Sua obra auxiliou o crítico Mário de Andrade a compreender na prática que as teorias dos puristas realmente ofereceriam a base para seus ideais de uma arte brasileira nacionalista e ao mesmo tempo atualizada perante o mundo ocidental.

Adami também travava vários debates com artistas brasileiros da época, contribuindo assim para a consolidação de um ambiente propício à arte moderna e para fomentar o questionamento levantado pela grande

ISBN: 978-989-8300-14-0

influência do cubismo no país e pelo aparecimento da arte não figurativa, pouco depois.

Sua formação novecentista nunca permitiu que Adami aceitasse grandes experiencialismos na pintura, causando nele um impasse tão grande, que o levou a parar de pintar a por volta de 1945 e a se afastar cada vez mais do grupo de artistas em São Paulo, até meados da década de 70, quando retomou seu trabalho, decidido a buscar nele os novos valores de então. Contudo, faleceu sem conseguir produzir em sua obra a tão sonhada adaptação ao novo olhar que as artes plásticas ofereciam desde a década de 50. ●

Referências

Amaral, Aracy (1987) *Da Feijoada ao xburguer*. São Paulo: Nobel. ISBN: 8573263644

Andrade, Mário de. "Hugo Adami." Diário Nacional. São Paulo: 9, 11/09/1928

Chiarelli, Tadeu (1996) *De Almeida Jr. a Almeida Jr.* Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP

Fabris, Annateresa (1994) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras. ISBN: 9788588840942

Lourenço, Maria C. (1995) *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/EDUSP. ISBN: 8531408644

Zanini, Walter (1983) História Geral da Arte no Brasil, v. II. São Paulo: Instituto Walter M. Salles. ISBN: 13

Táticas de re-pertencimento na comunidade

Joana Aparecida da Silveira do Amarante*

Resumo. A proposta "Descartografia" do coletivo "E/Ou," com intervenções em terminais urbanos, permitiu às pessoas um novo olhar para o território no qual habitam. Partindo dessa experiência, podemos refletir sobre o desaparecimento do sentido de comunidade e seu posterior reaparecimento através dessas intervenções que instigam um olhar crítico para o território, não como um espaço demarcado e estático, mas sim, móvel e dinâmico tanto socialmente quanto espacialmente.
Palavras chave: E/Ou, Descartografia, não-lugares, comunidade, mapas afetivos.

Abstract. The proposition "Descartografia" made by the artist collective "E/Ou," by intervening in urban terminals has enabled people to have a new perspective of the area in which they live. From this experience we can reflect on the disappearance of the sense of community and its subsequent reappearance through these interventions that instigate a critical view on the territory, not as a static demarcated area, but rather as dynamic and mobile, both socially and spatially.
Keywords: E/Ou, Descartografia, non-place, community, affective maps.

Introdução

O presente artigo pretende abordar o projeto *Descartografia* do coletivo de artistas *E/Ou*, formado por Newton Goto, Claudia Washington e Lúcio de Araújo.

O projeto nos permite uma reflexão sobre o desaparecimento das comunidades e sua posterior transformação em *não-lugares*, que para Marc Augé, são os territórios não vivenciados, os lugares esquecidos socialmente, que através de proposições artísticas que contam com a participação da população, permitem seu re-aparecimento como um território afetivo, um espaço vivenciado.

1. Proposta do coletivo *E/Ou*

Em 2008, o coletivo *E/Ou* foi convidado, assim como outros artistas, para participar do projeto *Galerias Subterrâneas*, cujo objetivo era fazer com que os artistas e coletivos interviessem nas travessas subterrâneas de pedestres em seis terminais de ônibus de Curitiba. Foi nesse ano que surgiu então a ideia de *Descartografia*, intervenção que aconteceu no Terminal de Ônibus Pinheirinho.

* Brasil, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

ISBN: 978-989-8300-14-0

A proposta consistiu na confecção de dois grandes mapas dos bairros e municípios que o terminal de ônibus escolhido por *E/Ou* atendia, que por sua vez foram colados como lambe-lambes nas paredes das galerias subterrâneas de modo que pudessem sofrer intervenções dos transeuntes. O objetivo do trabalho era ser uma cartografia aberta à participação do público, sendo agregadora de memórias, de desejos e de outras referências individuais e coletivas da população. Um espaço onde as pessoas poderiam colocar seus trajetos diários, os espaços que estavam desaparecendo ou que já haviam desaparecido nas comunidades, acrescentar novos lugares que gostariam que existissem, ou então simplesmente colocar-se no mapa, mostrando-se pertencentes à comunidade.

Figura 1. Mapa produzido nas galerias subterrâneas do Terminal Pinheirinho, região sul de Curitiba. Coletivo *E/Ou*.

2. Não-lugares: territórios não vivenciados

Na contemporaneidade não existem mais verdades absolutas, convivemos com a impossibilidade de permanência em lugares específicos, com a impossibilidade de defender uma ideologia ou uma teoria como verdade e com a ausência de crenças. Lidamos constantemente com lugares públicos que não permitem nossa permanência, servindo unicamente de passagem, como os aeroportos, as

praças que ligam um espaço ao outro e até mesmo as ruas que compõem a paisagem urbana das comunidades.

Os transeuntes não vivenciam mais as cidades, estão condenados a somente visitar e não a vivenciar as paisagens urbanas. Segundo o teórico Marc Augé (2007: 95), a contemporaneidade evidenciou 'o espaço do não lugar' que 'não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude.'

Figura 2 e 3. À esquerda: detalhes do mapa produzido nas galerias subterrâneas do Terminal Pinheirinho, região sul de Curitiba. Coletivo *E/Ou*.
À direita: detalhe da figura 2.

Augé (2007: 87) ainda nos fala que 'os não-lugares criam tensão solitária,' ou seja, criam lugares sem significações e memórias. Nossa passagem por estes *não-lugares* é tão rápida que não conseguimos vivenciá-los, ou melhor, observar e dar-se conta que eles existem e estão presentes no entorno, são como espaços vazios que, para Bauman (2001), são espaços *não-vistos* onde cada vez mais nos tornamos resistentes em observar os pequenos detalhes que os compõem, servindo somente para uma circulação rápida de pessoas e objetos e não para a sua efetiva vivência.

3. Não-lugares: as comunidades contemporâneas

O homem tende a formar grupos sociais, que se dividem em *primários* ou *comunidades,* e *secundários* ou *sociedades*. O termo *sociedade* está ligado a uma forma especial de relacionamento interpessoal em que os homens estão unidos por uma finalidade específica; ao contrário dos *grupos*

ISBN: 978-989-8300-14-0

primários ou *comunidades*, que são caracterizados por uma íntima relação, com uma interação pessoal entre os indivíduos que integram, unidos de forma espontânea e de acordo com os interesses em comum de todas as pessoas, sendo a verdadeira unidade social. Para Vega e Alarcóm (2008), as comunidades tanto podem ser próximas como podem não ter nenhuma proximidade entre si, mas todas elas devem possuir um desejo em comum.

Esses espaços que agregam ideais e objetivos em comum das pessoas que ali vivem, são espaços que raramente encontramos na contemporaneidade. O que vemos é a degradação dos principais valores da comunidade, do pertencimento a um lugar, a convivência destruída entre as pessoas e o aparecimento de *não-lugares*.

Segundo Álvaro Luiz Heidrich (2010: 37-38), para o catálogo *Recartógrafos*, os bairros estão sendo substituídos 'por fechamentos condominiais.' Ou seja, a comunidade passa a ser profundamente marcada por separações, perde seu sentido primário que é a da convivência, o 'sentir-se parte de.' Segundo Vega e Alarcóm (2008), esse sentimento de fazer parte de algo depende das conexões estabelecidas entre as pessoas, da integração e do que cada um busca para o todo. Porém, na sociedade contemporânea, as pessoas não conhecem mais seus vizinhos, não notam as modificações do bairro e nem se interessam em participar dessas mudanças, ações que não ficam fadadas somente a uma única pessoa, mas estendem-se a todas da comunidade, que acaba se tornando um *não-lugar*. Não há mais comunidade, ninguém pertence a lugar algum.

4. O sentido de re-pertencimento nas comunidades contemporâneas

Lúcio de Araújo, artista do coletivo *E/Ou*, fala que o cotidiano, a vivência diária desses territórios, serve como matéria-prima para o desenvolvimento dos projetos do grupo. Ele fala que a partir do momento em que conseguimos criar relações de troca com o território que habitamos, esse espaço sai do mapa, tornando-se outro lugar, o que ele chama de 'lugar-experiência,' um espaço de troca de relações, sonhos, objetivos, um espaço vivenciado. O coletivo propõe uma vivência, um novo olhar para essa rua em que moro, por onde passo, para as pessoas que moram do meu lado. A proposta permite um movimento de re-

pertencimento na comunidade que não pode mais ser demarcada num mapa oficial, mas sim num mapa afetivo, de memórias e desejos.

Segundo o artista Newton Goto,

(...) o procedimento foi o de inventar ou recriar mapas a partir de experiências, memórias e desejos da população. Os grandes mapas que colamos nas paredes da passagem subterrânea, como lambe-lambes cartográficos, transformaram-se eles mesmos em um lugar. De representações de um território passaram a ser um lugar próprio, espaço ressignificado, ambiente criado: lugar para encontro de pessoas, para troca de conhecimentos e conversas, para manifestação e participação (Goto, 2010: 8).

É o que encontramos nesses mapas, diversas pessoas de comunidades diferentes, unem-se para a confecção de um único mapa, criando assim, laços afetivos através do reconhecimento do espaço através da memória do outro com a minha.

É justamente esse o objetivo da proposta: promover a participação das pessoas, permitir que elas interajam com o mapa, descrevendo de forma criativa seus percursos, seus bairros, sua casa, ou pelo menos, que percebam, mesmo através das memórias de outros, como é a comunidade em que moram, o caminho diário, a cidade.

O mapa é um espaço para falar das memórias afetivas desse lugar, ele possui significação própria, não para uma única pessoa, mas sim, para um grupo, desenvolvendo assim, mesmo que indiretamente, o senso de comunidade, pois, crio um olhar mais crítico para o espaço que, agora com minhas vivências, habito e não mais visito.

Conclusões

O grupo *E/Ou* permitiu um novo olhar para a comunidade, para esses territórios perdidos e esquecidos pela sociedade contemporânea. Permitiu que as pessoas redescobrissem o que é viver numa comunidade, onde todos lutam por um ideal, mesmo que seja na proteção do mapa – os artistas iam reatualizá-lo quando foram impedidos de o retirarem, pois o mapa não pertencia mais ao coletivo *E/Ou*, e sim, a todas as pessoas que frequentavam o terminal de ônibus, a comunidade.

Os mapas permaneceram por quase dois anos no Terminal Pinheirinho, justamente por esse reconhecimento que os transeuntes tiveram. A participação deles permitiu que esses *não-lugares*, transformassem-se em lugares afetivos, com significância para todos. A partir dele, as pessoas puderam sentir-se como pertencendo a um lugar,

ISBN: 978-989-8300-14-0

ele passou a ser um lugar de encontro, de troca e construção sobre o território vivido, sendo possível, a partir do momento em que as pessoas se veem em coletividade e adotam posturas criativas frente ao território. ●

Referências

Augé, Marc (2007) *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 6. ed. Campinas: Papiros,. ISBN: 85-308-0291-8

Bauman, Zygmunt (2001) *Tempo/Espaço*. In: *Modernidade liquida*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar,. p. 107-149.

Goto, Newton (2010) "Contos descartográficos." In: Washington, Claudia. *Recartógrafos*. Curitiba, PR: Edição do autor. ISBN: 978-85-910719-1-3

Heidrich, Álvaro Luiz (2010) "Esquema para dialogar com Descartógrafos." In: Washington, Claudia. *Recartógrafos*. Curitiba, PR: Edição do autor. ISBN: 978-85-910719-1-3

Vega, Joaquin G. & Juan G. V. Alarcóm (2008) *Concepto de comunidad y concepto de asociación*. In: *El barrio*. Buenos Aires: Lumem,.p. 67-74.

Liberdade e vinculação na paisagem de João Queiroz

Joana Maria Pimentel Batel*

Abstract. In a small, 1998, painting, João Queiroz wrote the sentence "Existence is having a form." Regarding the questioning that the artist does around the image, of what it evokes, of what is it that becomes visible and possible, this phrase suggests that the landscape which Queiroz paints in all his work, can no longer be the natural landscape but rather the phenomena of an apparition that comes before the canvas and the drawing. This paper seeks to investigate this happening.
Keywords: Impression, happening, body.

Resumo. Numa pequena tela de 1998, João Queiroz, escreveu a frase "Existence is having a form." Atendendo às indagações do artista em torno da imagem, do que ela evoca, do que ela torna visível e possível, esta frase indicia que a paisagem que Queiroz pinta em toda a sua obra, pode ser já não a paisagem natural mas o fenómeno de uma aparição que acontece diante da tela e do desenho. Este texto procura averiguar esse acontecimento.
Palavras-chave: Impressão, acontecimento, corpo.

Introdução

João Queiroz (1957) tem formação filosófica mas fixou-se na pintura e no desenho procedendo a uma longa investigação em torno do género da paisagem.

A sua obra é amplamente conhecida, tendo tido exposições no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, em 2006, no Centro Cultural de Vila Flor, em 2009 e, recentemente, foram expostos na Culturgest os seus últimos vinte anos de trabalho.

Em 2000 recebeu o prémio EDP de Desenho. Antes de se dedicar inteiramente à pintura, João Queiroz foi professor no Ar.Co. entre 1989 e 2002, leccionando Desenho, Pintura e Teoria da Arte. Nesse período, as discussões com os alunos e colegas influenciaram as suas reflexões sobre arte. João Queiroz pensou a linguagem, o corpo, a pintura, a metáfora, e dessas reflexões resultaram um conjunto de peças onde Queiroz faz conviver frases e imagens. Desses *exercícios* destacamos uma

* Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Pós-graduação em Filosofia - Estética pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Exerce actividade no Serviço Educativo na Fundação Caixa Geral de Depósitos, Culturgest e faz investigação de conteúdos na Fundação Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

ISBN: 978-989-8300-14-0

pequena pintura da qual procuraremos perceber qual a influência das frases na imagem que as acolhe, ou seja, de que modo os conceitos conduzem e moldam a visão.

Partindo deste exercício do verbal e do visual, interessa-nos compreender como este artista, que abraçou o pensamento da fenomenologia, nos coloca uma paisagem possível a partir das *impressões fortes* da paisagem.

Configurar

J *As formas avivam e matam.*
(Hugo von Hofmannsthal, 2002: 75)

Em 1998, João Queiroz pintou numa pequena tela uma espécie de caminho, ladeado de pequenos arbustos e ervas (Figura 1). A paisagem surge através de manchas atmosféricas de cores suaves e um contorno impreciso a negro, por vezes manchado. Nos bordos laterais e superior estão inscritas frases. Frases pequenas, em inglês, que ganham a força de aforismos.

Figura 1. *Sem título*, de João Queiroz, 1998 (Teresa Santos / Pedro Tropa, 2010).

As três frases dificilmente se relacionam com aquilo que vemos e nelas ouve-se em surdina as indagações do autor sobre a subordinação da

imagem às formas simbólicas da representação e dos conceitos. O que é que isto significa? Vemos arbustos em manchas esverdeadas, meias em sombra, meias em luz, umas ervas garatujadas e uns raminhos secos rabiscados de uma erva descarnada em primeiro plano, um percurso iluminado por pinceladas brancas rudes. Vemos o *mundo*, o mundo sentido, observado, ouvido, tacteado, tornado linguagem, ou melhor, os sentidos tornados forma de linguagem. Mas se o que vemos se torna forma linguística, será, sobretudo, por um esforço analógico que supera a *indizibilidade da afinidade*, isto é, a qualidade das manchas verde-azuladas partilham uma afinidade "inexprimível discursivamente" (Molder, 2009: 32) com outras tantas formas da natureza, anteriormente percebidas, e as quais procuramos encontrar equivalência nas palavras. Por isso vemos arbustos e não cor.

Na lateral direita, João Queiroz escreveu, então, "existence is having a form." O que quererá dizer Queiroz? De imediato, esta reflexão remete-nos para a discussão do *credo*, na medida em que apenas reconhecemos a possibilidade de qualquer coisa existir no momento em que é *com-figurada*. É preciso, no entanto, não confundir o que existe com o real, pois na verdade, configurar pode tornar o "impossível crível" (Aristóteles, 2003: 142), isto é, aquilo que não é tangível ou verificável pode, todavia, ter existência enquanto *logos* ganhando expressão, por exemplo, na marca, no sinal. Dito de outro modo, existem situações que nós estabelecemos que são irreais mas que se aproximam aos nossos sentidos de tal modo que se confundem com a realidade; a experiência da linha de horizonte toma conta precisamente dessa impossibilidade tornada credível. Inversamente, existem situações cientificamente possíveis, os "possíveis incríveis" (*Idem*), mas que nos estão completamente vedados - veja-se o ponto de fuga único. Curiosamente, no lado oposto, à esquerda, lê-se "creating is making visible.." Ora, o problema desloca o seu centro de gravidade situando-se no acto criador. Isto coloca o acto criador na senda de dar existência, porquanto a criação torna visível a partir de formas, manchas, luz, sombra, a existência de qualquer coisa. Tomemos como ponto de partida a pintura de Queiroz.

O plano de imagem abre um espaço amplo, mas de pouca profundidade. O espaço é coordenado pela distribuição das manchas de cor e a distância medida pelo branco mais intenso em primeiro plano e mais pálido ao fundo. A escala dos elementos organiza o percurso e

ISBN: 978-989-8300-14-0

atribui geometria ao espaço. O pano de fundo amarelo evoca uma luz outonal. A paisagem surge clara, nostálgica, com silvas, uma pequena rocha com um tronco e uma erva definhada. A pintura faz aparecer a paisagem, evoca-a, sem contudo a representar.

As paisagens de João Queiroz não são representações, são antes *aparições*; as manchas de cor manifestam-se e impressionam-nos, confundindo-nos com a percepção de uma paisagem. É claro que toda a pintura é ilusão, mas na pintura de Queiroz essa capacidade de evocação é radical. Interessam muito mais as qualidades da pintura: as transparências, a materialidade da tinta - consistente, espessa ou mais diluída e aguada - os contrastes, recortes de cor ou contaminações, do que a representação de qualquer objecto. O objecto pode existir, mas enquanto fenómeno perceptível, ou seja, ele está presente na imagem porque eu o consigo perceber. Para que esse sentido ocorra, é muito significativa a relação do corpo.

Numa visita a uma exposição recente o artista chamou a atenção precisamente para a relação do *entrelaçamento* do nosso corpo com o que o rodeia. Desde logo, os sentidos espalham-se; sabemos da visão, olfacto, audição, gosto, tacto, mas João Queiroz não se refere a esses sentidos. Ele fala de orientação e direcção: direita, esquerda, cima, baixo, trás, frente; fala de distância, tamanho, escala. O corpo dispara entre as percepções e sensações múltiplas, sinestesias, intensidades, todo o corpo *sente* e dessa experiência a natureza resulta em matéria imagética. Na *visão* do mundo a visão não é soberana. Nas suas pinturas, a percepção do mundo é "cutânea" (Drathen, 2000), a natureza sobrevem da interpretação do corpo tocado, tocado por essa mesma natureza e tocado pela pintura. A pintura é "directamente sentida pela pele como algo que estivesse a acontecer" (*Idem*): a pele contrai ou relaxa, os pelos eriçam-se, o corpo intumesce, estremece, ruboriza, emociona-se. O corpo experiencia uma série de intensidades a partir daquilo que o envolve. Nas pinturas de Queiroz a paisagem ocorre da tensão que o corpo sente do peso das manchas de cor, do temperamento do traço, da dinâmica da luz. O artista prefere que a paisagem aconteça da experiência da pintura.

Regressando à nossa pequena tela, a paisagem sucede das intensidades de luz, da impressão da escala, do sentimento de direcção. Essas impressões têm uma estreita afinidade com a experiência da paisagem *in loco*, pelo que é inevitável que as analogias se formem. A esse propósito,

Hugo von Hofmannsthal diz: "Cada impressão forte traz liberdade e vinculação; por isso as nossas impressões nos moldam." (Hofmannsthal, 2002: 61). Esta compreensão é muito profunda, pois admite, sem rodeios, que a experiência e conhecimento de uma forma, através das impressões que temos dela, começa por iluminar o próprio entendimento das coisas, na medida em que faz surgir o sentido da coisa no seio do sentido do mundo. A forma torna-se substância da substância do mundo. Aquilo que vemos torna-se familiar, no sentido em que, de imediato, se relaciona com tantas outras formas afins. Essas impressões formam o léxico com que lidamos depois com tudo o resto. Por outro lado, algumas impressões tornam-se prisioneiras das formas de que sucedem. Porque se partimos das impressões para a configuração das coisas corremos o risco de, para sempre, vincularmos as coisas aos seus lugares. Uma mancha verde, um arbusto. Um rabisco, uma erva seca.

Sem dúvida, a pintura de João Queiroz torna visível a paisagem mesmo considerando que em momento algum o artista a tenha imitado. O modo como explora a pintura devolve-nos a experiência corporalizada da natureza, contudo, há nelas qualquer coisa de inóspito, de estranho, como se essas paisagens pintadas a partir da experiência do corpo, não admitissem serem habitadas por ele. A imagem está protegida do avanço de qualquer espectador, a pintura não é penetrável, ela afirma de modo irredutível a sua propriedade: é pele, superfície.

As paisagens de João Queiroz criam, assim, uma espécie de "estranhamento" (Sardo, 2010: 28) que procede inevitavelmente da metodologia de trabalho do artista. João Queiroz desenha na natureza, no *atelier* repete as mesmas imagens através de aguarelas e posteriormente pinta-as, reavaliando, no imediato, as escalas. Nesse processo as sensações e impressões repousam uma sobre outra. Toda a experiência da variabilidade das formas, diversidade, pontos de vista, luz, são sintetizadas em velocidade, peso, transparência, luz, sombra, pregas, aberturas. A pintura compõe-se como um "palimpsesto de relações colhidas do léxico desenvolvido nos suportes anteriores e que, por conseguinte, não são já paisagens a partir de lugares, mas de tessituras de representações." (*Idem*). As paisagens de João Queiroz são verosímeis, mas impossíveis.

Ironicamente, voltamos de novo às frases inscritas na tela. *Criar é tornar visível* e *Existir é ter uma forma* coloca-nos perante um problema:

ISBN: 978-989-8300-14-0

como pode o acto criador tornar algo visível por meio de uma forma, e com isso, esse algo passar a ter existência?

Quando João Queiroz desenha, num gesto rápido, leve e contínuo, os caules magros de uma erva, em primeiro plano, ele desenha uma forma *matriz* de erva que compreende todas as formas de erva. Quem diz a erva, diz as silvas, a rocha, o tronco. Nessa figura a forma tem um contorno universal, é um esboço da qual todas as formas semelhantes que apontam para esse esboço tomam parte nele. Essa forma *ideal*, segundo Goethe, é apenas possível pela força criadora do homem, pela capacidade de reconhecer aquilo que une todas as formas possíveis de uma coisa e a determinar por meio de um contorno geral. Assim, a inscrição, o desenho, a pintura, permitem que aquilo que não tem ainda existência, aquilo que faz parte do pensamento, da imaginação, do sonho, passe a existir no momento em que é visto através da imagem. Essa visibilidade transforma o pensamento em coisa, em matéria física, porque inscrita na pedra, na areia, no papel. Do mesmo modo, pelos riscos e incisões, ganham vida coisas que de outra forma não têm existência. As ervas, enquanto plantas invasivas, existem em abundância na natureza, porém, aquela que Queiroz desenha é, porventura, forma *ideal*, contanto que ela se forma a partir da sintetização de toda essa abundância. O que se torna visível e, por consequência, concreto é aquilo que, antagonicamente, é, em absoluto, Abstracto. A radicalidade da pintura de João Queiroz está na capacidade de fazer aparecer a paisagem, não porque a representa, mas por a evocar naquilo que lhe é mais único e ideal. Essa unidade é a síntese de toda a diversidade e variabilidade e essa síntese é a energia própria do acto criador.

As paisagens de Queiroz não são reais, melhor, não existem, pois são geridas antecipadamente pela condição epidérmica da pintura, mas constituem uma existência outra, soberana, que a torna, num mesmo tempo, estranha e eterna. De algum modo esta pequena pintura com as suas legendas ressoa Teixeira de Pascoaes, quando este diz:

Só é eterno o que não tem existência. Só é verdadeiro o Abstracto, o sonho, o absurdo. O ser *foi dado aos sonhos; o* existir *foi dado a todas as cousas. O* que existe *não compreende* o que é*, porque o* ser *é uma actividade contra a existência; uma actividade anticorpórea, uma flecha lançada na direcção da morte. Também a* existência *é uma resistência contra o ser, o* velarium *onde falece a luz, o açude que quebra o ímpeto das águas* (Pascoaes, 1987: 40).

João Queiroz dá forma à paisagem, mas não existência geométrica; cria a partir do corpo, mas apenas nos devolve a superfície; contraria a gravidade para deixar a imagem pairar. E é por isso, que a estranha paisagem de João Queiroz, entranha.

Conclusão

Diz-nos a máxima 722 de Goethe: "Arte: uma Natureza, igualmente misteriosa, mas mais entendível, já que é produto do entendimento" (Goethe, 2000: 183).

Se no início deste artigo situávamos o trabalho de João Queiroz em torno do género da paisagem, podemos agora concluir que ela é apenas pedra-de-toque para uma outra inquirição cuja tónica acentua o carácter ontológico das imagens. Configurar diz-nos muito mais sobre a natureza do homem do que o motivo desenhado. Aliás, Queiroz não chega a configurar o que quer que seja, não há "número" nem "nome," não há "correspondências," isso pertence à "pintura *naïf*" que nomeia (Queiroz, 2010: 219), ao invés, o temperamento da pintura vai decidindo as suas inclinações e a paisagem acontece pela insolência do traço, pelo vigor da cor, por um quase impulso desfigurador, ou antes, transfigurador das pinceladas. A Natureza em Queiroz confunde-se com a natureza da pintura. ●

Referências

Aristóteles (2003) *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda. ISBN: 972-27-0259-9

Drathen, Doris von (2000) *Percepção Cutânea*. [Consult. 2010-10-19] Disponível em <URL: http://porta33.com/exposicoes/jq/jq_tp.html >

Goethe, J.W. (2000) *Máximas e Reflexões*. Lisboa: Relódio D'Água. ISBN: 972-708-553-9

Hofmannsthal, Hugo von (2002) *O Livro dos Amigos*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 972-37-0729-2

João Queiroz. Silvæ. (2010) Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos. ISBN: 978-972-769-082-4

Molder, Maria Filomena (2009) *Símbolo, Analogia e Afinidade*. Lisboa: Edições Vendaval. ISBN: 978-972-8984-11-3

Pascoaes, Teixeira de (1987) *O Bailado*. Lisboa Assírio & Alvim.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Negro Agudo

Joana Maria Pimentel Batel*

Resumo. Em 2003 o bailarino e coreógrafo português João Fiadeiro apresentou-nos I am here. A peça tinha por mote a obra de Helena Almeida. De imediato, o desenho mostra a sua soberania, primeiro na linha que contorna o corpo dançante, depois na mancha negra que alastra até cobrir todo o espaço e todo o corpo do bailarino. Corpo e matéria fundem-se realizando a metáfora do acto criador. Esta comunicação pretende compreender essa diluição do corpo e da matéria plástica.
Palavras-chave: desenho, corpo, acção.

Abstract. In 200, the Portuguese dancer and choreographer João Fiadeiro performed his one-man show I am here. The show derived from Helena Almeida's art work. Immediately, drawing shows its sovereignty, at first, as the line that contours the moving body, afterwards, as the black stain that spread out covering the entire space and the whole body of the performer. Body and matter fuse, producing the metaphor of the creative act. This essay seeks to understand this fusion between body and visual matter.
Keywords: drawing, body, action.

Introdução

I am here é uma dança, mas também um longo desenho que instrumentaliza o corpo do bailarino, de modo a este se transformar em tinta negra que desliza e se desfaz na superfície de papel. Esta comunicação procura perceber de que modo esse corpo, que começa por pairar como pó e termina grave como um torrão, perde o seu pleno direito em favor da matéria do desenho.

João Fiadeiro nasceu em Paris em 1965. A sua formação artística divide-se entre Lisboa no Ballet Gulbenkian e no Peridance, em Nova Iorque. Entre 1986 e 1989 integra a Companhia de Dança de Lisboa e o Ballet Gulbenkian, onde ao lado de Vera Mantero, Clara Andermatt, Olga Roriz e Paulo Ribeiro, desenvolve os novos procedimentos artísticos da chamada "Nova Dança Portuguesa." Em 1990 cria a companhia de dança contemporânea RE.AL, que produz as suas peças e se afirma como estrutura de formação, investigação e criação artística. As

* Portugal, mestre em Filosofia- Estética pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e licenciada e Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

suas criações foram apresentadas em diversos festivais e teatros, donde se destaca a estreia de *I am here*, no Centre Georges Pompidou, em 2003.

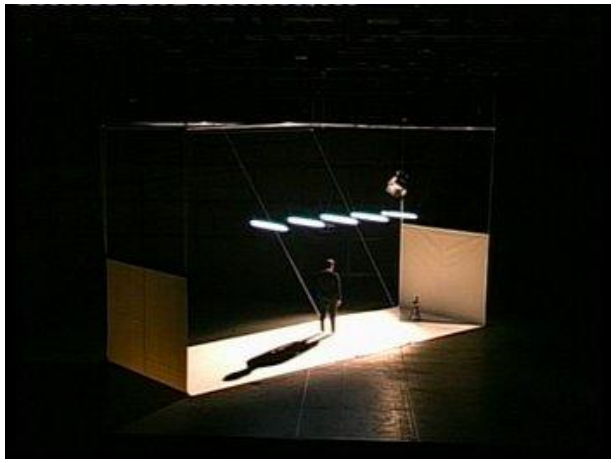


Figura 1. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).

Um negrume

o poeta é
uma sombra
um perfil
um desaparecimento
mas
sobretudo
a despedida mão feita poema
(Ana Hatherly, 1994)

Em 2003, o coreógrafo português João Fiadeiro apresentou-nos a peça *I am here* (Figura 1). Ela começa com o bailarino de costas para o público e iluminado por um potente foco de luz que projecta atrás de si a sua sombra negra, alongada e imensa, enquanto toda a sala se encontra em penumbra. A imagem permanece durante largos minutos até a luz enfraquecer dando lugar à escuridão. A negrura ecoa sons duros, secos que sugerem o arrepio da ponta de um lápis na superfície do papel. Trata-se da obra *Vê-me* da artista Helena Almeida, que a peça *I am here* evoca. De repente acende-se e apaga-se uma luz branca, rápida. Segue-se mais um momento negro até que se acendem as luzes brancas do

ISBN: 978-989-8300-14-0

cenário. Uma longa tira de papel cenário serve de caixa branca, o espaço que o bailarino tem para dançar. Fiadeiro sai do lugar onde estava para ir desenhar na parede em frente a si a imagem captada aquando do *flash* de luz. Parte sem levar consigo a sua sombra, ficando esta presa ao chão, ao desenho daquela presença que já lá não está. A sombra "ficou sozinha" (Fiadeiro, 2004: 19).

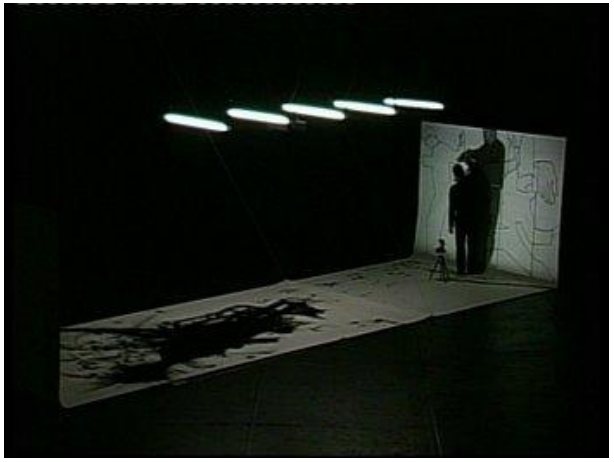


Figura 2. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).

A sombra de Fiadeiro permanece, transformando-se, desta feita, em desenho. A figura tinge a superfície branca com pigmento negro; estendida no chão, ela sustenta o espaço de atelier, delimitado pelo papel cenário, o

nde o bailarino repetidamente ensaia diferentes movimentos. Depois de cada movimento, o bailarino retoma a posição inicial. Após a luz se apagar, inicia de novo a dança, espalhando o pó preto para lá da forma humana e originando o aparecimento de outros rastos.

"A sombra tem sempre uma forma, a do corpo que a deita" (Ponge, 1996: 99). A longa figura negra de sombra que João Fiadeiro, imóvel diante do forte raio de luz, deixa atrás de de si, coloca-nos perante um corpo concentrado na sua imobilidade, concentrado naquela figura de sombra pois qualquer movimento poderia denunciar a realidade de que a sombra era feita. Na peça *I am here* o desenho vai acontecendo, não apenas por meio da mão, mas pelo *despedido corpo feito desenho*. A imobilidade do corpo é o corpo-desenho, o corpo próprio tornado

mancha negra. Quando momentos depois, logo após o instante fotográfico assinalado por um clarão, Fiadeiro sai do seu lugar e da sua imobilidade, o bailarino transforma-se em corpo-dança. A peça parece construir-se entre estes dois actores: aquele que desenha e aquele que dança; temos os gestos da dança e os do desenho, o corpo e o pigmento. A partir daí trata-se de recompor as figuras.

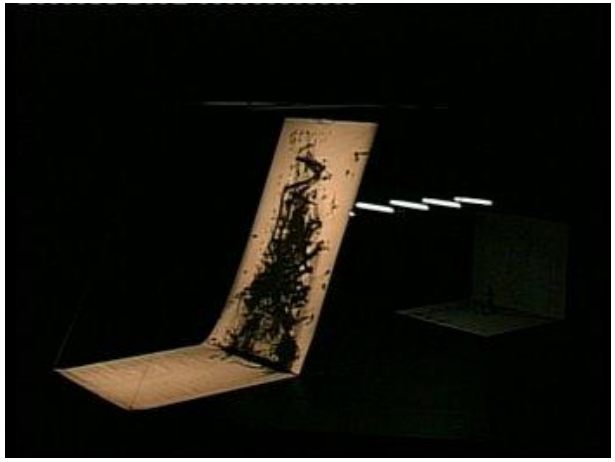


Figura 3. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).

João Fiadeiro volta então ao seu lugar de sombra. Volta sempre. Volta na luz clara do foco, porque durante a 'noite' o bailarino perde a sua sombra e não estando vinculado a ela pode fugir para dançar pelo espaço. Acontece aqui, porém, numa fina tensão, senão mesmo uma fusão, do corpo dançante e do corpo desenhador, pois os movimentos que o bailarino executa, mesmo que o corpo flutue pela graça da dança, é ainda um corpo grave que deixará traçado no chão branco o caminho dos pés. Essa fusão indistinta prolonga-se ainda no som amplificado da respiração do bailarino. O que é que isto quer dizer? Helena Almeida (não podemos esquecer que *I am here* parte da obra da pintora) produziu durante os anos de 78 e 79 um conjunto de obras a que chamou *Sente-me, Ouve-me, Vê-me*, e nelas compôs as diferentes situação em contextos suspeitos. Os três títulos dão expressão ao apelo da artista, como se ouvíssemos directamente dela o pedido para nos deixarmos guiar por ela. Ela diz *Sente-me,* e nós vemos que as suas mão atadas deparam-se com objectos do ofício: o pincel, a tesoura, a caneta e a faca; diz: *Ouve-me,* e

ISBN: 978-989-8300-14-0

vemos dezasseis fotografias de um grande plano de metade do seu rosto e onde lemos, na palavra inscrita sobre o rebordo da sua boca, o chamamento inaudível para a escuta; diz *Vê-me,* e um som seco traz à memória a imagem do lápis a arranhar o papel. A peça de João Fiadeiro inicia ao som de *Vê-me* e prolonga-se no escuro (no decorrer do espectáculo) com a respiração cada vez mais ruidosa e sofrida, sugestionando a imagem do esforço cada vez mais intenso e do corpo do bailarino cada vez mais presente.

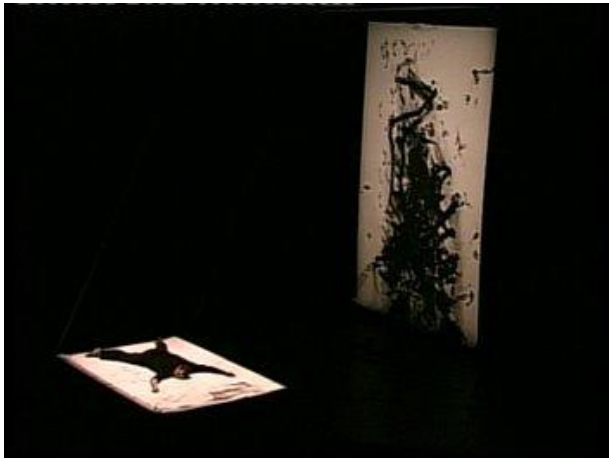


Figura 4. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).

Mas à medida que Fiadeiro vai dançando na sua própria sombra, vai espalhando o pigmento pelos bordos (Figura 2), vai permitindo ao pigmento "fugir da sombra" (Pontbriand, 2004: 34). Marcas dos pés, manchas arrastadas, encrespadas, velozes começam, a cada sequência na escuridão, a sair da figura negra. São rastos da dança, imagem dos movimentos do bailarino. Esse é um dos paradoxos que *habita* a peça *I am here*: o rasto dá lugar ao *rasto*. As sombras em geral tem essa qualidade especial de ser indício da presença de algo; na relação luz-sombra dá-se a visibilidade de um corpo, no entanto, ela tem a negrura do vazio sideral. Ao negro é imputado o oco, o vazio, o vácuo, da caverna, do poço, mas, curiosamente, é no vazio do branco "que o negro assinala a presença." No espaço do desenho o negro faz a imagem enquanto o branco é o espaço de ausência, é o "vazio primordial" (Gil, 2005: 268) onde se

acumulam os esforços, as energias, que se oferecem ao desenhador; é um espaço intensivo, onde o negro é indício, vestígio, apontamento.

Figura 5. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).

A segunda parte da coreografia inicia com o corte literal do espaço anteriormente de 'atelier,' fazendo elevar do chão o desenho até este adquirir uma verticalidade pictórica (Figura 3). Entretanto, o pigmento em excesso escorre para o sopé do desenho. Segue-se outro corte, desta feita com a folha do desenho onde a figura negra jaz. A caixa branca está, assim, desfeita e o bailarino ocupa, agora, uma clareira aberta (pelo papel que sobrou na reconversão cenográfica) no vão negro do palco. Fiadeiro dobra, então, ao meio o plano branco e deita-se num dos seus extremos; depois estende-se de braços e pernas bem abertos (Figura 4); volta a dobrar a folha segundo um eixo paralelo ao primeiro e deita-se de barriga para baixo e tronco soerguido pelo apoio dos braços; dobra uma vez mais o papel, desta vez sobre o lado maior, mas pelo meio segura, por alguns segundos, a metade que vai rebater. O espaço torna-se pequeno e o bailarino senta-se. Na dobragem seguinte, Fiadeiro fica, por momentos, encarcerado na chapa branca do papel; sai então, e o espaço transforma-se num alvéolo que acolherá o corpo do bailarino, dobrado, com os joelhos encolhidos até ao queixo, tal como o corpo de Robinson Crusoe (Michel Tournier), que após sucessivas experiências conseguiu, por fim, acomodar-se no ventre de *Speranza* (Figura 5). As últimas

ISBN: 978-989-8300-14-0

dobragens só permitem ao bailarino pôr-se primeiro de joelhos e depois de pé.

No terceiro momento da peça, Fiadeiro agarra o grande envelope de papel e leva-o para outro lado do palco. Toda a acção anterior é desfeita pela desdobragem do lençol de papel, onde dentro dele está ainda o resto do pigmento que excedeu. O bailarino apressa-se a espalhá-lo sobre a superfície branca (Figura 6), que aos poucos vai-se transformando num manto de um *negro agudo* e húmido. A seguir cobre os pés, o pescoço e as orelhas e recolhe-se, de novo na posição de feto, no ventre do desenho.

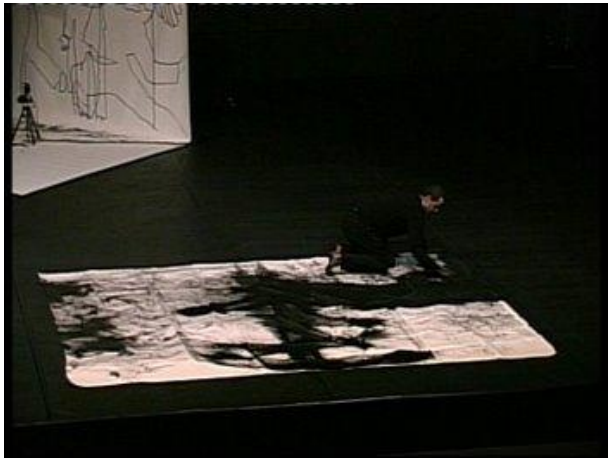


Figura 6. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).

Ora, neste último passo da peça, o bailarino segura nos braços o lençol de papel dobrado como se segurasse a sua própria mortalha. Ao deter-se diante de nós (público) aviva-se a dúvida de nos estar a oferecê-la, ou, se nem sequer nos olha, parece encontrar-se, antes, num estado de transe. Por fim, o bailarino decide estendê-la, e ao fazê-lo desperta de novo a atenção sobre o pó negro. Fiadeiro entra de novo no plano branco, acocora-se e começa a espalhar grandes vagas negras do dióxido de ferro, todavia, não há no rosto nem nos gestos do bailarino, ansiedade ou resignação, o que significa que não há um cerimonial, mas um expediente, uma preparação, quase indiferente, do seu destino. Enquanto se mascara com o pigmento, cobrindo o pescoço e as orelhas olha-nos com a ironia de poder desaparecer aos nossos olhos, sem nada podermos fazer. O desaparecimento é completo, quer da figura, quer do seu corpo,

nada sobra, apenas o negrume sepulcral. O corpo transforma-se, então, em matéria negra, plástica, num coágulo de tinta num godé.

Este desaparecimento no pigmento, este retorno à terra, não como sepulcro mas como útero é uma passagem, uma transformação do seu corpo em matéria criadora, isto é, em matéria viva: tinta-da-china, grafite, pigmento, movimento, som. Quando a tinta-da-china pousa no papel e começa a espalhar-se, na escrita, no desenho, é como se os artistas nascessem de novo. É o seu corpo que se expande na infinitude da folha branca, ou se contrai na negrura do pigmento. Acontece, assim, uma dupla captura: o homem capta o mundo e é capturado pelo mundo, ele olha para as coisas porque as coisas o cativam e nesse momento o homem perde toda a relação do espaço em que se encontra, do tempo a passar, ele desaparece para dar lugar ao instrumento dos instrumentos: o corpo. O corpo que desbrava a terra, cava e cultiva, caça, dança, constrói ferramentas, canta, desenha, pinta, escreve; é o corpo todo que age em cada gesto.

Conclusão

No poema *Primeiro esboço de uma mão* Francis Ponge apresenta de modo muito claro a plasticidade da mão:

> *O homem tem as suas bielas, as suas charruas. E a sua mão para os trabalhos de rigor.*
> *Pá e pinça, croque, remo.*
> *Tenaz carnuda, torno.*
> *Quando uma faz de torno, a outra faz de tenaz.*
> *É também esta cadela que por tudo e por nada se deita de costas para nos mostrar o ventre:*
> *palma oferecida, a mão estendida.*
> *Servindo para agarrar ou para dar a mão, a mão para dar ou agarrar*
> (Ponge, 1996: 75).

A mão e o corpo, todo o corpo, empreendem a exigência de cada objecto, são ensinados por ele a acertar o lugar do olhar, da respiração, a inclinação do corpo. Ora, a mão tem de facto protagonismo na acção de desenhar; nela convergem todas as forças do corpo que entretanto se transforma numa espécie de mão-corpo-olho, mão-corpo-pele, mão-corpo-boca, mão-corpo-ouvido e que por isso é também mão-corpo-acção. Dito de outro modo, a mão que escreve, que desenha, que age, não é apenas dispositivo que produz a inscrição, uma parte do corpo que realiza a acção. Ela própria é já inscrição e acção, dado todo o corpo

ISBN: 978-989-8300-14-0

desaparecer para dar lugar, tão somente, à linha, mancha, cor, movimento.

Em *I am here*, o corpo pára porque é sombra, voa porque é pó, planifica-se porque é mancha impressa na folha branca, mascara-se, por fim, e é borrão negro. É o desenho transformado em dança. ●

Referências

Gil, José (2005) *«Sem Título» Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 972-708-833-3

Hatherly, Ana (1994) *Volúpsia*. Lisboa, Quimera Editores. ISBN: 972-589-041-8

I am here. João Fiadeiro (2004) Lisboa: Centro Cultural de Belém.ISBN: 972-8176-91-0

Ponge, Francis (1996) *Alguns Poemas*. Lisboa: Edições Cotovia. ISBN: 972-8028-56-3

Tournier, Michel (1992) *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 972-708-168-1

A poesia da matéria orgânica na gravura de Ilda Reis

Joanna Latka*

Resumo. Apresentação da produção artística da gravadora Ilda Reis (1923–1998), especialmente centrada nas diferentes formas da visão da matéria orgânica pela artista, bem como na análise das obras produzidas nas mais variadas técnicas de gravura.
Palavras-chave: Ilda Reis, gravura, xilogravura, matéria orgânica, água-forte.

Abstract. Presentation of the artistic production of the Portuguese artist Ilda Reis (1923–1998), focusing on different forms of vision over the organic matter by the artist, as well as on the analysis of works produced through various printmaking techniques.
Keywords: Ilda Reis, printmaking, woodcut, etching, organic matter.

O tempo de vida

A artista Ilda Reis (1923 - 1998) é uma referência interessante na história da gravura portuguesa, *"*que ocupa um lugar singular dentro do panorama da arte contemporânea*"* (Tavares, 1989: 6) pois foi uma das únicas artistas no território nacional que, durante três décadas de produção criativa, se dedicou exclusivamente à gravura.

Nascida em 1923 (Lisboa), o seu percurso artístico começa na Escola de Artes Decorativas de António Arroio (Lisboa), que interrompe para focar-se apenas na carreira profissional até ao ano de 1965 como dactilógrafa da CP. Nesse ano, com a idade de 42 anos a artista "abandona o emprego seguro" (Bernardes, 2008) e regressa ao mundo das artes e dos seus estudos artísticos inscrevendo-se num curso de pintura e desenho na Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa).

Ilda Reis não focou o seu interesse artístico apenas na pintura, como aluna de J. Hogan e I. Pons (Tavares, 1989: 6) na GRAVURA - Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, *"*aos poucos, ficou fascinada pela gravura*"* (Matos, 2008). A paixão de Ilda Reis para com a técnica foi sem dúvida um amor absoluto, pois dedicou a sua carreira somente à mesma, e como *"*uma excelente artista com uma capacidade de transmitir para a gravura, metal ou pedra todas as suas revoltas*"* (Matos, 2008), fixa-se de forma permanente no atelier da GRAVURA, onde depois leccionou vários cursos organizados pela Cooperativa.

* Polónia, residente em Portugal, artista plástica (gravadora). Mestre, 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: 978-989-8300-14-0

No seu currículo, entre 1966 e 1998, podemos contar com mais de cem exposições individuais e colectivas, tanto em território nacional como no estrangeiro. A artista foi repetidamente premiada em Portugal e no estrangeiro, e em 1971/72 e 1979/80 foi bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. As obras de Ilda Reis encontram-se nas mais relevantes colecções de arte portuguesa.

Figura 1. *Explosão de Vida,* xilogravura 91x55cm, 1975 (Foto: Jaime Vasconcelos).

A poesia da matéria orgânica e *acesso a toda a grandeza de alma*

Neste artigo vamos focar sobretudo na produção das várias interpretações da matéria orgânica, que se reflecte no seu trabalho, realçando ao máximo o seu talento, e que tem frutos extraordinários em produções na técnica da xilogravura, onde a artista consegue desenvolver o antigo sistema de escavação e produzir em madeira como se trabalhasse em técnicas de metal.

Tendo em conta que a artista entra no mundo artístico já uma mulher adulta, não vemos uma passagem significativa entre a obra inicial (anos setenta) e a produção posterior, sendo que é possível observar nas suas apresentações gráficas *"*um estilo pessoal e uma linguagem forte, que se manifesta num vocabulário onde predominam (…) as formas orgânicas e o mundo vegetal*"* (Tavares, 1989: 6), que se-caracterizam bastante pelo *"*uso que fazia da cor, do verde-esmeralda ao vermelho escarlate*"* (Matos,

2008). No entanto, todas as gravuras representam sempre *"*uma leitura que não é linear, mas por vezes simbólica*"* (Tavares, 1989: 6).

Figura 2 *Anti-Génese* (1975), xilogravura, 60x80cm, 1972 (Foto: Jaime Vasconcelos).

Ilda Reis com o seu extraordinário sistema de corte de madeira (gravura de topo), com vários tipos de goivas, buris, formões, lâminas, canivetes, maço de madeira, entre outras ferramentas, aproveitando o veio de madeira, conseguindo controlar o desenho na matriz e produzir excelentes interpretações das suas vidas orgânicas e as formas vegetais, usando os traços dos seus instrumentos, *"*em que a gravura tem o acesso a toda a grandeza de alma*"* (Azevedo, 1988, s.p.). Assim, criava novas vidas cheias dos corpos linhares, verticais, horizontais, com as linhas curvas, longas, cortes, grosas, finas, entre outros. A gravadora pela aproximação ou afastamento dos traços gravava uma intensa variedade de texturas e conseguia dar sensação de movimentos nas suas fabulosas visões as matéria orgânica, cheias de células, tecidos, lesões microscópicas, onde:

as matérias organizam-se em transmutações de uma forma para outra, estas recriam-se umas nas outras com a força poderosa do que tem fatalmente que emergir, e ser depois (Azevedo, 1972, s.p.).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Sem dúvida a característica fundamental da gravura de Ilda Reis, além da textura é a cor, que *"é originada neste combate metafórico praticado para o devir a imagem"* (Azevedo, 1988, s.p.). A artista certamente manipulava com os pigmentos e aplicava tintas líquidas ou mais espessas na ordem de uso dos rolos (modo de tintagem S. Hayter, 1949), abrindo assim todas as possibilidades que este sistema proporciona para usar três ou quatro (se não mais) pigmentos na mesma matriz, permitindo que a artista conseguisse chegar:

(a) *cor terrível e bela do sangue ou da claridade abissal: mesmo seja o verde, mesmo que seja o azul, quer seja o violeta, esta a cor da sombra, do crepúsculo e da amenidade* (Azevedo, 1988, s.p.).

Contudo, a artista para distinguir os fundos entre as linhas, usava os rolos (duros e moles) para aplicar as diferentes cores apenas numa matriz, de modo a que os rolos moles (borracha/gelatinas macias) beneficiavam para "atingir as gravações em profundidade" (Jorge & Gabriel, 1986: 96) e os rolos duros (madeira) ajudavam "a tintar as zonas de superfícies em relevo" (Jorge & Gabriel, 1986: 96).

Como bom exemplo da inacreditável sensibilidade da artista para a cor é o seu intenso *vermelho escarlate* e as suas passagens entre cores nas xilogravuras: *Explosão de Vida* (Figura1), *Anti-Génese* (Figura2), de 1975, e *Súplito,* de 1974, entre outros. No exemplo da *Explosão de Vida,* a artista, trabalha na talha doce com a cor castanho-escura, e rolo mole amarelo-torrado; e depois o rolo duro vermelho, que para ficar mais intenso leva mais óleo de linhaça (fonte: fichas técnicas de artista).

No caso das suas formas orgânicas mais amareladas com presença do seu *verde-esmeralda*, onde as fisionomias: *"*desprendem-se e reúnem-se numa aparente atracção física e celular*"* (Azevedo, 1988, s.p.), podemos observar nos exemplos *Génese II,* de 1972 (Figura3), *Génese III, de* 1972, e *Vida Orgânica,* de 1971, entre outros, que a artista completou o seu trabalho com o mesmo modo de tintagem, só que desta vez as cores que usava foram: castanho-escuro (talha doce), cor salmão (rolo mole) e cor verde (rolo duro):

Este aspecto, esta espécie de rosto do trabalho, reconhece-se, está reflectido, nas gravuras de Ilda Reis quase como se por ele se determinasse a morfologia que as distingue das outras (Azevedo, 1988: 3).

Figura 3. *Génese II,* xilogravura, 60x80cm, 1972, (Foto: Jaime Vasconcelos).

Estes excelentes resultados de cor encontram-se também nas produções em técnicas de água-forte e água-tinta. O trabalho de *Inquietação,* de 1971 (Figura 4) (edição: GRAVURA) mostra que aplicação de cor foi feita na seguinte ordem: castanho-escuro (talha doce), vermelho (rolo duro) e amarelo-torrado (rolo mole).

A gravadora gostava de experimentar também com cor directamente na matriz, já que em vez de usar vários rolos, usava apenas um rolo (duro) e aplica duas ou três cores em modo talha doce, o que podemos observar nas seguintes gravuras: *Tempo de Vida I* com cor castanho-escuro e preto (talha doce) e vermelho (rolo duro); *Tempo de Vida IV*; edição: GRAVURA), com cor vermelho, castanho e preto (talha doce) e amarelo-torrado (rolo duro) (Figura 6); *Tempo de vida II* (Figura 5) com cores castanho-escuro (talha doce) e vermelho (rolo duro) para *"*tapar o olho da zona central*"* (fonte: fichas técnicas de artista).

ISBN: 978-989-8300-14-0

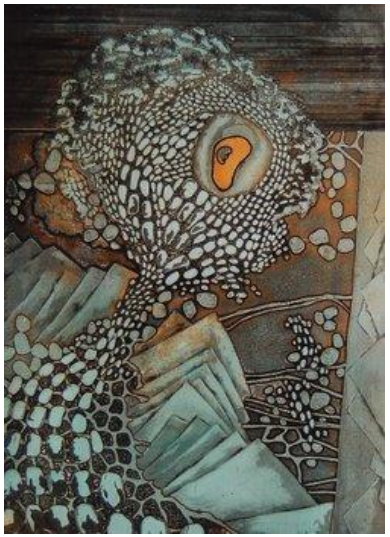


Figura 4. *Inquietação* água-forte, água-tinta, 44 x33cm,1971, (Foto: Jaime Vasconcelos).

Figura 5. *Tempo de vida II,* água-forte, água-tinta, água-tinta, 36x49cm,1971 (Foto: Jaime Vasconcelos).

Figura 6 *Tempo de vida IV*, água-forte, , água-tinta ,55 x39cm, 1972 (Foto: Jaime Vasconcelos).

A prova final.

É difícil falar sobre a obra gravada de Ilda Reis com base em poucos exemplares, sobretudo sabendo da significativa produção dessa artista, que prova sem dúvida o enorme talento da gravadora que se-destacou *"*profundamente na gravura portuguesa contemporânea*"* (Matos, 2008).

A escolha das peças apresentadas foi imposta pelo objectivo de exibição das suas "matérias orgânicas" para facilitar ao leitor *"*uma melhor leitura do universo de Ilda Reis, cuja enorme consistência e qualidade artísticas poderão ser reconhecidas*"* (Matos, 2008).

Tendo em conta que *"*do ponto de vista artístico [Ilda Reis] poderia ter recebido em vida o reconhecimento que lhe era, de facto, devido*"* (Matos, 2008), espero que tenha despertado o interesse de todos os leitores para produção gráfica de Ilda Reis e este ramo da arte que, tal como a artista, merece sem dúvida uma maior atenção. ●

Referências

Azevedo, Fernando (1972) *Ilda Reis: exposição individual.* Lisboa: Galeria de S. Francisco.

Azevedo, Fernando (1988) *Ilda Reis: exposição individual na Casa de Bocage*. Setúbal: Galeria Municipal de Artes Visuais.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Azevedo, Fernando, (1973) *Ilda Reis: exposição individual.* Lisboa: *Galeria Espaço* 1973.
Bernardes, Lilia (2008) "A minha mãe era uma mulher doce e determinada" [Consult. 2008-03-08]*Diário de Noticias, 08.03.2008*. Disponível em <URL: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=1003856
Hayter, S.W (1949) *New Ways of Gravure*, Pantheon.
Jorge, Alice & Maria Gabriel (1986) *Técnicas da Gravura Artística,* Livros Horizonte.
Matos, Ana sobre a obra de Ilda Reis (2008 a) *folha de sala da exposição retrospectiva na Biblioteca Nacional de Portugal, 2008, Lisboa.*
Tavares, Cristina (1989) *exposição individual na Galeria Tamaris.* Montreal: Canada.

En la cabeza de Jonathan Millán. Una aproximación cautelosa

Joaquim Cantalozella Planas*

Resumen. Jonathan Millán trabaja con las relaciones psicológicas y con los fenómenos que rodean su entorno más próximo. Para él, el momento en que se establece un encuentro es justo el inicio de una fabulación. El proceso se basa en una dialéctica entre el azar y lo irracional. La lógica se rige por unos vínculos que dan visibilidad a sus proyecciones mentales, donde lo absurdo, lo familiar o lo afectivo se mezclan de singular manera.
Palabras clave: arte contemporáneo, fantasía, dibujo, digital, Jonathan Millán.

Abstract. Jonathan Millán works with psychological relationships and with the phenomena in his immediate surroundings. For him, the moment of an encounter is the beginning of a story. The process is based on a dialectic between chance and the irrational. Logic is driven by relations that give visibility to its mental projections where the absurd, the familiar and the affective combine in unusual ways.
Keywords: contemporary art, fantasy, drawing, digital, Jonathan Millán.

Introducción

Los distintos usos de la técnica, confrontados con el contexto donde se exhiben, son claves para entender la mayor parte de la producción artística contemporánea. La obra de Jonathan Millán (Barcelona, 1976) no es ajena a estas influencias; de hecho, las principales transformaciones conceptuales acaecidas en su trabajo se deben más a la tecnología, que a las alteraciones de registros estilísticos o temáticos. Tanto es así, que podemos decir que la superación del empleo de las técnicas clásicas ha supuesto un punto de inflexión decisivo para el afianzamiento de su discurso. El paso hacia los medios de reproducción y difusión, ha permitido una mayor libertad en el despliegue de ideas y narrativas, así como en la adquisición de un lenguaje más directo e incisivo.

1. Dibujos y recortes

El dibujo ha sido una constante para Millán. Sus cuadernos de notas revelan la necesidad de no dejar escapar ninguna idea, por fugaz que sea, y de permitir que cualquier pensamiento pueda ser visto con los ojos gracias al trazo del lápiz. La huella del dibujo es manifiesta en todos sus proyectos, pues muchas veces estos acaban configurándose como

* Espanha, artista. Doctor en Bellas Artes. Professor do departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

ISBN: 978-989-8300-14-0

anárquicas agrupaciones de esbozos que, juntos, construyen el sentido: ciertos métodos fragmentarios de narración y la libre asociación de conceptos permiten que esto suceda (Figura 1).

Figura 1. Jonathan Millán (2001). *S/T*. Tinta sobre papel, 26 x 60 cm. (Imagen cedida por el artista).

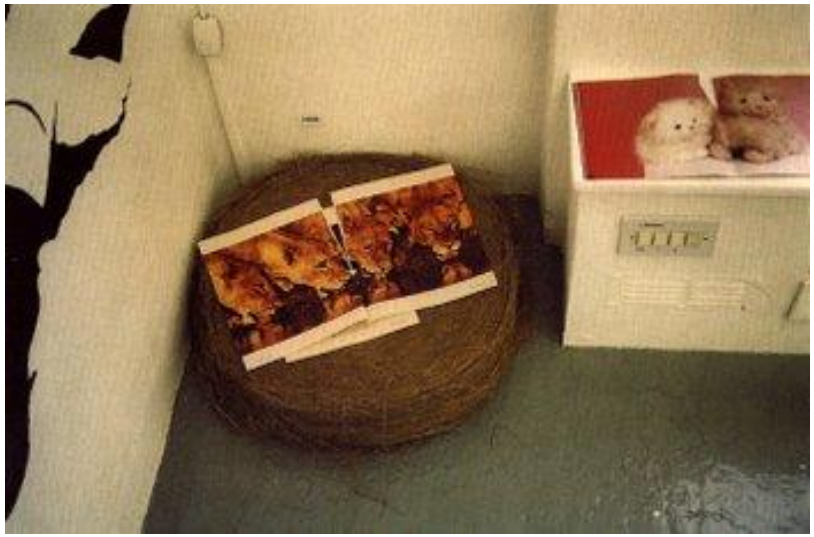


Figura 2. Jonathan Millán (2002). *Installation in the gallery*. Revistas cortadas y pegadas e inscripciones con rotulador. (Imagen cedida por el artista).

El suyo es un trabajo multidisciplinar; esto es cierto en lo que se refiere a la variedad de formatos que adopta, pero detengámonos un momento en la función que ejerce el dibujo, pues éste sin duda aporta algunas pistas necesarias para comprender el conjunto. Para él, dibujar significa poder recrear físicamente un recorrido de las imágenes mentales que pueblan su cabeza. Una manera de dejar que la línea, en tanto fenomenización del movimiento, permita dar visualidad al espacio (Di Napoli, 2004: 229) y, también, a las interrelaciones psicológicas que experimenta con los sujetos. Todo esto queda patente en los trabajos realizados entre los años 2000 y 2005, donde domina la sensación de provisionalidad. Tal vez sea en *Installation in the Gallery* (2002) (Figura 2), presentada en la colectiva *Antonio Ortega & The Contestants* (London, 2002), donde es posible ver cómo la pieza se construye a partir de dilucidar estímulos – más que confusos – para procurar visualizar algún registro de lo que permanece oculto en su imaginación. La instalación final resultó ser una amalgama de ideas dispersadas por todo el espacio. No hizo concesiones formales con el público ni, de hecho, consigo mismo. Los montones de *collages*, recortes, dibujos y mallas metálicas se expandían por el suelo, tan solo para llenar el hueco dejado por los *Tres troncos* (2002) de yeso (una obra que debía ser expuesta y de la que solo queda su registro fotográfico, pues un día antes de la inauguración, terminó en unos contenedores de basura). No estamos delante de la imagen del artista inconformista que hasta el último momento revisa o repudia su producción, sino de alguien que cuestiona su posición y que concibe su labor como un trayecto integral, en el que los accidentes y las incoherencias se aceptan dentro de un plan general.

La problemática de la identidad del autor aparece de manera más radical en la obra *Mi madre y yo en el arte contemporáneo* (2005) (Figura 3). Millán se sirve de la paciencia de su madre, para elaborar un proyecto pictórico que deberá ser totalmente pintado por ella siguiendo sus instrucciones, ya que ella no disponía de ningún tipo de preparación artística. Aquí se permite que los familiares tomen presencia dentro de la obra, incrementando así su dimensión psicológica. Se podría decir que esta pieza es un tipo de metalepsis que acentúa la noción de ficción, pues son personas reales que se interpretan a sí mismas dentro de una *performance*, tal y como sucedía en las *comédies des comédiens* (Genette, 2004: 60). Un antecedente de esta nueva etapa es *Cráneo* (2002), un vídeo que

ISBN: 978-989-8300-14-0

mostraba a Millán palpando la cabeza de su sobrino, intentando reconocer todos los huesos que constituyen su cráneo; al final, el rojo de la piel denotaba la presión de la búsqueda. Las implicaciones emocionales son múltiples: por un lado, tenemos a progenitores y parentela dispuestos a someterse al capricho artístico, por otro, la responsabilidad de convertir el entorno afectivo en sujeto y hacedor de sus ideas. También se diluyen los límites entre lo que es autobiográfico o ficticio así como los límites de la autoridad del creador como único generador del mensaje, aspecto último que pervierte el cometido del artista y, a la vez, permite que este proceso se inmiscuya en la intimidad del autor.

Es importante destacar que en este período la mayoría de las técnicas empleadas son tradicionales (dibujo, escultura, etc.) y el producto final, único. Todo esto se verá afectado con la incorporación de plataformas informáticas, *softwares* y material impreso, provocando un vuelco que repercutirá directamente en el lenguaje y en el alcance de su discurso. Aun así, cabe decir que se mantiene la guía esencial de su trabajo: la intuición.

Figura 3. Jonathan Millán (2005). *Mi madre y yo en el arte contemporáneo*. Fotografía. (Imagen cedida por el artista).

Figura 4. Jonathan Millán (2010). *Niña*. Dibujo digital. (Blog Mi hermano y yo).

2. Libros, blogs y televisión

Varios replanteamientos se suceden entre los años 2004 y 2005, cuando los medios de reproducción y difusión entran en juego. Las primeras piezas que formulan el cambio son la *sitcom Bastante tengo conmigo mismo* (2005) y *Producta TV* (2005), ambas realizadas con YProductions. Estos eran proyectos televisivos de humor ácido, en los que se mezclaban diferentes niveles culturales y posibilidades de lectura. Millán ya había experimentado con el vídeo, pero la dirección y el guión de *sketchs* y programas televisivos, así como el trabajo en equipo, le permitieron dirigirse a un público más amplio y utilizar canales de libre acceso. Millán comenta que esto significó la superación de los códigos que, para él, le imponía el arte orientado a galerías o museos: a partir de ahora "quiero que mi trabajo lo pueda disfrutar mi madre" (Millán, 2010), lo que no significa ceder a las directrices de un mercado mayor y más banal, sino perseverar en un lenguaje claro, simple y directo, pero no necesariamente fácil, condescendiente o amable. Para una mayor efectividad las siguientes propuestas las formalizará en digital y se distribuirán impresas o por la web. El blog *Mi hermano y yo* (Millán, 2010) se convierte en una herramienta que cataliza toda esta nueva etapa; ahí se agrupa todo el material en bruto que diariamente produce, es decir, se convierte en el substituto de los antiguos cuadernos de notas (Figura 4).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Así pues, se deja atrás el concepto de obra única para entrar en una dinámica ligada a la producción y al acceso gratuito. Las ventajas que supone el nuevo medio son evidentes: se gana en fiabilidad y en rapidez, así como en un grafismo nítido y en parte neutro (capaz de evadir los trazos expresivos del autor). El dibujo hecho en tabletas gráficas y programas de ordenador, aparentemente dista poco de lo que antes se hacía en papel, pero este viene condicionado por el uso de la interfaz, cuya acción no es neutra ya que acarrea las limitaciones de su propio modelo (Manovich, 2005: 113). Tanto es así, que posiblemente se pueda decir que el uso del ordenador, gracias al factor de previsión, supone una pérdida en lo referente al azar, al accidente o a la sorpresa dentro de la obra; es decir, a la contingencia relacionada con lo 'imprevisto que surge a la vista' (Debray, 1994: 242). Pero Millán suple esta merma con la presencia del texto.

Hervir un oso (2010) es la novela gráfica que ha creado junto con Miguel Noguera. Los relatos dejan entrever una inclinación natural hacia paradojas para-científicas y problemas lógicos del espacio y del tiempo. En ella se plantean múltiples historias y situaciones que parten del absurdo y de la yuxtaposición de sentidos, para abordar extraños delirios capaces de invocar a la vez lo culto y lo vulgar. Aquí el dibujo desempeña cierto papel secundario, tal vez más propio de la ilustración. Lo que produce el sentido es la interacción entre dibujo y texto, así como la que se produce entre dos personalidades obstinadas en poner patas arriba las convenciones sociales y culturales.

Conclusión

El trabajo de Millán no depende de un rigor metodológico; al contrario, los errores e incoherencias toman lugar, configurándose como parte del lenguaje. Para poder abrir un campo a la intuición y a la imaginación, la obra incorpora *lo fantástico*, entendido como una manera de alterar la realidad y de producir una vacilación al ser que solo conoce las leyes naturales (Todorov, 1994: 24). Lo irracional se presenta dentro de la lógica de lo real, o de lo culturalmente aceptado; es por este motivo que el gesto artístico tiene una fuerza de transgresión manifiesta. Lo que Millán proyecta tiene que ser reconstruido por el espectador; las pautas están en el propio trabajo, pero las apreciaciones dependerán de la capacidad de cada uno de saber entrar en su cabeza. ●

Referencias

Debray, Régis (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* Barcelona: Paidós Comunicación. ISBN: 978-84-7509-981-1

Di Napoli, Giuseppe (2004) *Disegnare e conosceré. La mano, l'occhio, il segno.* Torino: Einaudi. ISBN: 88-06-16752-9

Genette, Gérard (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 950-557-606-4

Manovich, Lev (2005) *El Lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Barcelona: Paidós Comunicación. ISBN: 84-493-1769-X

Millán, Jonathan. (2010) *Mi hermano y yo* [Consult. 2011-01-12] Disponible en <URL: http://noyatan.blogspot.com/

Millán, Jonathan; Noguera, Miguel (2010) *Hervir un oso.* Barcelona: Belleza infinita. ISBN: 978-84-935087-9-1

Todorov, Tzvetan (1994) *Introducción a la literatura fantástica.* México, D. F.: Coyoacán. ISBN: 970-633-037-2

ISBN: 978-989-8300-14-0

Entretemps. Buits urbans i rastres de violència en l'obra de Xavier Ribas

Jordi Morell i Rovira*

Resum: Xavier Ribas (Barcelona, 1960) especula al voltant d'allò visible i allò ocult en la representació fotogràfica. Dilueix els límits de l'espai urbà, posant la mirada en zones perifèriques, marginals o de trànsit i en la problemàtica social i la violència que aquests espais emanen. Les seves propostes, a partir de buits urbans i rastres de violència, habiten l'entretemps, representant espais físics o de memòria que es mouen entre la historicitat i la biografia.
Paraules clau: entretemps, buits urbans, rastres de violència, Xavier Ribas.

Abstract: Xavier Ribas (Barcelona, 1960) speculates around the visible and the unseen in photographic representation. He blurs the boundaries of urban space, focusing on the outskirts, and the underprivileged and mobility areas, and the social problems and violence that emanate from these areas. His proposals, which deal with urban voids and traces of violence, inhabit inbetween times, representing physical spaces or spaces of memory that move from historicity to biography.
Keywords: inbetween times, urbans voids, traces of violence, Xavier Ribas.

Introducció

Sta. María de Iquique: Cap a una Arqueologia de la Violència, és un dels projectes en marxa de Xavier Ribas on la representació d'espais físics o de memòria i de violència ens confirma l'interès de l'autor per aquests temes presents al llarg de la seva trajectòria. El llenguatge artístic de Ribas conflueix amb la mirada de l'antropòleg. S'aproxima a uns esdeveniments històrics mitjançant un procés de recerca minuciós i de construcció pausada que es mou entre la historicitat i la biografia, indagant diferents fonts, com materials d'arxiu, imatges actuals, assajos històrics i crítics i històries de vida.

De l'obra artística de Ribas destaquen sèries fotogràfiques com *Concrete Geographies* (2009), *Nòmades* (2008), *Mud* (2006), *Estructures invisibles* (2006-2008) o *LC* (2002-2003). Hi trobem de forma reiterada vestigis i rastres del context periurbà que tenen quelcom en comú: el teixit urbà, i la condició social contemporània, com a 'espai sedimentat' (Martin, 2007). La seva fotografia mostra situacions, però la seva lectura va més enllà del que és visible o de les aparences.

* España, artista visual. Profesor del departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes, Universitat de Barcelona.

L'exposició *Rastres* (Fundació Foto Colectania, 2009), comissariada per Ribas, és una altra oportunitat per desvetllar obertament que tota fotografia, en si mateixa, és un rastre o una empremta. A través de les obres seleccionades de set artistes europeus argumenta que "la fotografia com a rastre o empremta de la realitat i la fotografia de rastres o empremtes de la història construeixen, inevitablement, discursos paral·lels, com per exemple sobre condicions socials, d'una banda, i sobre el mitjà fotogràfic, de l'altra" (Ribas, 2009: 147).

Figura 1. *Nòmades* (2008), detall, 1 impressió pigmentada 48 x 75,5 cm. Foto: X. Ribas.

1. Buits urbans

Parlar de buits urbans és acostar-se a conceptes que no són gens estranys ni per urbanistes ni per artistes que prenen la ciutat i el teixit urbà com a camp d'acció. Els buits urbans – com els *terrains vagues* de Solà-Morales (Careri, 2007: 42) entesos com a llocs externs i estranys dels circuits i de les estructures productives – són una part fonamental del sistema urbà, i habiten la ciutat d'una forma nòmada, desplaçant-se cada cop que el poder intenta imposar un nou ordre (Careri, 2007: 181). A mesura que ens endinsem dins aquests espais, ens adonem que 'allò que anomenem buit no és tan buit com ens imaginem' (Careri, 2007: 185). Els espais buits són absència però alhora promesa.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 2 . *Nòmades* (2008), vista instal·lació a ProjecteSD (Barcelona), febrer-abril de 2009. Foto: X. Ribas.

La instal·lació *Nòmades* (2008, figures 1, 2 i 6) gira al voltant d'un buit, no només espacial sinó també temporal. La peça central està constituïda per una graella d'imatges, 33 fotografies en blanc i negre, on fa visible fragments d'un solar abandonat i en ruïnes. Ribas va cartografiar el solar destruït pels seus mateixos propietaris per evitar que continués l'ocupació per part d'un grup de gitanos romanesos. El paviment esmicolat mostra el que ha desaparegut i, d'alguna manera com 'les ruïnes, commemoren allò efímer, la vulnerabilitat i les mutabilitats' (Solnit, 2006: 123).

Ribas ens presenta un altre espai buit amb la sèrie *Mud* (2006, figura 3), el buit producte de conflictes i catàstrofes humanes. Aquesta sèrie ens acosta a la fascinació i a l'horror que sentim simultàniament davant la ruïna contemporània i els seus rastres. Està composta per 30 fotografies exposades en forma de graella i que mostren un sòl nu de fang ocre sec. Les fotografies van ser preses en el lloc on es trobava el poblat maya Panabaj, a la vora del llac Atitlan de Guatemala, el qual va ser sorprés per una allau de terra provocada per l'huracà Stan el 2005. L'indret va ser declarat oficialment fossa comuna, després que l'accident sepultés la major part dels seus habitants (Vogel, 2007: 157).

Figura 3. *Mud* (2006), detall de la graella de 33 fotografies. Foto: X. Ribas.

Ribas reivindica l'experiència del lloc (Martín, 2007), s'implica amb l'espai, i el seu caminar s'entén com a experiència estètica i compromesa. Aquest posicionament pren força en els espais de trànsit o intersticis de les sèries *Concrete Geographies I* i *II* (2009, figures 4 i 5).

Figures 4 i 5. *Concrete Geographies I* (2009), a la esquerra imatge nº 8, a la dreta imatge nº 24. Foto: X. Ribas.

En aquestes dues sèries Ribas recorre les tanques que fan de frontera a Ceuta i a Melilla i és durant aquest transitar que ressegueix el contorn de l'espai, construint una idea contemporània de territori determinada per l'actual enginyeria geopolítica. Són passejos de mar a mar per seguir les

ISBN: 978-989-8300-14-0

tanques perimetrals fronterers d'aquests dos enclavaments territorials d'Espanya i de la UE en sòl africà.

2. Rastres de violència

L'obra de Ribas ens recorda els espais en conflicte que habiten les nostres ciutats, fent ús de la imatge fotogràfica per documentar la violència.

Ribas ens parla de violència, però sap molt bé que la violència no s'explica millor amb imatges violentes. Ell ho fa a través dels vestigis i dels rastres, producte de l'especulació urbanística o d'accidents, recollits en imatges fotogràfiques que fan aparent, a través d'absències o d'allò ocult, el que no es mostra.

Segurament els espais buits, producte de la violència de la especulació urbanística, no es podrien comparar amb espais buits productes de la guerra, però en ambdós casos la violència pren cos a través dels vestigis i dels rastres d'una acció passada.

La memòria és sempre incompleta, sempre imperfecta, i acaba convertint-se en ruïna (Solnit, 2006: 122). Qualsevol fotografia s'inscriu en un eix temporal, projectada cap el futur i carregada de passat. Les ruïnes, en canvi, serveixen com a recordatori i borrar-les equival a eliminar aquests mecanismes públics que desencadenen la memòria' (Solnit, 2006: 122).

A *Mud* (2006), la violència és fruit d'una catàstrofe natural mentre que a *Concrete Geographies* (2009), la violència resideix en la separació física del territori i en la manca de lliure mobilitat de la població.

A *Nòmades* (2008), el paisatge mostra l'empremta d'una agressió. La destrucció d'un espai per part de l'autoritat per evitar la instal·lació de gitanos romanesos registra un clar exemple paradoxal de violència controlada i legitimada, un dany significatiu a la propietat autoinfringit pels seus amos per garantir el control de l'espai.

A *Santa María de Iquique: Cap a una Arqueologia de la Violència*, l'artista investiga l'àmbit de les explotacions de nitrats del desert d'Atacama, Xile. La dominació colonial ens transporta cap a les problemàtiques socials de precarietat i vulnerabilitat al voltant de les lluites de classe.

Figura 6. *Nòmades* (2008), detall, 2 impressions color, 76,5 x 60 cm. cada una. Foto: X. Ribas.

Conclusions

Les propostes de Ribas habiten l'*entretemps*, representant espais físic o de memòria que es mouen entre la historicitat i la biografia, la consciència històrica i l'experiència personal (Martín, 2007). El concepte d'*entretemps*, és el període intermedi on l'espai o bé el temps romanen suspesos, on s'insinua el que va ser i ja no és, i el que serà però encara no ha esdevingut.

Els buits urbans són espais on tot és possible per la situació d'*entretemps*, ocasional i accidental. Els buits urbans habiten les ciutats, com a territoris de la narració, llocs també intermedis i d'identitat difusa, que ens situen en un temps sense límits reals, indrets de trànsit i de sensacions Abstractes.

Els rastres sovint ens mostren la inestable realitat del present i la seva mutabilitat. De la mateixa manera que les ruïnes, la fotografia és un testimoni constant del pas del temps però en el cas de Ribas, les imatges del passat miren cap el futur i es troben suspeses entre 'dos moments d'anul·lació' (Barber, 2005). ●

ISBN: 978-989-8300-14-0

Referències

Barber, Stephen (2005) "Zonas Periféricas" a *Xavier Ribas. Sanctuary*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 84-252-2040-8 [Consult. 2011-01-21] Text. Disponible a <URL: http://www.xavierribas.com/>

Careri, Francesco (2007). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1841-5

Martín, Alberto (2007) "Xavier Ribas. Sanctuary" a *Camera Austria International*, n. 98. Graz: *Camera Austria*. [Consult. 2011-01-21] Disponible a <URL: http://www.xavierribas.com/>

Ribas, Xavier (2009) *Nòmades*. Barcelona: *ProjecteSD*. [Consult. 2011-01-21] Text. Disponible a <URL: http://www.projectesd.com/index.php/exhibitions/detail/xavier_ribas_nomadas>

Ribas, Xavier [com.] (2009). *Rastros/Traces*. Salamanca: Fundació Foto Colectania; Caja Sol; Universidad de Salamanca. ISBN: 978-84-7800-266-5 [Consult. 2011-01-21] Text. Disponible a <URL: http://www.xavierribas.com/>

Solnit, Rebecca (2006) "La memoria de las ruinas" en *Exit: imagen y cultura*, n. 24. Madrid: *Exit*. ISSN: 1577-2721

Vogel, Felix (2007) "Xavier Ribas: Mud" a *Pavillion*, n. 10-11. Bucarest: *Pavillion*. ISSN: 1841-7337 [Consult. 2011-01-21] Disponible a <URL: http://www.xavierribas.com/>

Olhando Reverón (Venezuela, 1889–1954): O processo criativo, a dupla articulação e a imagem especular

Jorge Cabrera Gómez*

Resumo. A obra artística de Armando Reverón, no trópico venezuelano, realizada a partir de 1939 apresenta procedimentos criativos que chamaremos de dupla articulação e imagem especular. Este primeiro recurso é similar ao utilizado por Nicolas Poussin, só que Reverón confeccionava bonecas de pano e simulacros de objeto, inclusive posava para ele mesmo imitando outros personagens. Os objetos simulacros, hoje, adquiriram valores artísticos não reconhecidos pelo artista na sua época.
Palavras chave: dupla articulação, efeito colagem, arranjos, imagem especular.

Abstract. The artistic work of Armando Reverón, in the Venezuelan tropics, starting from 1939, presents creative procedures that we will call ' double articulation and mirror image.' This first feature is similar to that used by Nicolas Poussin, except that Reverón made cloth dolls and mock objects, and he even posed himself imitating other characters. Today, the mock objects acquired artistic value that was not recognized by the artist in his time.
Keywords: double articulation, collage effect, arrangements, mirror image.

Introdução

Armando Reverón é um artista venezuelano nascido em Caracas em 1889 e falecido na mesma cidade em 1954. O cojunto de sua obra tem sido estudado como precursora do Modernismo latinoamericano e seu trabalho adquiriu mais um degrau de importância internacional com a exposição individual de suas telas, organizada em 2007 pelo MoMA de Nova York. Contudo, podemos afirmar que "as abordagens especializadas em algum tema em particular [da obra de Reverón] continuam sendo escassas" (Huizi, 2005: 46).

Nesta reflexão pretendemos olhar três aspetos da obra artística de Armando Reverón: o processo criativo, a dupla articulação e a imagem especular. Para atingir este objetivo utilizaremos como referência os conceitos utilizados por Claude Lévi-Strauss na análise da obra de Nicolas Poussin e de outros artistas que utilizaram o efeito colagem em suas composições artísticas.

* Venezuela, Artista Visual. Mestrando em Artes Visuais. Universidade Federal de Minas Gerais-Brasil. Máster en Restauración Arquitectónica, Universidad Politécnica de Madrid-España. Graduação em Arquitectura y Artes Plásticas, Universidad de los Andes, Venezuela.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Reverón possuia um processo criativo particular: o conjunto de suas telas revela a utilização de bonecas de pano e simulacros de objetos como modelos. Assim, Reverón construia primeiro quadros vivos antes de serem transformados em obras bidimensionais. Outro conjunto particular de seu trabalho revela que além de incorporar as bonecas de panos como personagens, o artista se autorretratava imitando outros personagens, utilizando sua imagem refletida no espelho. Observados estes procedimentos valorizamos a existência de três produções artísticas no conjunto reveroniano: os objetos simulacros e as bonecas de pano como esculturas moles, os arranjos artísticos ou instalações e as telas como tal.

A dupla articulação e a imagem especular

A dupla articulação é um conceito utilizado por Claude Lévi-Strauss para se referir ao efeito imagético utilizado por Katsushika Hokusai, Nicolas Poussin e Georges Seurat na suas telas e de Proust na Literatura. Este conceito é transferido da linguística para as artes plásticas como uma técnica de colagens e montagens. Isto significa que existem unidades de primeira ordem que representam uma obra de por si e que combinadas e dispostas de outra forma produzem uma obra de um nível ainda mais elevado (Lévi-Strauss, 1997). Em outras palavras, unidades imagéticas justapostas dão como resultado um conjunto que, por sua vez, pode dar resultado a outros conjuntos dependendo de suas possíveis combinações. No livro deste mesmo autor, *O pensamento selvagem,* Lévi-Strauss chama de *bricolage* a um tipo de pensamento, de narrativas míticas, que são resultado da junção de imagens pré-fabricadas.

Na obra de Georges Seurat, a *Grande Jatte,* observamos um conjunto de personagens imóveis que, apesar de estarem num local público, cada uma parece muda e inerte, sem nenhum tipo de articulação entre elas. O conjunto é resultado de uma justaposição de figuras que poderiam sair ou entrar no conjunto sem grandes conseqüências. Segundo Lévi-Strauss, o procedimento de construção desta obra, a *Grande Jatte*, é comparável com a forma como Hokusai compôs as *Cem vistas do monte Fuji*. Em Hokusai, *a dupla articulação* é o resultado de uma colagem ou junção de fragmentos de esboços com uma aparente falta de unidade no conjunto, devido às diferenças de escala entre os elementos. Esse procedimento de Hokusai é relacionado com aquilo que Proust realizava nas suas composições literárias:

(...) *como Proust com seus papeizinhos, ele [Hokusai] reutilizou, justapondo-os, detalhes, fragmentos de paisagem provavelmente desenhados in loco, anotados em seus carnês, e posteriormente transferidos para a composição sem levar em conta as diferenças de escala* (Lévi-Strauss, 1997: 12).

Esses resultados de colagem presentes na obra de Seurat e Hokusai estão presentes também na obra de Nicolas Poussin, o que nos lembra Delacroix se referindo às obras de Poussin: "[existe] uma secura extrema [das] figuras sem ligação umas com as outras e [que] parecem recortadas" (Lévi-Strauss, 1997: 12). Só que em Poussin, assegura Lévi-Strauss, a dupla articulação é tratada de maneira diferente. Por exemplo, se observarmos a obra *Vénus montrant ses armes à Enée,* a deusa, que flutua no centro, parece ter sido concebida fora e depois transferida para a tela, como se estivesse costurada, enquanto que a figura do personagem Enée parece petrificado ou mineralizado. Observando na mesma obra as figuras femininas deitadas, notamos uma diferença de escala em relação aos outros personagens do conjunto. Em Hokusai e Proust este resultado é conseqüência da junção de esboços que constrõem o conjunto da obra. E em Poussin, como ele chega a esse resultado?

Sabe-se que Poussin gostava de preparar maquetes e modelar as figuras em cera antes de iniciar a pintura. Vestia os bonecos de cera com papel úmido ou tafetá fino e marcava as dobras dos tecidos com um pequeno bastão pontudo para posteriormente passar a cena para a tela, afirma Lévi-Strauss (1997: 13). A luz e a sombra da composição tridimensional eram controladas com a inserção de pequenos furos numa caixa que continha a maquete. Poussim também deslocava de um lado para outro os bonecos até definir a composição final. O conjunto da obra deste artista apresenta as maquetes como obra tridimensional, por trás da obra pictórica. Afirma-se 'por trás' pela visão da arte na época de Poussin, mas que sem dúvida, numa perspectiva contemporânea, as telas em relação às maquetes seriam obras com um mesmo grau de importância.

Este procedimento criativo de dupla articulação em Poussin, representado pela criação de maquetes e bonecos de cera que posteriormente seriam representados na tela, pode ser relacionado com o procedimento utilizado por Armando Reverón no trópico venezuelano.

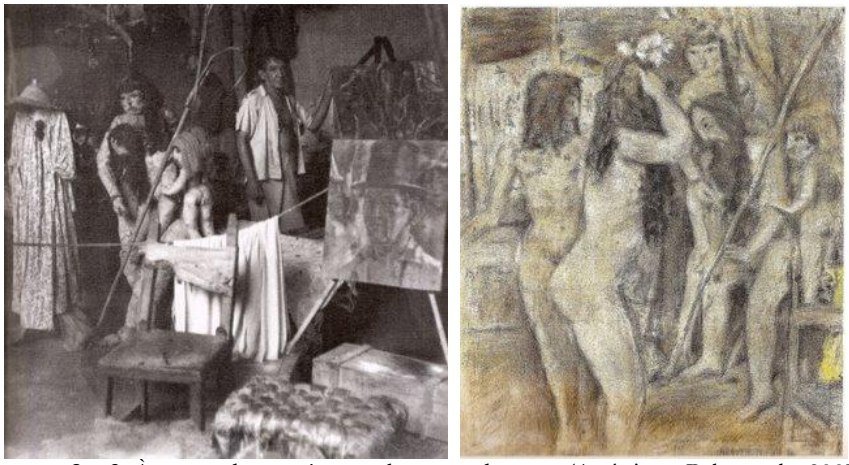
ISBN: 978-989-8300-14-0

Uma vez instalado em *El Castillete*, sua moradia e atelier, Reverón constrói um ambiente propício para o que seria sua obra de maior maturidade artística. Nesse espaço de convívio artístico criaria também as *bonecas de pano* e os objetos que habitariam suas obra.

Junto com Reverón e Juanita, as grandes donas e anfitriãs do lar eram as bonecas, de imponente tamanho de mulher humana. Serafina, Graciela, Alicia, Niza. Terríveis e hieráticas, de antecipada modernidade dentro da plástica venezuelana, as bonecas exibem uma difícil e enaltecida beleza em sua fenomênica fealdade (Huizi, 2001: p. 55- 83).

Figura 1. Armando Reverón. Detalhe das partes íntimas das *bonecas* de pano. Foto Luis Brito (2005).

Reverón confeccionava as bonecas costurando panos e criando os recheios com papel jornal. Sobre a superfície de pano pintava as partes íntimas e modelava os detalhes do rosto. Quando observamos o produto final, é inegável o sentimento que despertam estes seres: uma mistura de temor e respeito ao mesmo tempo. São criaturas particulares, cheias de mistério e erotismo (figura.1). Observando os detalhes de suas partes mais íntimas não podemos evitar lembrarmo-nos da famosa obra de Gustave Courbet, *A origem do mundo* (1866).



Figuras 2 e 3. À esquerda arranjo com bonecas de pano (Anónimo. Palenzuela, 2007). À direita tela resultado final. Fundación Museos Nacionales, Venezuela.

O processo criativo de Armando Reverón passa pela *dupla articulação* se comparado a Poussin. Em primeiro lugar, o artista monta os quadros vivos ou instalações com as *bonecas de pano* e outros objetos simulacros. Para mantê-las em pé, Reverón pendurava as bonecas do teto com arames ou similar (figuras 2 e 3). Temos assim uma obra com três produtos artísticos acabados: as bonecas como esculturas moles, as instalações e as telas, o que ilustraria um paralelo e uma articulação ao mesmo tempo entre diferentes produções artísticas, percorrendo nove anos de trabalho, entre 1939 e 1948 aproximadamente. Dos produtos confeccionados por Reverón, apenas as telas pussuiam valor artístico para ele, pois eram as únicas que expunha e comercializava na época (Elderfield, 2007).

Para Reverón não era suficiente incorporar as *bonecas de pano* e os objetos na suas telas. Ele fez várias obras utilizando a sua imagem refletida no espelho. Através deste objeto conseguia se incorporar como um sujeito a mais entre os personagens da obra, como em *Cinco figuras* (1939) (figura 4). Nesta tela o artista se localiza detrás das bonecas do primeiro plano, à direita, sem olhar o espectador e como se estivesse executando aquela mesma composição na frente de um espelho. Observamos também as figuras femeninas detrás como suspensas de um fio.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Conclusão

Em Reverón podemos afirmar que o efeito colagem ou de *dupla articulação* manifesta-se no inicio do processo criativo, representado pela montagem das instalações e sua transfência, posterior, para as telas. Observamos assim o mesmo conceito, como procedimentos artístico, com diferente resultado plástico quando comparado com as obras citadas de Seurat, Hokusai e Poussin.

Figura 4. *Cinco figuras*. 1939. Pintura a água e óleo/ tela. 162,8x227,5 cm. Galería de Arte Nacional, Venezuela.

O conceito de dupla articulação na obra de Armando Reverón o aproxima às escolas européias que utilizaram este procedimento já em des-uso na época de Nicolas Poussin. A imagem especular, por suas vez, é característica da obra *Las Meninas* (1656) de Diego Velásquez. Em Reverón, este funciona como auto-retratos em primeira ou segunda pessoa. Quando feitos em segunda pessoa é possível que o artista imitasse outros personagens misturados com as bonecas, sendo que a imitação de personagens definiu em vida sua afeição pelo teatro e as

encenações que Reverón improvisava para aqueles que o visitavam em *El Castillete*.

Por último, em relação aos objetos confeccionados pelo artista asseguramos que para ele representavam, aparentemente, simulacros que atendiam seu procedimento artístico, além de moradores de seu universo criativo. Podemos, ao contrário de Reverón, dar para seus objetos um valor artístico ou simplesmente seriam objetos autorais? ●

Referências

Huizi, Maria Elena (2001). *Armando Reverón: el lugar de los objetos* [Cat. Exp.] Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas. S/ISBN.

Huizi, Maria Elena (2005) *Están allí. Fotografías de Luis Brito.* Galeria Spazio Zero. [Cat.Exp.] Ex Libris: Caracas. S/ISBN.

Elderfield, John. *Armando Reverón,* [Cat. Exp.] (2007). The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York. ISBN: 978-0-87070-746-9.

Lévi-Strauss, Claude (1997). *Olhar, escutar, ver.* Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 85-7164-6331-7.

Palenzuela, Juan Carlos (2007). *Reverón la mirada lúcida*. Caracas: Banco de Venezuela. ISBN: 98012-2416-9.

ISBN: 978-989-8300-14-0

El escultor Román Hernández: la proporción como temática artística

José Luis Crespo Fajardo*

Abstract. This article studies the connection between Román Hernández's sculpture and concepts such as symmetry, canon and proportion, which have been part of the artists's training through centuries. After modern art those academic rules were not appreciated anymore, but Román Hernández recovers these forgotten concepts as a theme of his sculptural work.
Keywords: sculpture, proportion, symmetry, canon.

Resumen. Este artículo valora la conexión entre la escultura de Román Hernández y conceptos como simetría, canon y proporción, que durante siglos fueron parte de la formación del artista. Tras el advenimiento del arte moderno aquellas reglas académicas dejaron de apreciarse, pero Román Hernández recupera como temática de su obra escultórica estos conceptos olvidados.
Palabras clave: escultura, proporción, simetría, canon.

Introducción

El escultor Román Hernández González (Tenerife, 1963), profesor de la facultad de Bellas Artes de La Laguna (Canarias, España), ha desarrollado durante las últimas dos décadas una interesante carrera artística complementaria a su labor docente. En su obra la figura humana ocupa un lugar predominante, y en su característica iconografía recurre a menudo a preceptos académicos, en especial a la teoría de las proporciones. Su estilo es difícil de parangonar: hay algo de *Dadá*, *Surrealismo* y *Ready made*, aunque Román no reconozca ninguna de estas vinculaciones. Él siempre ha procurado seguir sus ideas de modo independiente, y ni siquiera le preocupa demasiado hacer piezas comerciales, si bien una buena parte de ellas se conserva en manos privadas. Por otro lado es un creador muy exigente consigo mismo. Su manera de trabajar conlleva un proceso lento y minucioso a lo largo del cual las esculturas van evolucionando. Utiliza materiales como terracota, resina de poliéster, madera, gres, bronce y técnicas mixtas, disponiendo en ocasiones las obras sobre hornacinas, plintos y receptáculos. Suele trabajar varias piezas a la vez, de tal forma que sólo las da por concluidas

* Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (Canarias). Investigador no grupo HUM-552 Universidad de Sevilla.

al estar completamente maduras, como si se tratara de una pequeña cosecha.

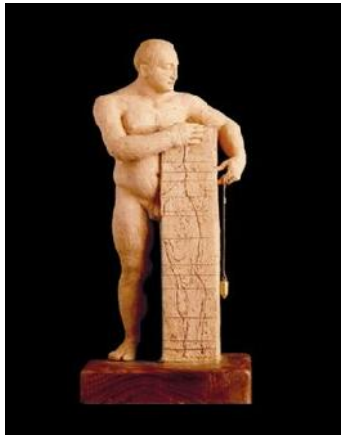
1. Arte y proporción

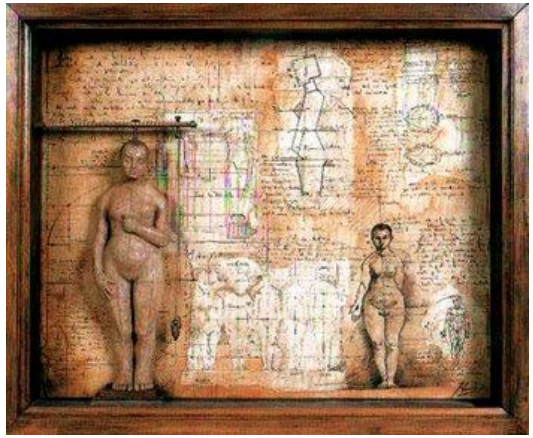
No cabe duda que a Román el hecho de realizar su tesis doctoral acerca de las proporciones (*Aspectos estructurales, formativos y significativos del canon de proporción en la escultura*, ULL, 1993) le influyó sobremanera. La investigación en tratados históricos se convirtió en parte de su historia personal, e incorporó estos conocimientos a su actividad como artista y como docente. Así, aunque la proporción es un tema recurrente en su obra, la perspectiva, la anatomía, la fisiognomía y otros preceptos tradicionales del arte también son aludidos. De tal forma, más que ofrecer una relectura de los tratados clásicos, éstos son un *leitmotiv*. En efecto sus esculturas destilan un aroma a folio antiguo, a cuartilla de apuntes, a legajos donde vemos plasmadas las recomendaciones de artistas de antaño. Reside su inspiración en los conceptos previos, los procedimientos de cálculo útiles para evitar errores, las cartillas donde la aplicación de módulos y reglas de simetría garantizaban la perfección. Iconos ideados para permanecer ocultos como secretos de taller y que Román exhibe en piezas de plástica contemporánea que en sí mismas suponen un punto de conflicto. Si en el pasado el arte que no contuviera reglas no podía siquiera ser denominado arte, hoy las teorías para la composición de la figura humana prácticamente han dejado de existir. En el arte actual no hay normas ni reglas de proporción y el arte mismo carece de una definición precisa. Los preceptos clásicos han pasado a ser una temática más, un simple *leitmotiv*.

Sorprende hallar artistas que se inspiren en normas consideradas obsoletas, hoy que el arte deambula sin mirar atrás por senderos imprevisibles. En su escultura, de manera tautológica se hace ostensible un mensaje sobre la propia escultura, sobre sus leyes teóricas. ¿Dónde quedó la cuadrícula, el croquis que el artista académico, considerando que la belleza reside tras unos números establecidos, trataba de respetar por garantizar la armonía de su obra? No aquí, ya que las creaciones de Román se conciertan a través de una contenida estabilidad simbólica. Formas engañosas que hablan de la idea de perfección, pero que en absoluto la contienen. Ningún precepto relativo a la proporción se empleó en ellas. Son arte contemporáneo y su expresividad está libre de sujeciones.

ISBN: 978-989-8300-14-0

La fascinación está en la estética del número, en los mecanismos de cálculo, el compás y la plomada. Como aquella cientificidad latente en la métrica de la poesía, así también en la escultura, en la escala de la figura humana. A veces introduce objetos geométricos, sólidos platónicos o arquimédicos que percibimos como formas perfectas entrechocando con otras representaciones orgánicas. Lo regular e irregular. Su obra fluctúa entre lo limitado de la razón y lo inmenso de la imaginación, lo acotado de la proporción y lo infinito de la fantasía. Es un arte que ansía descubrir un punto de equilibrio entre ciencia y filosofía, materia y esencia, lo místico y lo mundano, lo onírico y lo cabal. Las formas tangibles y los ideales intangibles, los saberes técnicos del arte frente a los conocimientos sensitivos combinados en una concordia misteriosa.



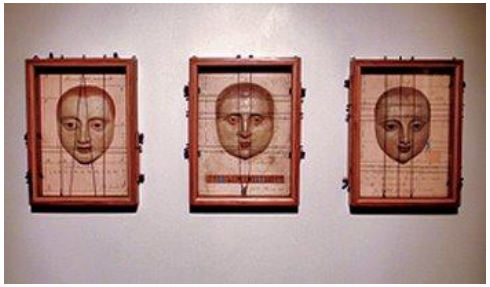


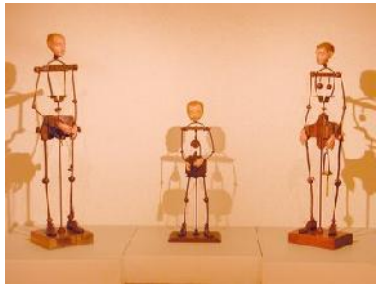
Figuras 1 y 2: A la izquierda: *Plomada*, de la serie *Instrumentos de medida* (1994). A la derecha: *Sin título*, de la serie *Secretissima scienza* (1996). Fuente propia.

La apariencia de estas esculturas no es fría, pese a su vinculación con la matemática, con el lado cerebral del arte; y aunque tampoco expresan gran carga emocional, poseen un intenso lirismo en su lenguaje simbólico. En efecto, las piezas muestran signos, fórmulas, mensajes herméticos y grafías sólo legibles para paleógrafos, en ocasiones aludiendo a sabios o tratadistas de siglos ha, para que el espectador imaginativo interprete. En el caso de la escultura "Plomada," por ejemplo, la figura remite al sistema de los estatuarios clásicos al presentarse aún conservando parte del molde primigenio, en el cual se inscribe su esquema de proporciones (Figura 1). En otra obra pueden

apreciarse iconos reconocibles: un dibujo del *Codex Huygens*, manuscrito atribuido a Carlo Urbino, discípulo de Leonardo; algunos modelos estereométricos característicos de Durero, y la traslación perspectiva de la cabeza que Piero della Francesca abocetó en *De prospectiva pingendi*, y que Danielle Barbaro reprodujo en *La pratica della perspettiva* (Figura 2).

En la produccción de Román destacan los artefactos mezcla de dibujo, pintura, escultura, relieve y mobiliario. La cabeza es un elemento que trabaja habitualmente, enfatizando sus líneas de proporción y su vínculo con la fisiognómica y la antropometría. Bustos y rostros expresivos elevados en caduceos y plintos, enmarcados en cuadrículas de medición o seccionados por diagramas geométricos, que en ocasiones evocan perfiles propios de Leonardo, Durero o Juan de Arfe (Figura 3). En sus artilugios escultóricos tiene cabida principalmente el instrumental del artista clásico: plomadas, compases, metros y reglas, calaveras y elementos anatómicos, semejando auténticos relicarios de la creatividad. Román también ha elaborado maniquíes, muñecos de formas simples y cúbicas como aquellos empleados en los talleres renacentistas (Figura 4).





Figuras 3 y 4. A la izquierda: *Cabeza-modulo*, de la serie *Secretissima scienza* (2002). A la derecha: *Maniquís*, de la serie *Poética de la razón*. Exposición Sede Central CajaCanarias (Tenerife, 2005). Fuente propia.

2. Docencia

Alguien calificó una muestra suya como "estructura docente." Si estimamos sólo las obras que aluden a modelos de proporción y maniquíes, efectivamente la sala de exposiciones bien podría considerarse un aula de Bellas Artes, asumiendo los visitantes el papel de aprendices. Como profesor de escultura, Román Hernández ha tenido la oportunidad de desarrollar, desde un enfoque novedoso, métodos didácticos relacionados con teorías tradicionales de la proporción, ejercicios con cánones modulares, geométricos o de proporción áurea.

ISBN: 978-989-8300-14-0

En su práctica docente propone a los alumnos la interpretación de la cabeza humana por medio de bocetos muy diagramáticos, calculando el alzado y perfil, además de otros datos como la estructura interna, la escala y el volumen. Se elaboran mapas geodésicos y estereométricos con ayuda de ordenador, o con papel milimetrado. Sorprende el uso práctico que ha encontrado en los sistemas estereométricos característicos de Durero, al que Miguel Ángel y el manierismo reprochaban su complejidad. Pero Durero subrayaba en cierta parte de sus *Cuatro Libros de Simetría* que aquel sistema resultaría muy provechoso para los escultores de madera, que desbastaban bloques similares a módulos paralelepípedos.

Román ha conciliado beneficiosamente su faceta educativa con la creativa. Los artistas tratadistas que fueron sus maestros durante años de estudio, le enseñaron también el valor de la pedagogía. Cennini, Lomazzo, Fialetti, los Carracci, o más modernamente profesores de *Bauhaus* como Oskar Schlemmer, eran ante todo maestros artistas que formaban aprendices.

Conclusión

Manteniendo un diálogo entre contemporaneidad y tradición, el motivo de las proporciones corporales representa en la obra de Román Hernández una constante en su carrera artística, docente e investigadora. Su obra está abierta a diferentes lecturas, y por una parte parece una declaración de que la perfección humana es un ideal imposible, una quimera. No existe una medida factible para la razón ni para la fantasía. Por eso el arte se balancea entre lo racional y lo onírico. Al mismo tiempo, tras el tema erudito de las reglas artísticas y su consiguiente despliegue imaginativo -a veces cuajado de fina ironía- otras cuestiones más actuales parecen aflorar. El ser humano se representa fragmentado, dislocado, en ocasiones acarreando un ripio siniestro, mientras pugna por modificar su posición dentro de una inamovible retícula de proporciones, prisionero de un esquema previamente establecido. ●

Referencias

Cabrera, Roberto A. (10/ 12/ 1994) "Symmetria. Palabras acerca de una exposición," *Archipiélago Literario*, *El Día,* Tenerife.

González Rodríguez, Antonio M. (2005) "La década áurea de Román Hernández." In *Poética de la Razón*. Catálogo exposición. Centro cultural Caja Canarias, S/C de Tenerife. ISBN: 84-7985-181-3

Hernández González, Román (2000) "El dibujo estereométrico en el análisis y representación del natural. Antecedentes y notas para un planteamiento didáctico." Congreso Nacional *El dibujo del fin de milenio*, Univ. Granada. ISBN: 84-338-2727-8

Hernández Gutiérrez, Isidro (2004): "Escenografías de la desnudez." *Escenografías de la desnudez*. Catálogo exposición. Museo Municipal de Bellas Artes, S/C de Tenerife.

Montesinos, José L. (2004): "Secretissima Scienza." *Secretissima Scienza*. Catálogo exposición. La Orotava, Tenerife.

ISBN: 978-989-8300-14-0

El proceso de creación artística en el pintor David Méndez Pérez

José Luis Crespo Fajardo*

Abstract. This article deals with the importance of the creative process in the painting of the Spanish artist David Méndez. Exploring materials factors of transformation, harmony and rhythm, Méndez sets up parallels between the human being and nature as creative agents driven by intuition, the unconscious and the senses.
Keywords: painting, nature, senses, creative process.

Resumen. Este artículo versa sobre la importancia del proceso creativo en la pintura del artista español David Méndez. Explorando factores plásticos de transformación, armonía y ritmo, Méndez establece paralelos entre el ser humano y la naturaleza como agentes creativos conducidos por la intuición, el inconsciente y los sentidos.
Palabras clave: pintura, naturaleza, sentidos, proceso creativo.

Introducción

David Méndez Pérez (Santa Cruz de La Palma, 1975) es un creador español cuya obra ha merecido destacadas distinciones en los últimos años y que empieza a ser reconocido en el ámbito nacional de las artes plásticas. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (Canarias), está en posesión de un Diploma de Estudios Avanzados por la Facultad de Bellas Artes de Granada. En la presente comunicación abordamos la problemática del proceso creativo a través de la concepción personal de Méndez, que ha reflexionado hondamente sobre la mecánica creativa que fundamenta su obra pictórica. Ésta se mueve en torno a la figuración expresionista y la abstracción con una impronta un tanto irregular en cuanto a temas y procedimientos, pero que podría definirse como una pugna por lograr un punto de equilibrio entre lo racional e irracional, entre lo cerebral y lo sentimental, la técnica y la poesía, la geometría y la naturaleza.

1. Influencias

Méndez se inició en los géneros clásicos de la pintura: la figura, el retrato, el bodegón, el paisaje, y no ha dejado de trabajarlos pese a haber adoptado varios lenguajes durante su trayectoria. El eclecticismo le

* Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (Canarias). Investigador no grupo HUM-552 Universidad de Sevilla.

concede liberarse de roles y atavismos para operar con mayor libertad, sin seguir un estilo distintivo o líneas de trabajo predeterminadas, investigando nuevos códigos y expresiones plásticas heterogéneas mediante pequeñas series. Así, sus cuadros tienen un carácter libre y misceláneo, donde lo personal aparece intercalado cuando la obra lo requiere. Durante un tiempo profundizó con cierto éxito en pinturas de tema geométrico y constructivo, aunque no llegó a condicionarse por aquellas directrices artísticas. A veces los creadores sacrificamos todo por la curiosidad de saber hasta dónde podemos llegar, aspirando a descubrir la verdadera esencia de la pintura. A veces buscamos un maestro ilusorio que nos indique el camino, sin saber que el maestro viaja con nosotros mismos.

Figuras 1 y 2. De la serie *Mi memoria, la pintura y la naturaleza* (2009). Fuente propia.

La mayor influencia experimentada por Méndez proviene del expresionismo europeo de los años ochenta, el neoexpresionismo de Baselitz, Lüpertz y sobre todo Perl Kirkeby. De modo determinante llamó su atención la forma de pintar aleatoria e instintiva de estos artistas, donde el azar, la improvisación o los *pentimenti* (arrepentimientos) tienen cabida; y descubrió en esta pintura, plena en transformaciones internas y connotaciones mágicas, una suerte de Romanticismo extremo

ISBN: 978-989-8300-14-0

que reflejaba la realidad profunda del mundo y del hombre con una visión postmoderna.

2. El proceso creativo

La creatividad es una función psíquica profunda que en cada artista implica un misterio inconsciente. Muchos pintores asumen que antes que lograr un producto acabado, lo que les impele a realizar sus obras es el deseo de experimentar su desarrollo, el disfrute del proceso de creación. Ya sea con bocetos preparativos o de un modo más espontaneo, las ideas atraviesan una progresiva transformación donde pensamiento y percepción sensible adquieren forma plástica. A veces un pintor ignora el sentido de sus actos y sólo empieza a descubrir lo que quiere hacer al entrar en contacto con la materia pictórica, como una revelación en medio del trance creativo.

Para David Méndez este proceso es un experimento con la libertad donde sólo se enfrenta a sus limitaciones (Figura 1 y Figura 2). Antes de pintar cuenta con unas ideas básicas y la sensación de hallarse ante un espacio abierto. No hay otra planificación. Su actitud establecida a priori es justo evitar el exceso de intenciones y que la propia materia le enseñe el devenir de la obra. Entonces está atento a descubrimientos formales y a hallazgos expresivos, pero sobre todo da relevancia al no calcular nada, a la irregularidad, la confusión, la espontaneidad y el movimiento, si bien en última instancia toda pincelada se supedita a aquella predeterminación inicial del "planear no trazar planes." Así, durante la ejecución de una obra permite que el azar y las aparentes incorrecciones sean factores decisivos, procurando dar sentido y unidad a la composición experimentando con el ritmo, la simetría, la proporción, la forma y el color mediante pinceladas gestuales, superposiciones, correcciones y *dripping*. En este ritual suele emplear óleo o acrílico sobre lienzos en formato rectangular y tondo.

Méndez es un pintor que valora la creatividad por encima de la técnica, y el juicio estético antes que el concepto. Generando paisajes que coquetean con la abstracción, con un estilo primitivo y expresionista, en el conjunto de su obra subyace la armonia del color a modo de vinculo perceptivo(Figura 3 y Figura 4). Como buen formalista, considera que lo matérico es mucho más trascendental que el tema para elaborar una obra pictórica relacionada con los sentidos, pues si el ser humano no puede desprenderse de la razón, el arte es una vía factible para ello.

Figuras 3 y 4. De las series *Peephole* y *Primitivo en el círculo-Otras esferas* (2009-2010). Fuente propia.

De tal modo, su proceso creativo está determinado por una concepción de la pintura como escenario para la expresión de emociones inconscientes, el espacio natural para el conocimiento íntimo, primigenio y metafísico del ser humano. En contraposición con la lógica o los saberes positivos, la creatividad de Méndez está regida por la intuición y los sentidos interiores.

Su principal referente es la naturaleza, generadora de las más extraordinarias producciones. Entre el artista y la naturaleza puede establecerse una analogía esencial, en tanto ambos ejercen como agentes creadores cuya acción deviene en un proceso transformativo donde nada es predecible y existe en el desorden aparente que producen una armonía compleja, un caos sistemáticamente organizado. Y tanto en la pintura como en la naturaleza el proceso creativo puede tornarse destructivo de acuerdo a una dinámica cíclica o progresiva, libre e independiente del resultado.

A pesar del carácter lúdico del ejercicio de esta pintura, hay que reconocer que el proceso creativo puede ser demasiado envolvente y el artista corre el riesgo de ser absorbido, arrastrado por ese torbellino, de tal manera que en ocasiones necesita distanciarse, dejar en reposo el trabajo para establecer una distancia de reflexión. Y aunque suele decirse *"que la inspiración te encuentre trabajando,"* a veces vale la pena sacrificar la laboriosidad y abandonar la pintura durante algunos días antes de

ISBN: 978-989-8300-14-0

retomarla. Así, Méndez atraviesa etapas de tranquilidad, dedicándose al dibujo o a otras actividades introspectivas. Los periodos de contemplación son importantes para renovar ideales, para enfocarse hacia esferas más fecundas en cuanto a conclusiones artísticas. Pensemos que buena parte de la vida es también el sueño, y en el sueño se halla el fundamento de la creatividad.

Conclusión

Recapacitar sobre los procesos de creación pictórica es especialmente relativo ya que los artistas no solemos buscar demasiadas explicaciones en algo que de alguna manera sentimos como natural. Quizá por eso se tiene muchas veces la idea de que no existe complicación detrás de un cuadro expresionista, pero la verdad es que entraña todo un laberinto.

En conclusión, la idea de David Méndez sobre del proceso creativo es singular. Como artista, su objetivo es explorar los factores de transformación plástica, la armonía y el ritmo, desarrollando un camino paralelo al de la naturaleza. Y si sus obras desprenden la espontaneidad y plasticidad que les es característica, es precisamente debido a que Méndez ha logrado enlazar su proceso creativo con el de la naturaleza. ●

Referencias

Álvarez, Moy (26/05/2009) "El "no estilo" del arte ecléctico." *Diario ABC*. Madrid.

Labrada, Maria Antonia (1984): "La racionalidad en la creación artística." *Anuario filosófico*, Vol. 17, Número 1. ISSN: 0066-5215.

Méndez, David (2010) "La pintura como acto natural: notas sobre pintura." *Ruido. Fanzine Independiente de La Palma*. Número 14.

Méndez, David (2010) "Pintura de los sentidos: notas sobre pintura." *Ruido. Fanzine Independiente de La Palma*. Número 13.

Redacción/EFE(13/06/2001) "David Méndez traslada a La Laguna sus peculiares «Construcciones en el espacio»." *Periódico El Día*. S/C de Tenerife.

Páblo Tardáguila y los Simposia Internacionales

José Manuel Rodríguez Trigueros*

Abstract. International Symposia, a new way to conceive the monumental sculpture that is closer to the citizen.
Keywords: monumental sculpture, International Symposia, urban museum, stone.

Resumen. Symposia Internacionales, una nueva forma de concebir la escultura monumental más cercana al ciudadano.
Palabras clave: Escultura monumental, Symposia Internacionales, museo urbano, piedra.

Introducción

Pablo Tardáguila Del Castillo. Nacido el 4 de Diciembre de 1984. Licenciado en BBAA, en la Facultad Complutense de Madríd en 2009.

La obra de Pablo es desarrollada en su mayoría en piedra, siendo éste el material definitivo y más idóneo para expresar sus sentimientos, emociones e inquietudes, recurriendo a Symposia Intenacionales donde su obra adquiere un carácter monumental y es conocido a nivel mundial a una edad muy temprana.

La escultura que desarrolla este escultor en sus comienzos de carrera, en materiales como barro, metal, y sobre todo madera y piedra, emergen de sentimientos, emociones y una satisfacción personal que con el tiempo y la madurez del mismo se transforma. Nacen en su persona inquietudes no solamente estéticas, sino preocupaciones por el tema, por el mensaje y el impacto hacia segundas y terceras personas.

1. Piedra como material escultórico contemporáneo

Tardáguila es un joven escultor Madrileño que, a pesar de su conocimiento en numerosas técnicas escultóricas como la talla en madera, modelado en barro, metales o resinas, se inclina por la piedra como material más idóneo para la elaboración de su obra. Con la pretensión de utilizar un material clásico, cargado de simbología, peso e historia en una época actual como es la que vivimos, y dotándolo de un nuevo carácter contemporáneo, la piedra proporciona a la escultura de Pablo de un carácter singular.

* Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (Canarias). Investigador no grupo HUM-552 Universidad de Sevilla.

ISBN: 978-989-8300-14-0

El encuentro con la piedra durante los años de aprendizaje en la facultad provocan un cambio de rumbo en la trayectoria profesional de dicho artista. En el modo de enfocar su producción busca un nuevo sentido a su creación, en el que necesita de dar a su obra un sentido que no se quede solamente en las emociones y satisfacción personal hasta el momento expresadas, si no que además enriquezca su producción con una temática, una función y una simbología creándose por lo tanto una comunicación entre el escultor y el espectador por medio de la obra escultórica resultante de esta serie de cualidades.

2. Simposia Internacionales como medio de producción a gran escala.

Por todo el mundo se dan una serie de concentraciones de escultores a lo largo del año. Se llevan celebrando estos eventos desde 1959, momento en el que el austriaco karl Prantl realiza el primer Symposio Internacional, reuniendo a 11 escultores de todo el mundo en una cantera abandona de Santa Margarita, Burgenland. Las motivaciones principales de dicho escultor eran, en unos momentos delicados en todo el mundo por la guerra y las tensiones políticas, apaciguar de algún modo los humos por medio del arte. Estos doce escultores en total, pretenden no solo juntarse para crear esculturas, sino acercarlas a todo el mundo que forme parte o no del movimiento, personas entendidas o ajenas al arte, y compartir el proceso de creación con todos ellos de modo que se sientan partícipes de la misma, y consiguiendo por otro lado comprender la complicación y las dificultades que presentan las esculturas en su proceso creativo.

Estos Symposia reúnen a una serie de escultores profesionales que desarrollan un proyecto en un tiempo limitado, que suele ser de diez a quince días, incluso de meses, según el Symposium. Realizan obras normalmente en piedra a escala monumental, partiendo de longitudes que pueden abarcar desde un metro cúbico a once o doce metros, dependiendo del Symposium, del tiempo que se tenga y de la dureza de la piedra.

Dependiendo del tipo de Symposium, podemos encontrar unos que cubren los gastos del escultor, desde el viaje, dieta, alojamiento y parte de la herramienta a un nivel genérico (ya que el artista suele traer aquellas más personales con las que suele trabajar), sin llegar a obtener ningún beneficio económico, como es el caso del Symposium Internacional de

Scultura de Morges (Suiza). Por otro lado hay otros en los que no solamente te dan todo lo mencionado, sino que además te pagan un sueldo a modo de compra de la obra finalizada, por los derechos de autor. En este caso hablamos de remuneraciones que pueden ir desde 800 euros a 5.000, incluso más, dependiendo del simposio. Claro ejemplo de ello lo encontramos en el Symposium Internacional de Escultura de Mersin, Turquía, en el que se remunera al escultor cinco mil euros por escultura acabada, en un trascurso de un mes.

Con estos eventos los ayuntamientos de cada lugar que organizan estos Symposia consiguen crear un museo escultórico en sus calles, y dar publicidad del tipo de piedra que se extrae en su zona, además de ser un reclamo turístico y de ocio para todos aquellos que se encuentren por la zona esos días que se desarrollan los proyectos. Los escultores, a su vez, promocionan su obra y la dan a conocer en cada ciudad a la que van. De este factor se aprovecha Pablo, ya que consigue colocar obra por todo el mundo. No quedándose aquí la historia, ya que gracias a estos eventos Tardáguila ha enriquecido a groso modo su conocimiento técnico.

Figura 1 y 2: *III International Sculpture Symposium, Akdeniz Universitesi,300x150x90,Mármol Antalya 2010,* Turquía. (Fotografía de Pablo Tardáguila).

Los Symposia atraen a gente de todos los países, por lo que no solamente traen conocimiento artístico, sino que además entre todos aportan nuevos métodos de trabajo más adecuados a los límites de tiempo. En estos lugares Pablo ha llegado a tener una formación comparable a academias y facultades, influyendo en su forma de trabajo y conceptos artísticos. Además de conocer todo tipo de herramientas de las que posteriormente se ha servido para mejorar las calidades de su

ISBN: 978-989-8300-14-0

obra y la agilización de su trabajo, llegando a ser capaz de plantear obras tan complejas de las que hablaré más adelante.

La escultura hoy día está tomando unos nuevos rumbos conceptuales y matéricos, y es cada vez más complicado por los medios y la demanda, sacar adelante obra por medio de materiales clásicos como la piedra, y encontrar un público que se interese por la adquisición de los mismos, ya que hoy día se apuesta por un tipo de escultura más efímera.

Por medio de los Symposia internacionales, Pablo Tardáguila encuentra un medio de producción de su obra a gran escala, con los que va haciéndose un hueco tanto a nivel nacional como internacional.

Figura 3: *Mujer*, V Premio Macaél de Escultura en Mármol, Almería. 120x50x70cm., Mármol (Fotografía de Pablo Tardáguila).

Este artista se encuentra varios años produciendo obra por medio de dichos Symposia, en los que apuesta por proyectos figurativos, como podemos apreciar en las fotografías 2 y 3, tratándose en un principio de una figura femenina con evidentes influencias de la escultura tradicional griega, las *cícladas*, caracterizadas por ser cabezas de óvalo facial, nariz alargada y triangular, a las que Pablo les añade una melena al viento, buscando un tipo de escultura basado en un principio de placer personal, por medio de los ritmos, la composición y los acabados.

Con el tiempo y el perfeccionamiento de la técnica, este artista se ve en la necesidad de profundizar en el significado de su obra, acercarla a un público más amplio y reflejar por medio de la misma, inquietudes sociales, problemas de nuestra sociedad, del medio ambiente, etc.

Figura 4 y 5: A la izquierda *7 International Sculpture Symposium Alanya,* 200x200x120cm. Mármol, Turquía 2010. A la derecha *Estudio Oso2,* 150x100x80cm. Mármol, 2010 (Fotografías de Pablo Tardáguila).

Encuentra en los cambios de temperatura y el deshielo un motivo de alarma con el que desarrollar la nueva obra que se encuentra produciendo en estos momentos, influenciado por escultores como el salamanquino Mateo Hernandez, o el francés Pompom. Comienza un estudio de animales en los que parte del oso polar para realizar una serie del mismo llevándola a cabo en dichos Symposia aprovechando las condiciones de los mismos, y colocando cada uno de ellos en distintas partes del mundo.

Esta serie de osos comienzan con el protagonista en una postura de reposo siendo testigo del deshielo (Fig.4), continuando con el oso a punto de caer del bloque de hielo en una postura comprometida, siguiéndole un tercer oso medio hundido en el agua para finalizar la serie con el oso ahogado.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 6 y 7: Arriba y abajo*: IV Symposium Internacional "Ciudad de Roldán,"Mármol,* Argentina 2010. *Estudio Oso2,* 150x100x80cm. Mármol, 2010 (Fotografías de Pablo Tardáguila).

Como podemos apreciar en las Figuras 4 y 5, el tamaño de las piedras rondan los dos metros cúbicos, con los que la escultura adquiere ese carácter monumental que comentaba con anterioridad, y donde Pablo se da a conocer y da a conocer su obra por todo el mundo. Aportando algo que difícilmente encontramos en estos eventos, y es que debido al límite de tiempo del que se dispone, las propuestas que se suelen hacer suelen estar basadas en elementos geométricos, composiciones sencillas, se suele apostar por un tipo de escultura alejada del modelado asegurando de algún modo la finalización de la pieza.

Este escultor propone en estos eventos un tipo de escultura inusual, ya que realiza proyectos que rompen con la geometría y la simplificación de la pieza, realiza esculturas que implican un compromiso de trabajo mayor, capaz de resolverlos sin problemas y que están caracterizados por una plasticidad única, apostando por un modelado a base de gradina con el que proporciona un peinado a la pieza en algunos casos, con éste provoca un recorrido y un movimiento particular y una plasticidad única, alternado estas texturas con zonas pulidas, como es el caso del bloque de hielo, apreciando dicho efecto de algún modo en la Figura 4.

En esta última intervención, realizada en el IV Symposio Internacional de Argentina, como podemos ver en la Figura 6 y 7, Tardáguila lleva a cabo el estudio del tercer oso en proceso de hundimiento tras el deshielo sobre un bloque de piedra caliza de formato irregular, con unas medidas aproximadas de un metro cúbico. En este caso la forma y composición de la pieza es un estudio de una posible postura en este instante, pero no es todavía la definitiva de la serie que desarrolla con la temática del

deshielo inminente según me comenta él mismo, debido a que esta pieza la realiza tras participar en otro Symposio anterior también en Argentina, empalmando uno con otro, lo que le lleva a la necesidad de improvisar.

Como se puede apreciar, el escultor se ve sometido a una serie de contratiempos con los que debe jugar continuamente y aprovecharlos en su obra.

La piedra es un material que a pesar de su dureza tiene una serie de cualidades que hacen que esté viva por dentro, y se pueda fracturar desde el proceso de desbaste hasta los últimos acabados, dependiendo de la calidad y pureza de la misma.

Por ello, todos los escultores que asisten a estos eventos deben de saber previamente a qué tipo de piedras se enfrentan, determinando de este modo el tipo de esculturas que se pueden realizar sobre las mismas. La dureza de los bloques va desde piedras muy blandas que pueden ser trabajadas a mano fácilmente, como es el caso de los Alabastros, a otras mucho más duras por su composición, como pueden ser los granitos, las cuales permiten unos tamaños y unas complejidades irrealizables con otro tipo de piedra, como puede ser un mármol.

En la mayoría de Symposia encontramos mármol o granito, siendo las calizas y las areniscas casos más puntuales.

Debido a esto, Tardáguila aprovecha los conocimientos del mármol y sus cualidades para desarrollar la anteriormente mencionada temática del deshielo inminente. El color blanco o grisáceo del mármol que le suministran en los diversos simposia, como es el de Alanya, es aprovechado para utilizar al oso como ser idóneo con el que jugar y manejar en las distintas posturas. El color gris que encuentra en dicho

mármol provoca el juego en el color y las texturas, con los que consigue diferenciar al animal del bloque inerte. Con la textura de la gradina sobre el oso consigue un color blanquecino, que contrasta de una forma muy sutil pero apreciable con el gris del bloque de hielo pulido (Fig. 4).

Como comentaba con anterioridad, las posibles fracturas internas condicionan el tipo de trabajo sobre la piedra, que es aprovechado por este escultor para modificar en ciertos casos la figura, y en la mayoría mejorándola. Como él me comenta, "Cuando uno no se atreve a quitar partes de la piedra por miedo, la piedra lo hace por ti…," es como si la

ISBN: 978-989-8300-14-0

piedra estuviese viva y te fuese guiando para sacar la escultura que se esconde dentro.

Conclusión

Pablo Tardáguila es un joven escultor que encuentra una de las salidas más productivas a su obra en todos los aspectos por medio de los Symposia. Por medio de los mismos realiza esculturas monumentales que pueden llegar a dimensiones de más de tres metros a día de hoy. Desplegando en las mismas una calidad técnica nada envidiable a los más destacados escultores del momento, añadiendo a esto el factor tiempo, siempre limitado para las dimensiones de las que hablamos, no por ello descuidando los acabados, siendo éstos de gran calidad.

Con estos Symposia, Tardáguila dispone de esculturas repartidas por todo el mundo conformando un museo urbano, con esculturas colocadas en La Bresse (Fráncia), Antalya (Turquía), dos en Argentina (América del Sur), o Alanya (Turquía), por no mencionar otras tantas repartidas en España, en ciudades como Almería, Salamanca, Zaragoza, y un largo etcétera que conforman un conjunto bastante amplio a pesar de su juventud, y que le han servido para formarse como escultor, y conocer a la vez a escultores de todo el mundo que le han aportado otro tanto en su persona. ●

Convicción de la soledad: tiempo y espacio en la obra de Joaquim Chancho

Josep Montoya i Hortelano*

Abstract. This article, places us in the tempo of know-it-is and place that is the notion of painting itself. Know-it-is in and locate oneself in space and time of creation, understanding this, that trigger is the double vision, look first to the meaning of his creative process, derived from a positioning and secondly , the relationship between this position and result of the process with the immediate surroundings
Keywords: Location, space, time, positioning, process...

Resumen. Este articulo, nos ubica en el tempo de conocer-se y ubicar-se que constituye la noción de pintura en si., Conocer-se y ubicar-se en uno mismo, en el espacio y en el tiempo de creación, conocimiento este, que tiene como detonante la doble mirada, en primer lugar al sentido del propio proceso de creación, derivado de un posicionamiento y en segundo, a la relación de este posicionamiento y resultado del proceso con el entorno más inmediato.
Palabras clave: Ubicación, espacio, tiempo, posicionamiento, proceso.

A pesar de lo que pueda parecer, esta habitación no es un refugio del mundo. Aquí no hay nada acogedor para el, ninguna promesa de unas vacaciones sománticas que lo lleven al olvido. Estas cuatro paredes sólo contienen las señales de su propio desasosiego y, para encontrar un poco de paz en este entorno, ha de hurgar más y más en su interior (...) El mundo se le ha quedado reducido a las dimensiones de esta habitación, y durante todo el tiempo que tarde en entenderlo, se ha de quedar donde está. Sólo hay una cosa cierta: no podrà estar en ningún otro lugar más, hasta que no haya estado aquí. I si no consigue encontrar-(se) (en) este lugar, seria absurdo que quisiese buscar otro

Paul Auster
"La invenció de la solitud" (2000: 97-98)

* 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: 978-989-8300-14-0

Figuras 1 a 3. *Proceso en el estudio.* J. Chancho 2003.

Introducción

Enrique Vila-Matas en el apartado re-lecturas del suplemento cultural Babelia del 29.05.10, hace referencia al mítico lugar por excelencia en la obra de Paul Auster: es el cuarto del número 6 de la calle Varick, donde escribió *El libro de la memoria*, la segunda de las dos partes de *La invención de la soledad,* como apunta Vila-Matas, lugar, la habitación, donde, cabe *"*un universo entero, una cosmología en miniatura que contenía en si misma lo más extenso, distante y desconocido*"* Nos habla de un lugar donde un escritor en ciernes encuentra *"*la experiencia de la plenitud e independencia del momento presente" Ese lugar es el lugar común donde se desarrolla el drama humano, desde el nacimiento hasta la muerte, desde la locura hasta la epifania del amor y como Vila-Matas dice: "no todo lo que ocurre entre las cuatro paredes de la conciencia es

tedio, angustia, pesadumbre, desesperación. Basta pensar –dice Auster- en las mujeres que pintara Vermeer, solas allí en sus habitaciones, pero con la luz brillante del mundo real entrando a raudales por una ventana abierta o cerrada." A partir de esta apreciación, que contempla la pintura como receptáculo de un mundo exterior, me permito un pequeño ejercicio hablando de lo que Chancho le contó a una tercera persona. Direccionando a posteriori opiniones personales sobre la conversación mantenida y centrando estas en tres puntos en el proceso creativo de Joaquim Chancho:

1.Uno mismo (Chancho en si)
2.El espacio de uno mismo: físico - pictórico
3.El tiempo de uno mismo, el tiempo de la pintura

Uno mismo

Al hablar de *Uno mismo,* re-leo las palabras de Joaquin Chancho:

Como hombre soy frágil, como artista he de ser fuerte. El artista necesita la fe en alguna verdad, más que la verdad misma. La obra de arte no puede satisfacer ningún deseo, como máximo posibilita que la vida sea menos insuficiente. El artista ha de creer en aquello que esta haciendo aún que sepa que aquello que está haciendo no tiene ninguna destinación, que aquello que esta haciendo puede ser inútil o estéril.

Posicionar-se, no para hablar de lo que se ve, sino para hablar de lo que rodea, del presente, a manera de prolongación de pensamiento que refleje las dudas y la certitud del artista, huyendo de complicidades y apasionamientos que a manera de chantaje emocionales nos abocan los sentimientos, si sólo nos guía la percepción sentimental de lo que vemos.

Si reconsidero las cosas es porqué la sobreposición de nuevos conocimientos, hace que estas, pierdan crédito. Esta descreencia actúa de revulsivo para poder decir basta, para parar. Voy del dibujo a la pintura, del blanco i negro al color y al revés, cuando tengo necesidad o cuando me encuentro perdido. Es importante parar y distanciarse. Convertirse en un espectador crítico con uno mismo, feroz, sin escrúpulos.

Conciencia de uno mismo, mirada curiosa y interrogadora a lo incomprensible y a la vez cotidiano de la vida, centrar la atención en lo aparentemente mínimo y extraer de esta atención rastros que permiten

ISBN: 978-989-8300-14-0

volver a iniciar un ciclo de interés por un mundo cada vez más incomprensible.

Estoy demasiado saturado de las referencias de un presente sin ningún sentido que procuro olvidar cada dia. La pintura me ayuda a ir en direcciones diferentes, sin apenas moverme del mismo lugar. Funciono por la materialidad del soporte, por la táctilidad de la mano. Hay una tensión que está presente y que me ordena, a pesar del aparente descontrol (de la acción pictórica)... existe una métrica soterrada

Compromiso a partir de una nueva situación, que sólo puede gestarse desde la conciencia del no, de un "ir y volver" continuo a fin de evitar cualquier dirección predeterminada y poder así acceder a todas las direcciones posibles; Acto este, de *"corrección continuada,"*de compromiso con el compromiso de no haber de alcanzar ningún lugar en concreto, ningún destino, desplazarse sólo por direcciones imprecisas, que nos sitúan en la complejidad i interioridad del mundo, del peso del mundo como bien dice Peter Handke, ir en definitiva hacía el propio yo, el yo como punto de partida, como eterno retorno ante la falta de sentido, reconocimiento del yo, para en palabras de Chancho: *"sentirse cada vez más seguro en la inseguridad."*

El espacio de uno mismo: físico - pictórico

Me refugio en las sombras del estudio. El tiempo es monótono y plomizo i lo lleno de excesiva autobiografía. Sólo encuentro sentido en llenar páginas de garabatos rítmicos y pautados. Aunque sé que esta actitud es complaciente, reincido hasta convertir el tiempo de la pintura en un tiempo de reclusión

Tiempo de reclusión, para dilucidar, estados o situaciones que permitan atravesar los peligros intuidos de desajuste interno entre el propio proceso y su relación con el entorno exterior.

Espacio donde todo es posible, la epifanía más pura o bien el hundimiento más profundo, lugar de *"la experiencia de la plenitud e independencia del momento presente"* donde se plantea el "duelo" entre obra y pintor, la obra no puede lastrar como resolución técnica al pintor y el pintor no debe condicionar la obra con excesos de direccionamiento.

Por tanto, Chancho se ubica en un espació, a manera de campana de vacío para poder oír-se, reconocerse en esas dudas i/o incredulidades

respecto al exterior, que son como detectores de que algo no va como debe ir, momentos en los que se perciben interferencias y es necesario aislar-se, para identificarlas y poder activar revulsivos sobre su influencia. Interferencias, estas que, por lo general, son reflejos de complejidades y "desajustes del entorno," que si se "negocian" bien, serán revulsivos para seguir el proceso, ...el trabajo en el estudio.

Paradoja, un espacio cerrado para abrir-se a uno mismo y a la complejidad del mundo.

De esta apertura al mundo a partir del reconocimiento propio, se deriva una concepción del espació determinada por la convicción de restricción de excesos referenciales, de distracciones. Una concepción de espacio, gestada en el espacio donde todo es posible: el estudio., Así pues ese segundo espacio de uno mismo que es el cuadro, asume la relación directa con el pintor, el modulo humano como medida y su ideario como gramática para desarrollar el lenguaje pictórico: estructura, escala, modulación, seriación

La escala y el formato tienen mucho protagonismo en mi trabajo, tanto en los grandes como en los pequeños formatos (...) El cambio de escala también ayuda a configurar nuevas situaciones espaciales (...) Las situaciones se producen por las posibilidades de modificación de los elementos geométricos. Una primera secuencia proyecta una segunda y así sucesivamente (...) La escala, nos determina las proporciones y nos orienta para establecer las relaciones de intervalo y pausa

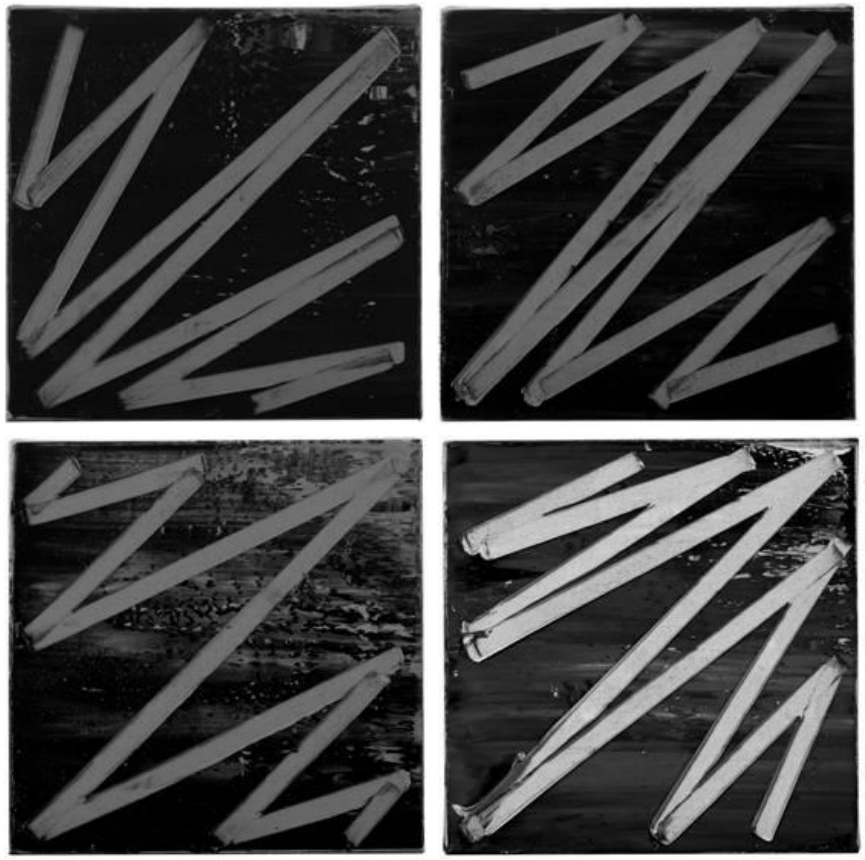
Lenguaje pictórico que establece unas pautas visuales claras y diáfanas con una voluntad de hacer evidentes las intersecciones, la estructura interna de las cosas, no las cosas en sí, de esta manera el espacio pictórico de Chancho muestra con pintura el interior de la pintura, la pintura en sí, no la pintura como ilusión de una representación.

Esto, quizás es porqué entiendo la realidad -lo que miro- como un escenario inscrito en un poliedro regular de seis caras. Lo que me interesa de este escenario es la diagonal imaginaria que va de un extremo del cubo al otro extremo opuesto. Esta diagonal que también está presente en la pintura, cuando la superficie del cuadro es visualmente penetrable, tiene profundidad; sin esta presencia de la diagonal la constatación del espacio seria nula.

ISBN: 978-989-8300-14-0

El tiempo de uno mismo, el tiempo de la pintura

El tiempo de Joaquim Chancho es consecuencia de una necesidad de ordenación frente a la complejidad y desde la pregunta interior, necesidad de generar ciclos desde donde reconocerse y desconocerse para volver así a poder renovarse, activar-se de nuevo. Ciclos que contienen espacios de silencio para *"oír-ver"* como habla la pintura desde ella misma.



Figuras 4 a 7. Pintura 09.10.2009, pintura 09.11.2009, pintura 09.12.2009, pintura 09.13.2009. Autor Joaquim Chancho, Óleo sobre lino, 32 x 32 cm.

La pintura como acto que se manifiesta en un tempo, en un proceso implícito en el mismo acto de hacer-la, esa consideración, es la que

posibilita que a lo largo de los siglos, la pintura sea aún una acción viva, una acción sobre la que se puede reincidir.

Mi ciclo en pintura es lento, rotativo. Funciono por rastros, en absoluto por motivos o temas.

En lo personal, ese *"Tempo"* especifico, ha estado presente en la "configuración" de Chancho como pintor, se autocalifica como de *"aprendizaje lento y respuestas meditadas"* condiciones estas, que condicionaron en su momento una relación casi "tangencial" con los acontecimientos artísticos de los años 70 – 80, y como dice Chancho, con la sensación de ser un intruso en el mundillo artístico de Barcelona, donde poca cosa había que lo vinculase a la "gremialidad" de pintores de ese país -Catalunya-, en el que a finales de los setenta, aún se preguntaba a un artista de que familia procedía y, cuales eran sus antecedentes artísticos y sociales... en definitiva el aval. Por estos motivos, los silencios han sido y son necesarios y el rigor se establece poco a poco y sin pausa.

La pintura, también es una necesidad -un texto y un pretexto- en el transcurso del tiempo, en el transcurso de los ideales irrealizables como el silencio. La pintura nace generalmente de las propias lagunas y insuficiencias, es un lugar de confluencia de todo y por tanto, espacio de la nada. Es un lugar donde reflejamos contradicciones y, a veces, alguna afirmación de nuestro transcurrir en el tiempo: es geografía de un espacio vulnerable por la memoria de nuestra biografía. Un espacio de protección y abstracción, del riesgo y la incomprensión, de la conciencia de la nada que tiene mucho que ver con la soledad -con la convicción de la soledad-. Un espacio que creamos a partir del propio tiempo. Del propio tiempo y del propio espacio. Porqué el espacio no significa, es y se nutre de las significaciones de aquello que justifica el transcurrir del tiempo. La pintura toma parte en ese intento de sustracción temporal mediante la acumulación de tiempos y espacios posibles. Los sobrepone en un intento de comprensión de todo lo que es verdadero, de todo lo que para el pintor es verdad: su verdad, su razón de ser. Por esto el pintor continua y continuará pintando. Por esto la pintura continua y continuará pintándose, mientras el pintor continúe planteándose el sentido que tiene continuar pintando hoy en día.

El acto de pintar, entendido como un acto incierto, dota de sentido a la pintura porqué la cuestiona continuamente y, por tanto, cuestiona el transcurrir del tiempo del pintor. Afirma y niega. Se complace y rebela. Por esto, el pintor continua y continuará pintando. Recomenzar, una y otra vez su proceso a pesar de que sabe que el proceso es sólo una sucesión temporal –un tempo-, un trayecto que lo separa de cada nuevo comenzamiento. Por esto retoma y empieza cada vez por la única pintura posible, la pintura de la incertidumbre.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Incertidumbre, que sólo puede conjurarse en primer lugar, desde un firme posicionamiento, mediante preguntas y posibles afirmaciones sobre uno mismo, y en segundo lugar, desde la convicción de la soledad en el acto de auto-reconocimiento..., que es en si, la obra pictórica generada desde esta actitud i este posicionamiento. ●

Referencias.

Auster, Paul (2000) "La invenció de la solitud" Col. el Balancí nº 369, Barcelona: Ed. 62, primera edición.

Poéticas de la negación de lo visual

Juan Carlos Meana Martínez*

Resumen. La estética de la negación son aquellas estrategias que abordan las formas de distanciamiento, interposición, retardo y ocultación de una representación de la realidad. Esta negación es un ejercicio de autoconsciencia y reflexión de la práctica pictórica. Analizamos dos obras de los artistas Ignasi Aballí y Juan Loeck.
Palabras clave: Estética de la negación, reduccionismo, desmaterialización, antivisón, procesual.

Abstract. The aesthetics of denial are those strategies that approach the forms of alienation, lodging, delay and concealment of a representation of reality. This denial is an exercise in self-awareness and reflection on the pictorial practice. We analyze two works of the artists Ignasi Aballí and Juan Loeck.
Keywords. Aesthetics of the denial, reduction, dematerialization, antivision, process.

Introducción

Denominamos estética de la negación a aquellas estrategias creativas que abordan las formas de distanciamiento o interposición en la representación. Sería todo lo que tiene que ver con el retardo y la ocultación de una representación directa de la realidad con sus matices y diferentes lecturas, cuyos antecedentes habría que remontarlos hasta el cuadro *Cuadro al revés* de Cornelius Norbertus Gijsbrechts, realizado entre los años 1670 y 1675. Se trata de una pintura que representa un lienzo del revés. No se trata de la presentación, a modo de *ready made* duchampiano, sino de la pura representación de un lienzo vuelto, con las texturas de los diversos materiales que lo componen, por parte de alguien que sabemos dominaba muy bien el oficio de pintor. Esta negación no podemos entenderla sino como un ejercicio de autoconsciencia y reflexión de la práctica pictórica.

En esta estética de la negación podemos encontrar diferentes posicionamientos de los artistas y diversos resultados en el eje que transcurre de la materialización a la desmaterialización de la obra: *reducción* de lo que hay para ver, *ocultación* del objeto visible, *desmaterialización* como desolidificación de la obra y *desaparición* con todo tipo de trabajos sobre la huella. (Hernández-Navarro, 2006: 18).

* España, artista visual. Licenciado e Doctor en Bellas Artes. Professor na Facultad de Bellas Artes da Universidad de Vigo (Pontevedra).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Analizamos dos casos de artistas en activo que situando sus trabajos dentro de un vector temporal, estarían, uno de ellos, en la suspensión o retardo infinito del acto de pintar, como es el caso de Ignasi Aballí en su obra *Malgastar*, donde configura la obra en el punto previo de disposición del material con el que va a ser ejecutada; y otro, como es el escultor Juan Loeck, en una indagación obsesiva por lo procesual y efímero desde sus trabajos con hielo, donde dada la condición del material, trabaja con el propósito de hacer visible, mediante registro fotográfico, la desaparición de las esculturas realizadas, como en la obra *Autorretrato con testigo* que analizaremos.

1. Ignasi Aballí: Malgastar, 2001

Figura 1. Ignasi Aballí, *Malgastar*, Botes de aluminio, 250 kg de pintura, (2001), Col. Cal Cego, Barcelona.

Existe una línea de trabajo desde la modernidad, que Ignasi Aballí retoma y se encuadra en ella, tendente a reflexionar, pensar y crear en y sobre aquellas pulsiones que tienen que ver con la nada, con el abismo de la negación como posicionamiento frente al mundo y la creación. Tal vez más usado en la literatura que en las artes plásticas, este enfoque que condiciona la manera de observar el mundo, nos adentra en una línea de

trabajo orientada a operar "sin la imposición de argumentos sólidos, de verdades solemnes, tendentes a imponer y a penas ofrecer algunas posibilidades de trabajo" (Torres, 2007: 1).

Este artista retoma todo un compendio de trabajos que en la línea de Yves Klein y su salto al vacío, o el silencio de Duchamp, por poner algunos ejemplos, se sitúa con comodidad para indagar en aquellos posicionamientos que anteponen el no como forma paradójica de creación.

En el caso concreto de la obra *Malgastar*, el artista destapa un conjunto de grandes botes de pintura dejando que se sequen al aire libre, ante su desuso. Esta obra expuesta en varias ocasiones resulta representativa del trabajo y la situación desde la que se posiciona el artista catalán, en esta caso y siguiendo la división antes citada, *la reducción* (Hernández-Navarro, 2006: 18).

La obra alude al momento inicial, a ese previo a la imagen donde se ha de comenzar a establecer una primera relación entre los deseos del artista y la fisicidad de los materiales con los que ha de trabajar. Se trata de un conjunto de botes a la espera, atendiendo a la presencia de alguien que quiera articular con ellos algún proyecto de orden visual. A modo de gran lienzo en blanco, nos transportan a ese estadio primero del vértigo de la creación que nos desentraña el miedo y pánico, en ocasiones al lienzo en blanco o a la página en blanco en el caso de los escritores.

Malgastar, en su título, nos alude a una operación poco o nada productiva, a un gasto hecho sin obtención de beneficio. Resulta chocante, pero tremendamente atractiva, esta actitud creativa, esta pretensión de la nada como forma de articular, no solo una obra, sino todo un proceso creativo. Se trata de una fórmula creativa, no exenta de retórica, que indaga en aquellos procesos que R. Krauss denominaba "antivisión," tendente a una "denigración y descrédito de la visión como sentido privilegiado de la modernidad, una crisis en el ocularcentrismo cartesiano" (Hernández-Navarro, 2006: 19).

La obra nos sitúa en un punto tenso de la falta, en términos lacanianos; su contemplación produce la frustración de una falta, en este caso de la imagen, que nos calme nuestras ansias de ver. La visión de los objetos expuestos nos sitúa en la frustración y la angustia, de tal manera que el espectador pierde la imagen, o no la encuentra, mientras que el creador no llega a configurarla, en la tensión que produce el momento

ISBN: 978-989-8300-14-0

inicial de toda creación, el punto cero. Esta recreación y cierto regodeo en ese previo al acto de pintar, le sirve al artista para sostener la tensión de la obra en su contemplación. Se trata de unos objetos que no articulan respuesta ninguna, sino que actúan como sistema de interrogación hacia aquello que vemos y cómo lo vemos. Son ilustrativas de todo ello las palabras del artista al respecto de la obra:

Con el dinero que me dieron para producir la obra en una exposición, compré toda la pintura que pude y la dejé secar sin usarla. Quería plantear la idea de incorrección al utilizar un material que se ha malgastado porque no ha sido utilizado para generar algo productivo. Por un lado, la obra prioriza la reflexión sobre la acción. De tanto pensar qué hacer con la pintura, se ha acabado secando. Por otro, también pone en evidencia un proceso personal de dificultad en relación a qué hacer con la pintura al que había llegado en ese momento (Aballí, PHOTOEspaña: 1).

2. Juan Loeck: Autorretrato con testigo, 1997

Figura 2. Juan Loeck, *Autorretrato con testigo*, 12 fotografías, 1997.

Desde la tipología, anteriormente citada, de la estética del negación, Juan Loeck se sitúa en la poética de la desmaterialización, ya que viene realizando desde hace años un trabajo donde el uso del hielo como material escultórico da unas características esenciales al centrar su interés en el proceso. Tremendamente preocupado por todo aquello que suponen los tiempos de trabajo y su registro en imágenes, en esta obra

fechada el 7 de enero de 1997 y registrada con la ficha 142, vemos cómo la acción ha durado seis horas en un proceso de deshielo y observación a una temperatura ambiente de 12 grados, aplicándole un soplete y abandonando la documentación hora y media después. Nos muestra una selección de 12 imágenes.

En la obsesión de este artista por lo procesual vemos cómo su idea de lo temporal le lleva a construir obras efímeras de las que quedará una documentación del proceso como testimonio de lo acontecido. Pensar en realizar obras para su desaparición implica estar trabajando de forma permanente con una negación material que se impone, con un abismo al vacío que tarde o temprano aparece por la disolución del material, lo que sirve, si cabe, para potenciar, en mayor medida, la experiencia llevada a cabo con la obra. Esta situación de vacío, que nosotros la encuadramos dentro de la estética de la negación, supone ahondar en el pensamiento sensible tanto en lo referente al eje de construcción material-inmaterial de la obra, así como a una lectura de lo efímero que tiene que ver con la pérdida y deterioro de la materia, también en este caso carnal. En la obra que nos ocupa, el artista realiza un autorretrato y se fotografía junto a él en su proceso de disolución, e incluso acelerándolo con el soplete, en un diálogo de tiempos extraños y confrontados entre el deshielo y el tiempo inevitable de la materia carnal del autorretratado.

La tensión que se produce en el juego de formas y temperaturas es importante para adentrar al espectador en esta poética de la negación. La forma del hielo queda supeditada a una temperatura que en su calor la disuelve; mientras que el hielo confrontado a la forma de lo carnal nos habla también de un estado de conservación, seguramente imposible en la eternidad, además de una transformación de lo carnal que tiene que ver con los ciclos de la vida.

El juego que se plantea con la desmaterialización nos habla de un intento de atrapar con imágenes, documentales en este caso, de aquello que se nos escapa, de aquello que deja de ser, de lo que dejará de verse dando lugar a una pérdida. Ver es entonces pérdida y negación, puesta en abismo de aquello que se sabe. El final lo podemos intuir, la desmaterialización del hielo nos sitúa en el final de la carne, por ello esta obra encarna en sí misma la tradición de la vanitas, una desaparición que sitúa al propio proceso de trabajo en un continuo recomenzar y es ahí

ISBN: 978-989-8300-14-0

donde sitúa todo, de nuevo, en el punto cero al que hace mención I. Aballí con su obra.

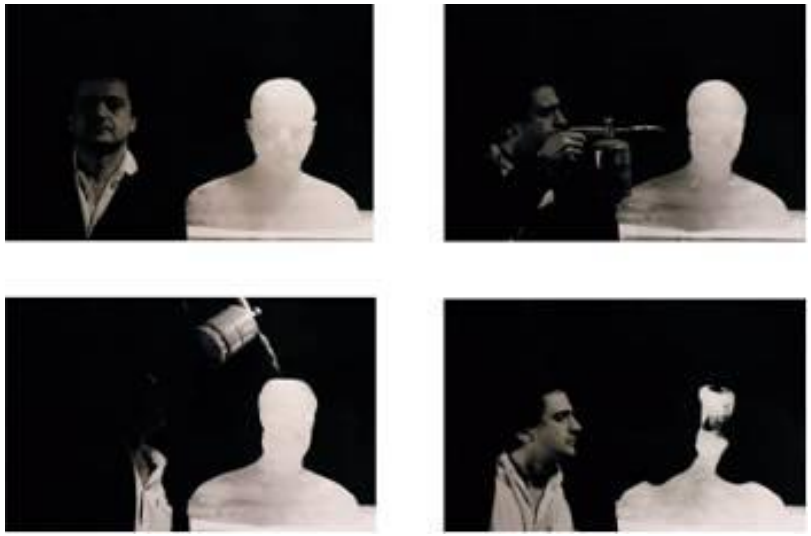


Figura 3. Juan Loeck, *Autorretrato con testigo*, detalle, 1997

Conclusiones

Ambos artistas nos plantean una pérdida, a pesar de trabajar con lo visual, del ocularcentrismo cartesiano que ha regido nuestra mirada durante los últimos siglos. Nos sitúan frente a una nada que es lo único en lo que acaba la visión.

Se produce una pulsión negativa de la nada como recurso para reflexionar y obrar en la práctica artística que da como resultado obras de un aparente desinterés formal, pero de una llamada de atención y reflexión sobre la realidad que nos rodea, dado el escepticismo con el que trabajan los dos artistas y la puesta en crisis de los valores de la idea misma de representación.

Con un interés en ambos casos por los parámetros temporales en el arte, se sitúan, sin embargo, en puntos extremos, bien por sostenerse en ese punto inicial de lo que ha de suceder, en un deseo nunca colmado y cuya esencia es su no satisfacción porque se mataría la propia pulsión que lo genera; o bien en una aceleración de aquello que ha de venir, llegando al punto final de la materia; potenciando así todo lo simbólico de la desaparición.

En las dos obras sitúan al espectador frente a una visibilidad que ha de trascenderse para interrogarnos sobre la experiencia de la obra. Su obrar radica precisamente en hacernos reflexionar sobre lo que vemos y la construcción simbólica que se desarrolla a partir del acto mismo de ver, pero paradójicamente esto se lleva a cabo desde la negación de la propia mirada, desde mostrar la nada, bien a priori, bien a posteriori. ●

Referencias

Aballí, Ignasi. Entrevista PHOTO España [Consult. 12-01-2011] http://martamiraalrededor.lacoctelera.net/post/2010/05/11/ignasi-aballi-fotografo

Hernández-Navarro, Miguel Ángel (2005), *(La Nada para ver) El procedimiento ceguera del arte contemporáneo.* [Consult. 12-01-2011]http://www.alfonselmagnanim.com/debats/82/espais05.htm

Hernádez-Navarro, Miguel Ángel (2006) "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro," *La pasión por lo real. Muerte , exceso y documento en el arte contemporáneo*, Revista de occidente nº 297: 7-25

Loeck Hernández, Juan (2007) Catálogo *Observador, testigo*.1996-97. Udal Kultur Etxea. Basauri (Vizcaya). Enero-febrero 1997.

Loeck Hernández, Juan (2010) Catálogo *1:1*, Centro Torrente Ballester, Ferrol (A Coruña).

Stoichita, Víctor I (2000) *La invención del cuadro*, Serbal, Barcelona,

Torres, David G. (2007) *Ignasi Aballí. Hacia una relectura de la pulsión negativa en arte en "Think with the senses, fell with the mind*," Biennal de Venècia, 2007, http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article1 [Consult.12/01/2011]

Virilio, Paul (2001) *El procedimiento silencio*, col. Espacios del saber, Ed. Paidós, Argentina.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Hernández Pijuan: cuando la pintura se vuelve objeto

Lola García Suárez* & Paco Lara-Barranco**

Resumo. Esta comunicación analiza los signos de apertura a la experimentación plástica y de universalidad que presenta la obra del pintor y profesor universitario, Joan Hernández Pijuan. Nos centramos en su producción de los 90: culmen de una pintura-objeto, sintética en dibujo y densa en materia. El reconocimiento de su obra por la crítica con acreditado prestigio así como su impulso en la dinamización de las metodologías docentes han sido los dos motivos para estudiar a este autor.
Palavras chave: Pintura-objeto, densidad pictórica, dibujo, espacio, memoria.

Abstract. This paper analyzes the signs of openness to artistic experimentation and universality that offer Joan Hernández Pijuan's work, painter and university professor. We focus on his production of the 90's: culmination of a painting-as-an-object, synthetic drawing and painting density. The recognition of his work by criticism with established prestige and his momentum in energizing the teaching methodologies, have been the two reasons to spotlight on this author.
Keywords: Painting-object, painting density, drawing, space, memory.

Introducción

Esta investigación sobre Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931-2005) aborda los signos hallados en su obra en clave de experimentación y universalidad. El estudio toma como eje de referencia su producción en los 90, del pasado siglo XX. En el apartado, *1. Una nueva dimensión para la pintura y el dibujo*, planteamos el enfoque del pintor como docente y proponemos sus hallazgos pictóricos de los 90 como únicos; y en la segunda parte de nuestro trabajo, *2. Hernández Pijuan: aportaciones de una generación*, relacionamos sus resultados pictóricos con los de otros artistas coetáneos. Aunque fallece en 2005, su obra, escritos y enseñanzas siguen vivos hoy día como signos de contemporaneidad y son elementos de referencia para el estudio y la investigación de docentes y artistas.

En el ámbito de la educación artística universitaria no resulta fácil para el docente desarrollar una obra (pictórica, escultórica, o en cualquier otro medio) que trascienda internacionalmente y dejar huella a través de las enseñanzas impartidas. Unos requisitos que sí cumple la figura de

* Espanha, pintora. Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

** Espanha, pintor e professor Titular da Universidad de Sevilla, departamento de pintura, Facultad de Bellas Artes. Doctor en Bellas Artes pela mesma Universidade.

Hernández Pijuan, como veremos más adelante. En 1956, inicia sus estudios en la Escuela Superior de San Jordi (Barcelona) y al año siguiente implementa su aprendizaje en París, cuando el Informalismo y el Expresionismo Abstracto están en plena efervescencia. Comenzó a pisar en un terreno propio en los 70: experimenta la relación fondo-objeto con la densidad pictórica. Esta preocupación culmina en los 90, donde se produce un encuentro íntimo y absoluto con el espacio pictórico, interpretado como recuerdo vivo en un pleno ejercicio de síntesis. Su paso por los 80 no fueron en balde: le sirvió para investigar el paisaje desde lo global a lo particular, desembocando en el descubrimiento que provoca la tensión dibujo-pintura.

Nuestra metodología para abordar el objeto de estudio ha sido multidisciplinar: análisis de textos, y desarrollo de entrevistas para obtener datos de primera mano (agradecemos las aportaciones facilitadas por Joaquim Chancho, docente y pintor, y Madola, ceramista y alumna de Hernández Pijuan).

1. Una nueva dimensión para la pintura y el dibujo

Docencia y pintura constituyen para Hernández Pijuan un tándem indisociable y equilibrado desde que comienza a impartir clases en 1976 hasta sus años como profesor emérito. Fue uno de los impulsores de los talleres de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (como señala Joaquim Chancho):

[...] *eje importante de toda esta experiencia, fue sin duda Joan Hernández Pijuan. A él se deben los grandes avances en el trayecto educativo de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y sin duda tuvo una gran relevancia personal en el origen y constitución del grupo H2* [uno de los tres grupos que existen actualmente en la especialidad de Pintura] (Chancho, 2010, sin publicar).

Su docencia no distinguía entre proceso y proyecto, ni planteaba ejercicios o procedimientos. Así la metodología activa de enseñanza-aprendizaje retro-alimentaba al docente y al estudiante –como señala Hernández Pijuan: "[…] he aprendido mucho más enseñando que cuando me enseñaban. He aprendido porque no he pretendido enseñar ninguna verdad" (De Corral, 2002: 37). Una sistemática basada en la duda, liberada de todo condicionante externo. De este modo investiga: avanzar y retroceder conviven con el proceso:

ISBN: 978-989-8300-14-0

Así, a lo largo del trabajo de varios años, voy descubriendo el espacio vacío. Por otra parte, el lenguaje del gesto comenzaba a fatigarme, […] Estuve unos dos años como buscando algo, y salieron cosas donde aparecía la figura humana, llevado en parte por el pop, hasta que me encontré con que aquel elemento gestual que en un momento dado era como un gesto muy pequeño y con un vacío muy grande, podía sustituirlo por un elemento figurativo, y es cuando surgió el elemento copa [Figura 1] (Fernández-Cid, 1993: 17).

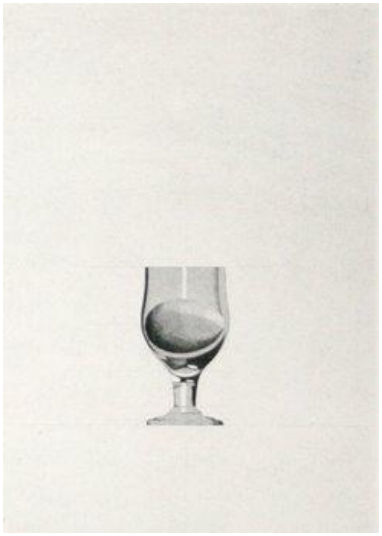


Figura 1. Joan Hernández Pijuan, *Composición* (1969).
Aguafuerte y aguatinta. Pl. 45 x 31 cm. Pp. 57 x 39 cm. Impresor: M. Vilá, Barcelona.
Editor: Sala Gaspar, Barcelona. Cat. Sala Gaspar, n. 1035.
Fuente: Joan Hernández Pijuan.

Fruto de la experimentación, a partir de los años 70 y a través de la memoria, traslada el espacio real (su vivencia personal marcada desde pequeño por los lugares leridanos donde ha vivido: La Segarra y La Noguera) al soporte. En los 80 y sobre todo en los 90, sus ensayos le conducen a un espacio pictórico con una particular visión del paisaje desde el punto de vista dimensional, conceptual y matérico. Veamos cómo la obra se vuelve objeto. No le interesa representar la naturaleza sino la emoción que ésta le produce, al entender la pintura como "una forma de conocimiento y no de comunicación, me interesará más el 'cómo lo digo' que no el 'qué quiero decir' " (Hernández Pijuan, 1987: 5). La voluntad descriptiva desaparece por completo y el proceso creativo le vincula al espacio real por la evocación de la memoria.

En los 90, concibe la superficie como una red de líneas (Figura 2), o bien como un espacio empastado sobre el que contornea una forma sola o doble (Figura 3).

Figuras 2 y 3. A la izquierda: Joan Hernández Pijuan, *Encima de un paisaje verde* (1992). Óleo sobre lienzo, 165 x 216 cm. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. A la derecha: Joan Hernández Pijuan, *Flor con límites verdes* (1996). Óleo sobre tela, 195 x 195 cm. Colección particular. Fuente: Joan Hernández Pijuan, VEGAP, Barcelona.

Insiste en un denominador común: la superficie llena (cuando recurre a la trama) frente al vacío (cuando el elemento representado se sintetiza, nube, flor, camino, o no aparece ninguno). El binomio lleno-vacío es punto de partida, y a la vez una gran aportación de su obra: con muy poco crea tensión y dinamismo. La materia allanada en la superficie coincide con el plano del lienzo, y el dibujo que graba una forma ahonda la línea hasta coincidir con el plano del soporte, para hacer que la pintura se vuelva OBJETO.

Ese hallazgo es reforzado por su uso del color: sin gamas, denso, y es fruto del recuerdo que la luz del paisaje deja en su memoria. La materia es de vital importancia pues entronca con su personal vivencia del paisaje. Ahora, es momento de recordar la metáfora que, en este sentido, elabora el crítico Arthur C. Danto:

[...] las superficies de Hernández Pijuan son físicas [...] En cierto sentido, en su caso, la pintura es como arar la tierra, una intervención física, un rompimiento de la superficie [...] Sus superficies se construyen para revelar lo que hay debajo (Danto, 2002: 6).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Por lo tanto, son dos los elementos principales que justifican el rasgo genuino aportado por Hernández Pijuan a través de su obra. El dibujo sencillo (en sus formas básicas, fáciles de aprehender por parte del receptor, cuya sencillez conecta con el ancestro y lo primitivo), unido al componente del color, empleado como materia (densidad pictórica). Aunque lo excepcional no es hermanar dos disciplinas (dibujo con pintura) sino mantenerlas con clara independencia en el marco del soporte: cada una conserva su propio lenguaje y entidad por separado, las mantiene a un mismo nivel, entre sí no compiten,… sí se refuerzan al quedar potenciados el carácter expresivo de la materia y del gesto.

La obra de Hernández Pijuan conmueve porque profundiza en lo próximo, en los elementos prosaicos. Su imaginario destila "un proceso interior [que acontece] en el espacio aislado e impenetrable de su cerebro, de su cuerpo [porque] se sustrae a toda observación" (Zweig, 2010: 16). Para ello el pintor ha de sumergirse en unas coordenadas de espacio-tiempo, no las habituales, donde ha de producirse un juego, un acto de fe, que le haga conectar con el instante mágico de la creación. La imagen de su pintura, en apariencia infantil, revela ese juego porque en el juego, "y solo en él, pueden el niño o el adulto crear y usar toda la personalidad" (Winnicott, 2008: 80).

2. Hernández Pijuan: aportaciones de una generación

Hernández Pijuan reconoce como influencias en su trayectoria a Fontana, Twombly, Morandi y también, a las artes primitivas y populares (De Corral, 2002: 35). Fue Manet el "primer revolucionario" – según Greenberg (De Duve, 2005: 124), cuando "reinventa (¿o acaso inventa?) el cuadro-objeto, el cuadro como materialidad" (Foucault, 2005: 14). Hemos comprobado que Hernández Pijuan sigue esa estela, al igual que otros autores de su misma generación cronológica. Con Joaquim Chancho (Tarragona, 1943), también docente, encontramos un fuerte paralelismo. Chancho investiga desde la geometría y el ritmo, sin recurrir a una seriación fría, y enlaza con Hernández Pijuan en la síntesis de lo dibujado, así como en la densidad matérica: en ambos son cuidadas con esmero casi artesanal. La pastosidad también destaca en Gerard Richter (Dresde, 1932), con quien Hernández Pijuan comparte la faceta de grabador, aunque no nacionalidad. De Richter se subraya su método: el azar. El poder alegórico de su pintura "radica en la fuerza que [ésta] demuestra al ofrecer la experiencia de lo tangible, de lo físico que hay en

el acto del pintor,…" (Lebrero Stals, 1994: 21). Al igual que con Hernández Pijuan, su pintura no proyecta ilusión formal o conceptual, es por el contrario una realidad en sí misma, de ahí que sea puramente objeto. Finalmente, Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, 1923-2009) escritor y docente, comparte con Hernández Pijuan el modo de concebir la construcción del espacio pictórico cuando su pintura se vuelve un lenguaje en sí mismo autónomo. La aportación de Ràfols-Casamada en el panorama español, es subrayada por Hernández Pijuan al ser el color protagonista, "no los elementos extraños. […] Color y pintura plana de nuevo" (Yvars, 2006: 128). Ambos enfatizan el mismo fin: el tema es la pintura.

3 Conclusiones

La obra de Hernández Pijuan pretende volver a lo primitivo, contactar con lo más genuino del ser humano: con aquellas pinturas – sólo en apariencia toscas –, que ya hicieron los hombres de las cavernas, puras y mágicas. Su aportación pictórica no refleja racionalidad alguna, surge tras haber (se) depurado de toda anécdota, resulta por ello casi procedente de una sensitiva inocencia.

Nos comunica una actitud reflexiva, pausada, con una acusada querencia por la consecución de un espacio pictórico autónomo, sin añadidos, mostrado en toda su desnudez. Su gesto y su impronta nos presentan algo único: lo más elemental del dibujo y lo más denso de la materia son suficientes para expresar un recuerdo, una memoria que son ilimitados de por sí. Y para potenciar aún más este concepto consigue independizar ambas disciplinas: cada una de ellas conserva sus cualidades, sus rasgos más definitorios, son dos unidades que logran reforzarse entre sí para hacer de la pintura un objeto de hondo misterio.

●

Referencias

Danto, Arthur C. (2003) "Espacio, superficie y sustancia: reflexiones sobre la obra de Hernández Pijuan." En: *Joan Hernández Pijuan. Volviendo a un lugar conocido. 1972-2002*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (22 enero-23 marzo). Catálogo de exposición. ISBN: 84-7232-907-0

De Corral, María (2003) "Conversación en voz baja." En: *Joan Hernández Pijuan. Volviendo a un lugar conocido. 1972-2002*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (22 enero-23 marzo). Catálogo de

ISBN: 978-989-8300-14-0

exposición. ISBN: 84-7232-907-0
De Duve, Thierry (2005) *Clement Greenberg entre líneas*. Madrid: Acto ediciones. ISBN: 609-8052-9
Fernández-Cid, Miguel (1993) "Materia de paisaje." En: *Espacios de silencio 1972-1992*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (febrero-marzo). Catálogo de exposición. 84-826-014-9
Foucault, Michel (2005) *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay. ISBN: 84-933332-9-8
Hernández Pijuan, Joan (1987) *Pintura i espai: una experiència personal*. Tesis doctoral de Joan Hernández Pijuan, Barcelona. [Consult. 2010-07-22] Disponible en <URL: http://hernandezpijuan.org/uploads/File/textos/jhp_1987_tesis_I.pdf>
Lebrero Stals, José (1994) "Contrapintura." En: *Gerard Richter*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (7 junio-22 agosto). Catálogo de exposición. ISBN: 84-8026-033-5
Winnicott, D.W. (2008) *Realidad y juego*. Barcelona: Editorial Gedisa. ISBN: 978-84-7432-056-5
Yvars, J.F. (2006) *Visión y signo. La pintura de Ràfols-Casamada*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. ISBN: 978-84-3431-084-1
Zweig, Stefan (2010) *El misterio de la creación artística*. Madrid: Ediciones Sequitur. ISBN: 978-84-95363-75-6

O labirinto grotesco de Manoel Galdino

Luciana Beatriz Chagas*

Abstract. The ceramic figures produced by the Brazilian artist Manoel Galdino were made after a figurative tradition, but he innovates by creating grotesque-like works. This article comes up with a non-interpretive analysis on some of his sculptures, refuting the 'surrealist' definition already given to them, using the 'maze' metaphor and discussing his creative process.
Keywords: ceramics, sculpture, grotesque, zoomorphic, maze.

Resumo. As figuras em cerâmica produzidas pelo brasileiro Manoel Galdino vêm de uma tradição figurativa, mas o artista inova ao criar obras que se aproximam do grotesco. Este artigo propõe uma análise não-interpretativa de algumas de suas esculturas, contestando a definição de 'surrealista' já recebida por elas, citando a metáfora do labirinto e discutindo seu processo criativo.
Palavras chave: cerâmica, escultura, grotesco, zoomórfico, labirinto.

Introdução

A trajetória do artista e poeta brasileiro Manoel Galdino de Freitas (1924-1996) – conhecido também por *Mestre Galdino* – funde-se com a história da cerâmica figurativa do Alto do Moura (distrito de Caruaru), iniciada pelo *Mestre Vitalino* (1909-1963). Galdino (Figura 1) chegou ao Alto do Moura em 1974 a trabalho, era pedreiro. Foi imediatamente atraído pelo trabalho dos ceramistas locais e viu nessa atividade uma oportunidade de melhorar de vida. Ao mudar de profissão, contava então com mais de 50 anos de idade.

A obra desenvolvida por Galdino, apesar de inicialmente influenciada pela tradição de Vitalino, adquiriu identidade própria. Suas esculturas distanciam-se da representação e aproximam-se do grotesco, ao apresentar seres zoomórficos, animais fundindo-se entre si e estruturas anatômicas improváveis. Eram conhecidas como 'os bichos feios de Seu Mané.'

A despeito de Galdino, em vida, ter sido um artista conhecido, são escassas as referências bibliográficas sobre ele. A maioria dos dados

* Brasil, Ceramista. Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Bacharel e Licenciada em Educação Artística pela UNICAMP. Professora do curso de Artes Aplicadas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

ISBN: 978-989-8300-14-0

sobre sua biografia é transmitida oralmente por um de seus filhos, Joel Galdino, que cuida do Memorial Mestre Galdino.

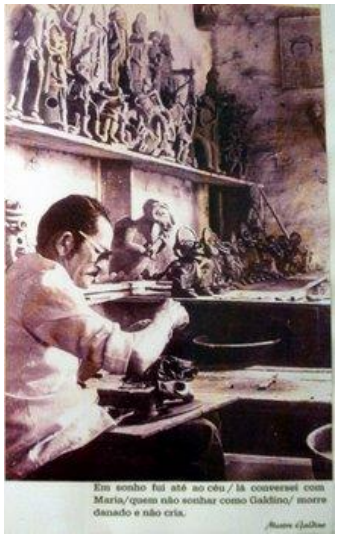


Figura 1. Manoel Galdino em seu atelier (sem data). Reprodução Memorial Mestre Galdino, Caruaru, Brasil. Fonte: própria.

Em algumas referências sobre Manoel Galdino encontramos a afirmação de que suas obras seriam surrealistas. O objetivo deste artigo é contestar esse rótulo que consideramos equivocado. Analisando sua obra com distanciamento crítico, sem tentar interpretá-la ou buscar conclusões apressadas, pretende-se aqui discorrer sobre ela pelo viés do grotesco e de suas manifestações nas artes visuais, sem ignorar, porém o processo criativo do artista.

1. **O Grotesco nas artes visuais**

O termo *grotesco* deriva do italiano *grotta*, e foi originalmente cunhado para designar um tipo de arte decorativa da antiguidade clássica, que influenciou largamente os artistas do século XVI. São conhecidos os grotescos de Rafael (1515) nas *loggie* do Vaticano. Nesses afrescos, predominavam elementos não factíveis, baseados na imaginação do artista, como animais brotando de plantas e metamorfoses de todo tipo. Afora o propósito originalmente ornamental, há algumas características determinantes do grotesco, como seu aspecto fantasioso, porém 'algo angustiante e sinistro' (Kayser, 2009: 16-19), tendo como

desdobramentos posteriores características como o desproporcional, o monstruoso, o desordenado e o assustador, assim como uma tendência para o caricatural e o ridículo. "O elemento paranóico do maneirismo(...) procura no monstro e no monstruoso uma 'encarnação' demasiadamente grande da deformação." (Hocke, 1974: 17-18, 145)

Em Bruegel (o Velho) e Bosch, por exemplo, a essência do grotesco se manifesta através de representações do sobrenatural e do demoníaco. A partir do Romantismo, o grotesco adquire um caráter sinistro, mas com a vinculação do grotesco com a *commedia dell'arte*, surge a tendência para igualá-lo com o burlesco e o cômico (Kayser, 2009,pp. 26, 27). Nas manifestações das artes visuais do século XX, o Surrealismo é imediatamente associado ao grotesco.

1.1 O Surrealismo

O surrealismo tem origem na literatura e mesmo suas manifestações visuais carregam consigo elementos narrativos e metafóricos. A proposta do surrealismo, segundo André Breton, estava relacionada com as teses de Freud. Suas primeiras obras tridimensionais, os 'objetos surrealistas' de Dalí, Man Ray e Giacometti, entre outros, eram produto da ideia de 'acaso objetivo,' e se propunham a "estimular as projeções inconscientes do observador," a partir de associações díspares entre diferentes objetos, criando metáforas (Krauss, 1998: 130-145). Existem alguns aspectos no surrealismo que o aproximam à ideia do grotesco, principalmente a pintura de De Chirico, Dalí e Tanguy, além das 'fantasias grotescas' de Ensor .

Nas obras produzidas em torno do Manifesto Surrealista, de André Breton – em especial a pintura metafísica – "atinge-se o estranhamento (…) pela união do heterogêneo," porém, "pode faltar inteiramente caráter ameaçador, horror, elemento abissal – e com isto conteúdos dos mais essenciais do grotesco" (Kayser, 2009: 141).

2. O Labirinto

A metáfora do labirinto nos vem à tona no universo imagético de Galdino. O artista refere-se constantemente a sonhos como fonte de idéias para suas peças. O 'pesadelo do labirinto,' como descrito por Bachelard, e sua 'dimensão angustiada,' relacionam-se com algumas das características básicas do grotesco e das obras observadas neste artigo.

O labirinto, nas civilizações antigas, representa uma "metáfora 'unificadora' para tudo aquilo que o mundo apresenta de previsível e

ISBN: 978-989-8300-14-0

imprevisível" (*apud* Hocke, 1974: 167). A imagem do labirinto está relacionada ao subterrâneo e também ao onírico. Bachelard especifica o arquétipo do labirinto como possuindo uma 'dimensão angustiada,' pois liga o indivíduo sonhador com suas impressões profundas. O autor descreve os 'sonhos labirínticos' como aqueles nos quais o caminhar inconsciente revive a 'situação típica do *estar perdido'* e nos quais anda-se com dificuldade (Bachelard, 2003: 161-164).

3. Os 'Bichos Feios' de Manoel Galdino

Das esculturas de Galdino, foram escolhidas algumas que serão aqui analisadas. O critério de escolha obedece à própria morfologia da obra, ou seja, peças que apresentam características marcantes relacionadas ao objetivo deste artigo.

Seres da Natureza (Figura 2) é figurativa, apesar de os seres nela representados não estarem próximos da representação realista. Parecem-nos animais fantásticos, híbridos ou monstros. Segundo Hocke, o monstro é encarado como a antítese do 'bom gosto,' criação da natureza 'mágica.' (Hocke, 1974: 146,114). A escultura é verticalizada, frontalizada e simétrica, pressupõe um ponto de vista único. A cabeça é de um animal bizarro, com orelhas de rato, nariz de porco, grandes olhos, dentes pontiagudos e língua de cobra que, num esgar escancarado, mantém uma das mãos dentro da boca, de onde sai uma cabeça humana. Seu corpo é coberto de uma textura de escamas. A criatura possui duas cabeças, uma em cima e uma embaixo, além de dois pares de braços e de pernas, colocados ao longo do corpo. Tudo nessa criatura é duplo, traduzindo-se num estado de ambivalência. Parecem duas criaturas conectadas entre si, ou duas fases de uma mesma criatura: bípede (o topo) e quadrúpede (a base).

O Guará, (Figura 3), mostra uma pequena criatura de constituição quimérica, com asas nas costas, chifres na cabeça numa postura insolente e debochada. No Brasil, Guará é uma espécie de lobo. Existe também uma ave com este nome, porém não se consegue identificar traços do referencial na escultura. Parece-nos que Galdino nomeava suas obras sem critérios narrativos, ou de similaridade ou analogia.

Em *O Símbolo de Salomão*, (Figura 4), avistamos inicialmente quatro cabeças fundidas, para em seguida identificar as duas cabeças humanas do eixo lateral, como objetos carregados por uma criatura tentacular de expressão tristonha.

Figuras 2, 3 e 4. Manoel Galdino: Seres da Natureza, Guará e O Símbolo de Salomão (da esquerda para a direita). Cerâmica, sem data. Acervo Memorial Mestre Galdino, Caruaru, Brasil. Fonte: própria.

"Cabeças e membros de animais e seres fabulosos, desfigurados fantasticamente(…), interpenetram-se e podem fazer brotar em qualquer parte gavinhas, inchaços ou novos membros do corpo" (Kayser, 2009: 22). Esta descrição de gravuras de grotescos do século XVII pode ser aplicada tal e qual a essas obras.

3.1 Processo criativo

Manoel Galdino modelava em argila peças tridimensionais, que posteriormente são queimadas em baixa temperatura dentro de fornos a lenha típicos da região (Figura 5). Após a modelagem e a secagem, iniciava a queima dentro do forno num total de dez horas de queima e quatro para o resfriamento.

Sua relação com o processo criativo, apesar de calcada na ideia da 'iluminação divina,' na prática era bem objetiva: Galdino era contrário à réplica de obras de outros artistas ou da reprodução de uma mesma obra, prática recorrente no Alto do Moura. Sustentava que o artista necessitava desenvolver uma linguagem própria.

ISBN: 978-989-8300-14-0

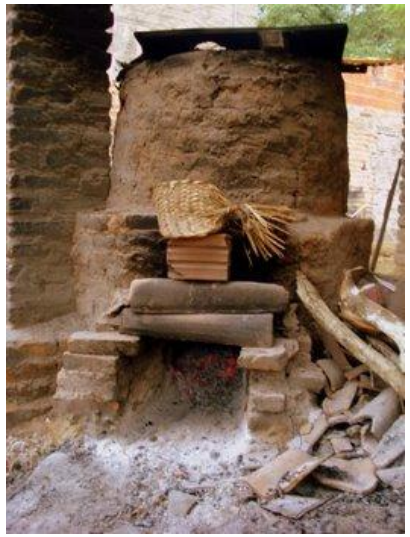


Figura 5. Forno a lenha utilizado pelos ceramistas do Alto do Moura (Caruaru, Brasil). Fonte: própria.

O exemplo mais emblemático é a peça *Mané Pãozeiro*, (Figura 6) considerada uma de suas primeiras criações autônomas, feita após uma 'crise criativa.' Referindo-se a seu primo, que era padeiro e estava sempre sem dinheiro, Galdino modela a figura de um personagem que tem uma mão sobre a cabeça e a outra estendida, pedindo dinheiro emprestado.

Juntamente com o *Mané Pãozeiro*, Galdino criou o seguinte poema, que descreve o processo criativo de maneira extremamente lúcida:

SE CRIA ASSIM

Quem cria tem que dormir/ Pensar bem no passado/ De tudo ser bem lembrado/ Tirar o juízo como louco/ Ter a voz como um pipoco/ Ter o corpo com energia/ Ler o escudo do dia/ Conservar uma oração/ Fazer sua oração/ Ao deus da poesia./ Deve dormir muito cedo/ Muito mais cedo acordar/ Muito mais tarde sonhar/ Muito afoito e menos medo/ Muito honesto com segredo/ Muito menos guardar/ Muito mais revelar/ Pra ter mais soberania/ Muito pouca covardia/ Não dormir pra sonhar.
(Extraído de folheto distribuído aos visitantes no Memorial Mestre Galdino)

Figura 6. Manoel Galdino: Mané Pãozeiro. Cerâmica, sem data. Acervo Museu do Barro, Caruaru, Brasil. Fonte: própria.

Conclusão

Na escultura de Manoel Galdino encontramos elementos formais do grotesco. Pois "o grotesco é o *mundo alheado* (tornado estranho) (...) Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. (...) O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco" (Kayser, 2009: 159).

Mas a escultura de Galdino não deve ser considerada apavorante ou macabra. Suas monstruosidades têm uma faceta cômica ou caricatural, elemento incorporado à categoria estética do grotesco. O grotesco foi designado como *sogni dei pittori* no século XVI (Kayser: 20), referindo-se àquilo que não era criado a partir da observação, mas da imaginação. O caráter onírico está presente tanto no grotesco quanto no surrealismo. O próprio Manoel Galdino referia-se sempre ao sonho quando explicava suas obras.

Sua obra, apesar de apresentar uma conexão forte com o sonho, nada tem de surrealista. O surrealismo solicita ao espectador uma interpretação semântica para seus enigmas, enquanto no grotesco a comunicação é icônica, labiríntica, visual. ●

ISBN: 978-989-8300-14-0

Referências

Bachelard, Gaston (2003) *A Terra e os Devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1775-5

Hocke, Gustav R. (1974) *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. São Paulo: Perspectiva. ISBN 978-85-273-0371-2

Kayser, Wolfgang (2009) *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0514-3

Deslocamentos entre o observar e o vigiar na produção artística de Elaine Tedesco

Lurdi Blauth*

Resumo. Este artigo reflete sobre os deslocamentos e cruzamentos que ressignificam a obra e o contexto do lugar, na produção poética constituida pela série Observatórios, de Elaine Tedesco. Estas obras são configuradas pela construção do objeto tridimensional (o observatório) e pela projeção noturna de imagens resultando em sobreposições entre imagem e o anteparo, suscitando indagações entre o observar e o vigiar.

Palavras chave: deslocamentos ,local, lugar, observar, vigiar.

Abstract. This article is a reflexion about the transpositions and crossings that re-signify the work and place context, in Elaine Tedesco's poetical production constituted by the Observatories serie. Those works are made up by the construction of the tri-dimensional object (the Observatory) and by images that are projected, in the evening, on the object itself – used as if it were a screen – that results in superpositions that rise questions about the actions of observing and being vigilant.

Keywords: transpositions, local, place, to observe, to be vigilant.

Introdução

Os Observatórios produzidos por Elaine Tedesco, propõem as relações da obra com o contexto do lugar, propiciados pelo deslocamento do objeto tridimensional da sua função original, para ser um objeto artístico, provocando no espectador a ação de observar e de vigiar. Ao mesmo tempo, as projeções de imagens sobre superfícies da arquitetura, que acompanham esses objetos, ressiginificam aspectos do local-lugar.

A obra se inscreve nas indagações hibridas das produções poéticas da arte contemporânea que "aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, [...] ressignificando-se e contaminando-se mutuamente" (Cattani, 2007: 22). Na arte atual são utilizados uma multiplicidade de materiais e técnicas

* Brasil, artista visual. Doutora e Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Estágio doutorado na Université Paris I - Panthéon - Sorbonne, Paris, França. Professora e pesquisadora da Universidade Feevale, Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, Brasil.

ISBN: 978-989-8300-14-0

que articulam cruzamento de elementos que problematizam as experiências artísticas para produzir novos sentidos.

Elaine Tedesco, nasceu em 1963, vive em Porto Alegre, Brasil, é artista plástica, professora universitária, possui doutorado em Poéticas Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Participou de exposições como: II e V Bienal do Mercosul (1999 e 2005), 52a Bienal de Veneza, Itália (2007), Lugares Desdobrados – Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS (2008), artista residente – SAM Art Projects, Paris (2010), entre outras.

1. Deslocamentos entre o lugar e o local

As ações poéticas que permeiam o percurso artístico de Elaine Tedesco, envolvem a ideia de deslocamento e a experiência da obra relacionada ao contexto do lugar. Os deslocamentos, fazem parte dos seus procedimentos e processos criativos e ocorrem, como ela diz, "de um lugar para outro, de uma linguagem para outra, da escultura para a instalação, da instalação para a fotografia, de uma imagem para outra" (Tedesco, 2010).

Os procedimentos que produziram ações artísticas de deslocamento remetem às motivações dos artistas que, a partir dos anos 1960-70, buscaram outros territórios para realizarem suas experiências, como desertos, paisagens, ruas ou o próprio atelier. Richard Hamilton e Hamish Fulton, por exemplo, buscaram reconstituir dentro da natureza, uma experiência estética. A noção de espaço-lugar não é uma estrada, mas um caminho que se percorre. O homem retoma a medida de todas as coisas, é o homem pedestre, o homem em movimento (Duve, 1989).

No início dos anos 1970, diversos artistas americanos propõem intervenções em vastas extensões do grande oeste, cujo intuito era ampliar o campo perceptivo. Robert Smithson, por exemplo, altera a paisagem através da manipulação e o deslocamento de grandes quantidades de elementos da natureza. Essas intervenções, fora de espaços convencionais, como museus e galerias de arte, geraram diferentes significações estéticas entre o lugar e o local.

Ana Barros (1998-99), considera o *lugar* como algo menos delimitado, apenas definido por suas qualidades básicas e, o *local,* como espaço já humanizado, com narrativas e histórias próprias. Neste sentido, compreendemos que é no local onde ocorre a confrontação das experiências resultantes da comunicação entre diferentes lugares e

culturas. Ao lugar "soma-se um conteúdo da memória que faz do lugar uma multiplicidade de locais" (Barros, 1998-99: 33).

Em *Cabines para Isolamento* e *Camas Públicas* (1999), (Figura 1), Tedesco instala objetos em espaço público, incitando a participação fisica do espectador para 'isolar-se ou recolher-se,' por um instante, da vida atribulada do seu entorno. As intervenções dessas obras provocam interrogações sobre a situação do lugar público e do local privado. Inventam a possibilidade de criar um lugar de acolhimento no espaço público e propõem a experiência das relações do corpo com o espaço interior e o exterior da obra. Para Barros (1998-99: 34), "arte pública deve fazer do lugar um momento individualizado, onde o indivíduo tem a experiência direta e assim atribui-se um conteúdo emocional ao local."

Figura 1. Elaine Tedesco, *Cama Pública e Cabine para Isolamento*, 1999. Instalação. Mercado Público de Porto Alegre. Fonte: Elaine Tedesco.

Nas *Guaritas* (2005), (Figura 2), os desdobramentos são oriundos de fotografias de cabines construídas em diferentes bairros da cidade de Porto Alegre, no sul do Brasil. As fotografias das *Guaritas* evidenciam a precariedade de algumas dessas cabines de segurança. Ao mesmo tempo em que podem ser vistas como indícios do medo e da insegurança vividos pelos habitantes das grandes cidades, são espaços que delimitam um certo território na cidade.

ISBN: 978-989-8300-14-0

No entanto, quando as imagens destas construções são deslocadas através de projeções noturnas sobre anteparos arquitetônicos, geram-se sobreposições que instauram novas imagens (Figura 3). O que resulta dessa operação poética sobre o espaço? O que se percebe é a fusão de duas imagens, que de um lado, surpreendem e causam uma certa instabilidade no olhar, de outro, essa experiência do ato de olhar, instiga a pensar sobre as conexões que se estabelecem entre o espaço real e a representação.

Figura 2. Elaine Tedesco, *Guaritas – CAF,* 2005. Fotografia. Fonte: Elaine Tedesco.

As imagens em sobreposição temporal criam uma outra dimensão espacial, que pode ser compreendida como uma profundidade que relativiza uma 'trama singular de espaço e tempo' (Huberman, 1998). Estas tramas revelam aspectos não percebidos pelo olhar cotidiano e, simultaneamente, fazem emergir uma situação de desaparecimento, onde algumas superfícies são reveladas e outras não. O lugar escolhido é enquadrado para enfatizar determinadas formas de planos arquitetônicos, ocasionando fusões e novas relações espaciais pela sobreposição imprecisa da luz. Durante as projeções o olhar do espectador é capturado e convocado a participar destas recriações do local-lugar.

1.1 *Observatórios*: observar ou vigiar?

Entre os significados sobre o termo *observar* anotamos: analisar, espiar, vigiar. E, *vigiar* se refere também a espiar, observar atentamente, espreitar. E *observatório* é entendido como miradouro, local de onde se observa. Para Tedesco (2010), "observar pode ser relacionado com estudar algo ou com vigiar. Quando eu observo algo, eu me fixo num assunto particular e sou mais inclinada de me aprofundar dentro disto. Observar outros também pode ser um caminho para vigiar outros."

Figura 3. Elaine Tedesco, *Observatório de Pássaros,* 2008. Instalação. 320 (altura) x 360cm (largura) x 380cm (profundidade). Exposição na Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Elaine Tedesco.

Figura 4. Elaine Tedesco, *Observatório 4SGP,* 2010. Instalação. 340 (altura) x 354 (largura) x 360 (profundidade). Exposição na Praça Saint-Germain-des-Prés, Paris, França. Fonte: Elaine Tedesco.

Percebemos que, *observar e vigar* são ações que se conectam, podendo ser atribuidas diferentes conotações, principalmente quando se referem à situações públicas ou privadas. O que nos leva a indagar sobre a função

ISBN: 978-989-8300-14-0

desses *Observatórios* e o que de fato provocam? Podemos depreender que num primeiro momento a obra captura, detém o transeunte e, num segundo momento, o espectador talvez assuma a função de observar ou espionar.

Os *Observatórios,* criados por Tedesco, tem como referência construções inseridas num parque ambiental do Uruguai, cuja função é instrumentalizar a observação de diferentes espécies de pássaros que vivem numa determinada região. Estes observatórios são documentados por fotografias, e, num procedimento posterior, inspiram os desenhos e projetos arquitetônicos que a artista realiza, com o intuito de apresentá-los como objetos de arte.

O primeiro *Observatório de Pássaros* (Figura 3), foi apresentado em um local destinado para exposições de arte e, o segundo *Observatório 4SGP,* é um desdobramento do primeiro, e foi inserido, temporariamente, no espaço urbano. O *Observatório de Pássaros* possui uma porta e aberturas (janelas), que induzem o espectador a curiosidade de entrar. O que é encontrado nesse interior? São desenhos de diferentes espécies de pássaros, os quais instigam sobre o seu significado de estarem ali. E, na bancada diante da abertura (janela) são disponibilizados alguns binóculos, despertando o desejo de observar e espiar o entorno da obra.

O *Observatório 4SGP* (Figura 4), foi projetado e construído durante a estada em Paris, como artista residente do SAM Art Projects (janeiro – junho, 2010). Neste observatório, além dos binóculos, encontramos uma ambientação sonora que reproduz sons de pássaros da América do Sul em quadrifonia, proporcionando a sensação de estarmos em uma floresta tropical.

Os *Observatórios*, ao serem descontextualizados, provocam uma certa ambiguidade que tensionam os sentidos da obra: quem e o que afinal é observado ou vigiado? O primeiro embate com a obra acontece com a inserção desse objeto 'estranho' num espaço destinado a abrigar obras de arte. Por outro lado, o espectador, ao explorar o seu espaço interior, também é instigado a olhar para fora, colocando-o em uma posição de observar ou vigiar o seu entorno como os binóculos.

Simultaneamente, os *Observatórios,* em exposição, são acompanhados de imagens em situação de projeção, as quais são oriundas dos arquivos de outras produções da artista. Essas imagens projetadas sobre um espaço arquitetônico próximo a obra, novamente capturam o olhar

espectador. Segundo Zielinsky (2009: 12), "os desdobramentos que a obra evoca, de um estatuto a outro, ativa-se o lugar como campo de estranhamento. Provoca um estado tenso e de aguardo, no qual se indagam complexas interações entre as coisas e os seus contextos."

O cruzamento de imagens cria sobreposições nestas projeções noturnas, provocando no olhar do espectador tensões perceptivas entre o que é objeto real e o que é transitório. Nos *Observatórios* ocorre a interação da obra com o contexto destinado a abrigar obras de arte, ou a sua exposição temporária num espaço externo onde o espectador se depara com um objeto, no mínimo, inusitado.

Conclusão

As intervenções da arte contemporânea no espaço público e suas relações com o contexto do lugar implicam questionamentos sobre os limites entre os territórios que pertencem ao que é público em oposição ao que é privado. No entanto, diante dos problemas das grandes cidades, todos estamos sendo constantemente observados e vigiados pelas redes invisíveis das tecnologias atuais. Nesse sentido, diversas ações artísticas, em suas diferenças e contradições, propõem reflexões sobre esse território complexo que perturbam esses limites fluidos entre público e o privado.

Os *Observatórios* de Elaine Tedesco provocam uma situação perceptiva em relação ao contexto do lugar onde a obra se instaura, ao mesmo tempo, em que o espectador é convidado a ter uma relação física com a obra, também deflagram a permissão poética de assumir a função de ser o observador, aquele que espiona o espaço privado do outro. ●

Referências

Barros, Anna (1998-99) *Espaço, lugar e local.* Revista da USP, nº 40, dezembro/fevereiro. São Paulo: USP.

Cattani, Iclea Borsa (2007) (org.) *Mestiçagens na arte contemporânea,* Porto Alegre, RS, Brasil.

Didi-Huberman, Georges (1998) *O que nos vemos e o que nos olha.* São Paulo: Ed 34.

Duve, Thierry de (1989) *Ex situ.* Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 27. Paris: Centre

Georges Pompidou, Printemps.

Tedesco Elaine (2010) *Observatoire 4SGP.* Paris: Sam Art Projetcts Collection. – Catálogo de exposição.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Zielinsky, Monica (2008-09). *Lugares Desdobrados*. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS. - Catálogo de Exposição.

Ex Umbra in Solem. De la sombra a la luz. Áurea Muñoz del Amo

Luz Marina Salas Acosta*

Abstract: Aurea Muñoz's work presents a search for the alchemical equation to find the conceptual and material balance of fullness and emptiness. In this case, the idea that arises is an aesthetic twofold ranging from Western thought, where light is displayed as a link of beauty, to Eastern thought, which reveals the mysteries hidden in the shadows.
Keywords: light, shadow, graphic art, screen printing, engraving.

Resumen: La obra de Áurea Muñoz del Amo plantea una búsqueda hacia la ecuación alquimista por encontrar el equilibrio conceptual y material de lo lleno y lo vacío. En este caso, la idea que se plantea tiene una doble vertiente estética que va desde el pensamiento occidental, donde la luz se muestra como vinculo de la belleza, hacia el pensamiento oriental, que pone de manifiesto el misterio que encierran las sombras.
Palabras claves: luz, sombra, arte gráfico, serigrafía, estampa.

Introducción

El foco de atención de mi estudio se centra en mostrar la interesante creación contemporánea de la artista Áurea Muñoz del Amo, cuya obra encierra un proceso expansivo e hibrido de campos de conocimientos. Artista polifacética dedicada a la creación y a la docencia, profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Asimismo es Doctora en Bellas Artes y actual Secretaria de Centro.

En este recorrido por la trayectoria del Arte Gráfico en torno al concepto lumínico, destacamos los distintos ciclos de investigación que le lleva a varias estancias de trabajo en talleres de estampación artística europeos entre los años 2004 y 2007: Edinburgh´s Printmakers, Casa Falconeri en Cagliari (Cerdeña), University of Art and Design UIAH (Helsinki), Amsterdams Grafisch Atelier y Frans Masereel Centrum en Kasterlee (Bélgica).

Resultado de un dilatado proyecto para cuya realización obtuvo en el año 2004 una beca de investigación de la Universidad de Sevilla. Todas estas creaciones y reflexiones concluyen en una tesis doctoral titulada

* Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes pela Universidad de Sevilla (US). Professora da Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, US.

ISBN: 978-989-8300-14-0

"Sobre la Luz y el Arte Gráfico: una propuesta artística a propósito de sus interrelaciones."

Fruto de la comunión entre investigación y creación desarrollado en este proyecto, pone de manifiesto la labor llevada a cabo por la Universidad, en el fomento de un crecimiento de la creación artística basado en el estudio.

1. CLOUDS. Primeros ensayos

La primera experiencia de estas estancias tan enriquecedoras supone el comienzo de una andadura en pos de un lenguaje y una visión propia, tratando de desvincularse de "maniqueismos adquiridos durante la etapa de aprendizaje"- como señala la propia autora.; supone como digo un replanteamiento de las bases del propio lenguaje plástico y de los procesos creativos. Durante la estancia en en el Printmakers Studio de Edimburgh.

Figura 1. *Nube # 1*. Estampa digital y xilografía. 43x27.5 cm. Velvet, Epson. 1/1.Obra de la serie CLOUDS. 2004.

En esta etapa de investigación se observa un creciente interés sobre los efectos lumínicos y su comportamiento al posarse sobre otro componente del cielo y sus instrumentos icónicos como son las nubes desde tiempos inmemoriales. Los elementos en otro tiempo venerados y su simbolismo en las sociedades pasadas convertidos en deidades como

el sol, las nubes o las estrellas constituyen ahora los objetos de experimentación y creación asociadas también con las ideas relacionadas con la luz (figura 1).

2.VARIAZIONE. Huellas de sombra y huellas de luz.

Supone un nuevo proceso de creación que tiene lugar, concretamente en la estancia del verano de 2005 en el centro de investigación gráfica de la la Casa Falconieri, en Cagliari (Italia), aqui la autora tiene ocasión de acceder a las principales técnicas de estampación en hueco y relieve y la excepcional posibilidad de trabajar con la estampa calcográfica de gran formato.

Esta metodología denominada *work in progress*, es un sistema de trabajo cada vez más extendido en el mundo del Arte Grafico.

El trabajo desarrollado en esta época tiene su máximo exponente en la huella como elemento sugestivo de permanencia, la huella como signo de ubicuidad, o sinónimo de presencia o registro de una acción. El conjunto de toda esta actividad nos lleva a entender la oscuridad como el equilibrio conciliador de la luz.

Figura 2. *Variazione # 4*. Aguarfuerte/punta seca. Serigrafía. 94x136 cm. Hahnemühle. 1/1. Obra de la serie Variazione. 2005.

La serie *Variazzione* (figura 2) supone el nacimiento de un nuevo camino de experimentación cimentado en la repetición de lineas

ISBN: 978-989-8300-14-0

reiterativas de gesto e intención, de variaciones de trazo y la hibridación entre distintas técnicas.

3. HOLES-GLITTERING-SERIE 1#2#3. Luz gráfica y reconstrucción fotográfica.

En esta tercera Estancia (2006), realizada en Finlandia se observan una serie de cambios en la genesis y el desarrollo de las imágenes y experimentación plásticas en Helsinki.

Realiza varias series donde mezcla fotograbado, serigrafía y estampación digital realizadas en los talleres de la Helsinki,s University of art and Design.

Impactada por el tipo de luz mortecina que allí había fue testigo del desconcertante ciclo de cambios lumínicos.

Figura 3. *Serie2#B.*Estampa digital y Serigrafía. 31x40 cm. Específico para impresora de chorro de tinta.1/1. Obra de la serie Serie 1#2#3. 2006.

Trás la serie *Holes* donde mezcla de forma excepcional dos tipologías de imagen aparentemente opuesta, la fidelidad fotográfica y la indeterminación de la mancha y la grafía sin objeto iconico concreto.

Se inicia un proceso de experimentación cuyo objetivo es la utilización de la fotografía como vehículo para la construcción gráfica de la luz. Esta investigación dará lugar a dos series más tituladas: *Glittering* y *Serie 1#2#3 (*figuras 3).

En todo este proceso de diversificación de miradas, la visión de la artista se vuelve más intimista para poder deleitarse ante todos los matices visuales. Poco a poco empieza a darle ese sentido trasmutativo que tiene la luz y que dota a las superficies de personalidad cambiante, llevándonos, a veces, a ambientes misteriosos y poéticos.

El resultado final del trabajo concluye en la utilización de la fotografía como plataforma común para el hallazgo de estados casi anímicos de la luz.

4. BLIND – LIGHTDANCE – ZOOM. Metamorfosis y coreografías gráfico-luminicas.

En el verano de 2007, la artista reside en Amsterdams Grafisch Atelier de Holanda, donde continua con la imagen fotográfica como punto de partida para ahondar en la problemática de la luz en el arte gráfico.Trás esa larga búsqueda se inicia un nuevo estudio que comienza con una nueva serie titulada *Blind,* compleja por su formato de gran tamaño y por su meticuloso proceso. La captación de la luz nos muestra sus intenciones en el espacio y su lucha de permanecencia en el tiempo. La fotografía facilitó sin duda esa labor.

La serie *Blind* inspirada en la luz tamizada por las rendijas de una persiana dentro de una habitación a oscuras. Nos recuerdan a fugaces explosiones de luz que nos dibuja el firmamento sobre una profunda noche.

Trás esta serie aparece *Light Dance y Zoom* (figura 4)*,* basada también en la combinación de serigrafía y estampa digital, pero en estas a diferencia de la anterior se potencia el color y los ritmos en las secuencias.

Aqui parece que la fuente de luz viene de distintos focos tanto naturales como artificiales, conformando un paisaje proyectado desde un espacio específico de luz exterior con la luz interior. Siempre invitando al espectador a experimentar y sentirse totalmente inmerso en un nuevo mundo visual.

5. SUNSET. Tras lo sublime

La serie *Sunset* (figura 5) fue realizada en los talleres de estampación de Frans Masereel Centrum, situado en Kesterlee, territorio flamenco de Bélgica (verano de 2007). El contacto continuado con otros creadores y el intercambio de ideas fueron fundamentales para una nueva mirada renovada. En esta etapa el centro de experimentación fue la serigrafía.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Ahora la luz viene de una interposición de la luna con el sol y la tierra, eclipsando toda mirada. Imagenes construidas y deconstruidas por intensas y profundas capas de degradados tonales y veladura.

Aparece la concepción tradicional japonesa donde la esencia viene de la captación del enigma de la sombra, pensamiento oriental que deja latente las claves ancestrales de su cultura.

Figura 4. *Light Dance#9.*Estampa digital y Serigrafía. 56x76 cm. Papel litográfico BFK Rives.1/1. Obra de la serie Light Dance. 2007.

La dirección investigativa se centra en la idea del sol como idea de lo sublime y por tanto, tiene su consecuencia en la creación de los efluvios atmosféricos.

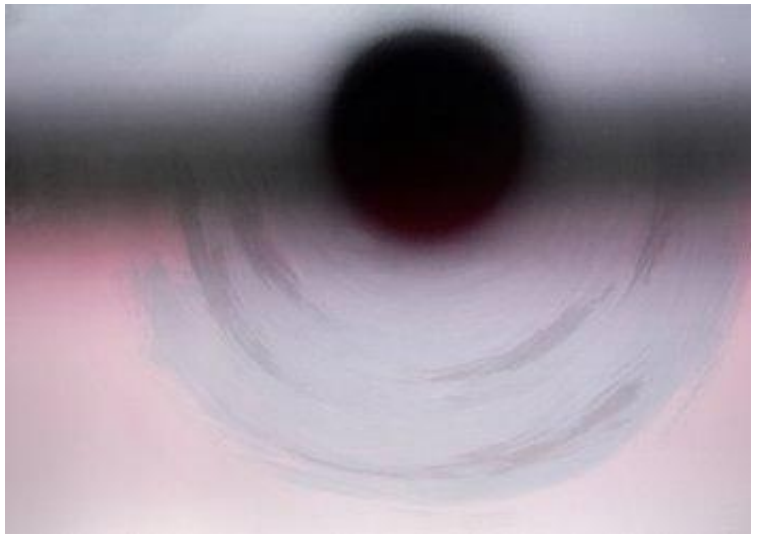


Figura 5. *Sunset Night#2.* Serigrafía. 55x77cm. Zerkall.1/5. Obra de la serie Sunset. 2007.

6. HORIZONTES. Franjas de luz y acentos de sombra.

Horizontes y Sunset fueron las dos únicas series realizadas exclusivamente a partir de serigrafía, ambas fueron ejecutadas en los talleres de Holanda y Bégica. Esta última serie es a su vez la última etapa de la investigación plástica.

El objetivo de investigación plástica de dicha serie, es el estudio de los cambios de los colores luz que se produce ante la delicada línea del horizonte. Nos lleva a una nueva propuesta Abstracta del paisaje que no deja atrás la importancia del siempre presente positivo/negativo.

Horizontes (figura 6), nos muestra un particular concepto de estampación donde el valor de la matriz reside en su versatilidad plástica y donde el módulo reutilizable es un recurso creativo de gran valor.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 6. *Horizontes4#D*. Serigrafía. 76x110cm. Hahnemühle. 1/1. Obra de la serie *Horizontes*. 2007.

Conclusión.

La obra de Áurea Muñoz del Amo, nos demuestra que el conocimiento del creativo, no se gana, como puede parecer, mientras se cosechan respuestas, sino más bien mientras se buscan las preguntas. Pensadora de preguntas, nos deja claro que las respuestas estan en la realidad de nuestro mundo cotidiano.

La luz sin duda, ha sido su leitmotiv, causa y efecto de su investigación empírica y conceptual, que continua en la actualidad.

En todo este recorrido de su investigación en torno al concepto lumínico, podemos afirmar que nada surge de lo intranscendente sino del dilatado trabajo que se extiende sobre un amplio dominio de complejidad técnica que combina luz, tiempo y espacio.

Su investigación son fluctuaciones cuánticas y cósmicas de la luz en el ojo y en la radiación del fondo de su universo. ●

Referencias

Muñoz del Amo, Áurea (2010). *Sobre la luz y el arte gráfico (una propuesta artística a propósito de sus interrelaciones)*. Tesis Doctoral. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo.

A urbanidade poética na pintura de Alfredo Volpi

Marcelo Kronemberger*

Abstract. Inside of these pages the man lives in its unique existence, the symbol, this is the essence of what we are: a perpetual secular tension. We are the product of secular vestiges and this is our historical essence, founder of our existence and all of our searches.
Keywords: Alfredo Volpi, concretism, urbanity, historicity, paint.

Resumo. Dentro destas páginas vive o homem em sua única existência, a do humano símbolo, aqui tomada como essência totalizadora e estabelecedora do que somos: o fruto de uma eterna tensão temporal. Somos o produto de vestígios e é essa a nossa essência histórica, constituidora de nossa historicidade, fundadora de nossa existência e de todas as nossas procuras.
Palavras-chave: Alfredo Volpi, concretismo, urbanidade, historicidade, pintura.

Introdução

Neste ensaio propomos a compreensão do que ainda vive do Alfredo-homem finito. Arriscando em nossa procura, estabelecemos nossa escrita pela forma e para ela, tomando a leitura como uma acção temporal e metafórica, materializando aqui na palavra o que conceitua uma imagem.

O que pretendemos é a construção e o estudo das mentalidades estabelecedora das formas e de suas mutações. Desta feita não nos vamos ater a um pesquisado social que praticamos, mas englobá-lo sob o historiografado cultural que ambicionamos.

Para quem se dizia "um artista da cor," segundo nos lega o próprio homem em Volpi, a cidade é construída e construtora, um agente em uma temporalidade, estabelecedor do símbolo urbano e do simbólico tensional público-privado, essa a historicidade própria à cidade definindo o homem e sua urbanidade, um que se define no espaço, estabelecido, limitado e feito em símbolo e outro que é o conceito tornado material e corporificador espacial do simbólico. É assim que o descortinamos, através de seu próprio legado, sua pintura, tomada como limite ao que de fato há de essencial no símbolo, o grafismo (Figura 1).

Cresce nosso ensaio em "forma e formalidade," alimentado pela tensão obra-coleção, latência-manifestação, cultura-mentalidade,

* Brasil, artista visual. Licenciatura em Educação Artística, Habilitação em Artes Plásticas e Artes Dramáticas, Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ISBN: 978-989-8300-14-0

indivíduo-coletividade, daqui digamos um estudo do ser-consciência mente-forma em seu processo temporal de construção, indissociáveis as partes. Em "nosso argumento e sua historicidade," o ego como vectorial cultural, aqui nossa argumentação de fato se faz em uma dimensão do indivíduo, do "eu" portanto, que ao justapor-se ao cultural se encontra em eco colectivo, "nós." Em "o homem em Volpi e sua urbanidade histórica," a parcialidade do homem e sua finitude.

Figura 1. "Grande Fachada Festiva" (década de 1950). Fonte: MAM - SP – Brasil.

1. Forma e formalidade

Toda pintura é uma escrita da luz enquanto acomete à consciência, é um meio físico próprio para o que há de expressivo na imagem e é somente quando o homem realiza o desejo da imagem que ele faz arte. Assim, do acometimento físico faz-se a imagem sentimento, uma materialidade visual particular estabelecedora dos limites exteriores para o corpo e que o constitui num cerimonial para o olhar que legitima a visualidade determinando-a e lhe servindo de prova.

Estabelecido sobre o que somos, o símbolo, e sobre o que nos diferencia, o simbólico, enquanto pintura Volpi nos lega o conceito da cor que cria a metáfora da obra, impondo forma ao social que em um tempo estrutural colectiviza-se tornando o onírico em público e o público em urbano.

Em suas paisagens está a representação na espacialidade pictórica. Em suas fachadas, mastros (Figura 2), bandeiras e fitas, a urbanidade essencial, o objecto e o conceito estabelecendo o espaço e o símbolo. Em suas composições concretistas, a inteligência proletária contra a intelectualidade pueril.

Figura 2. "*Mastros*" *(década de 1970). Fonte: MAM - SP – Brasil.*

Seu carácter histórico é o mesmo simbólico que nos diferencia, sendo o representativo de um tempo é também o que ao outro lega enquanto memória do esquecido. Assim, temos a obra do homem vivo que quando morto se faz em slogan e etiqueta, a urbanidade do privado construído na pura visualidade da cor e do conjunto.

Se enquanto forma Volpi é cor, enquanto formalidade Volpi é urbanidade, eis o nosso argumento. Esse que se faz material na espacialidade visual da pintura estabelecendo para a colecção a sua infinitude histórico-conceitual. De um eco, forma e formalidade, nossa urbanidade, construída e construtora do dever e do direito, do histórico e do tempo, do indivíduo e do colectivo, do público e do privado.

Assim, aquele que é coleccionador também é coleccionado, já que nos lega Volpi a ambivalente existência do humano-símbolo, posto que quando histórico, diferentemente do homem vivo, verdadeiramente o homem construído é outro.

ISBN: 978-989-8300-14-0

2. Nosso argumento e sua historicidade

Toda pintura é um vestígio que fica subentendido diante de determinações que lhe sejam impostas pela história social. Em nossa argumentação procuramos não pelo socialmente aceito, mas pela compreensão histórico estrutural de nosso argumento. Definindo assim nossa posição, a determinação do social pelo histórico estrutural, ou seja, a determinação das formas e de suas mutações na longa duração da culturalidade, entendida aqui toda actividade como uma vectorial social e o seu produto como a vectorial cultura.

Assim, tomaremos a cultura como determinante do social, do político e do artístico, questionando a posição segundo a qual são os elementos: o social, o político, o técnico e o económico, determinantes ao que convencionamos chamar cultura.

A urbanidade como representação de mundo e quadro de fundo para existência das relações é tomada como essencial, tornando sua existência enquanto temporalidade estrutural necessária à compreensão da culturalidade em suas mutações históricas. Esse o processo vivo dentro do qual existimos, ao qual damos o nome de cultura, que devido às suas especificidades constituidoras do indivíduo, o símbolo, e do subjectivo, simbólico, é espaço e temporalmente indefinível.

Consideramos nosso argumento compreensível tomando a cultura como uma totalidade e seus elementos como temporalidades constituidoras da culturalidade, que é uma adjectivação do mundo em uma existência estrutural, essencial para a compreensão da urbanidade proposta pela obra de Alfredo Volpi.

3. O homem em Volpi e sua urbanidade histórica

Nascido em 14 de Abril de 1896, natural de Luca, Itália, em 1900, com quatro anos de idade, em meio a população de imigrantes que se estabelece nos subúrbios industriais da cidade de São Paulo, vive, desde 1897, quando aos 18 meses de vida por lá chegou, o pequeno Alfredo, e sua família de imigrados camponeses que engordam a grande massa de estrangeiros que chega a cidade no início do século para suprir a crescente demanda por mão de obra da florescente indústria paulistana.

Em 1915, Volpi, que antes de se tornar pintor exerceu várias profissões, desde entalhador, carpinteiro, canalizador até pintor de paredes, se interessou pela pintura artística, contava então dezanove anos. Por essa época executou diversos afrescos em residências e

dedicou suas folgas ao trabalho em tela, pintando de pequenas paisagens a cenas de infância. Em 1921, aos vinte e sete anos de idade, Volpi irá travar contacto com a comunidade artística da cidade de São Paulo, quando então passará a expor regularmente em mostras colectivas.

Em 1934, Volpi junto com Bonadei, Graciano, Pennachi, Rebolo, Zanini e outros, funda o Grupo Santa Helena, conta então quarenta anos e realizará numerosas exposições, incluindo individuais no Rio de Janeiro e em São Paulo e diversas viagens a Minas, Cananéia e Bahia, nos anos 40, culminando, em 1950, com o prêmio de viagem ao exterior no Salão Nacional de Belas Artes, quando ao chegar a Itália, recebe profundo impacto da arte renascentista, passando a dedicar-se integralmente a pintura realizando suas obras mais significativas. Fachadas, casarios, bandeirinhas (Figura 3), mastros e fitas, todas construções cromáticas executadas cada vez mais com o auxílio da têmpera e menos com o óleo, transformando o pintor, falecido em São Paulo a 28 de Maio de 1988, num dos maiores coloristas do século XX.

Conclusão

Procurando pela história em sua essência e não em sua inconsistência, esbarramos nos limites que lhe são próprios enquanto ciência. Ao procurar transpor esses limites verdadeiramente estávamos transgredindo. Por isso, adoptamos como solução a via do poético-literário possível à historiografia que pretendíamos.

Volpi, nos lega a necessidade do visível e a inefável inexistência do humano-símbolo se há impossibilidade na visualidade. É pelo olhar que detemos o mundo e nos estabelecemos. Se o que visualizamos nos constitui, as mutações do mundo nos imploram sentido. Posto em movimento, o símbolo estabelece sua existência no processo de construção da consciência, essa que vive em constante tensão passado-presente.

Toda actividade humana se alimenta dessa tensão, ser-aí construído nos constitui em indivíduos estabelecidos pelo histórico. Por isso o caminho poético, o que torna árduo o entendimento, dá-lhe também tempo. Assim, transmuta-se no que trabalhou o pintor a cada dia que se faz finito, como também o que aqui se estabelece escrito, transmuta-se a cada dia ao ser-aí, tanto no leitor como no escritor, constituído.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 3. "*Composição com bandeirinhas em ogiva*" *(década de 1970). Fonte: MAM - SP – Brasil.*

Alfredo Volpi enquanto vivo trabalhou percorrendo os meandros da história simbólica do humano, essa que acontece na longa duração e que possibilita ao vestígio sua autónoma existência perante a finitude absoluta do orgânico. A cada dia viveu o mágico, o narrativo, o representativo, enfim, a cultura como uma totalidade. Salientamos que é com a essência da palavra que lidamos, assim como Volpi ao lidar com a essência da visualidade.

Apreendeu o pictórico no espaço perspectivo de Piero Della Francesca, a construção do objecto com Mondrian e George Braque, a luz material com os impressionistas, com a cidade e sua historicidade, com a arte naif e sua descendência popular e com tantos outros. Essa a sua integridade e por isso a dificuldade de estabelecimento de seu estilo e inserção em um determinado movimento.

Não era Volpi um concretista muito menos um colorista, se o quisermos um urbanista, mas certamente era Volpi, um volpista, estabelecido pelo todo e para o todo, uma criatura que se fez em eco para o outro, aqui e ali. ●

Referências

Burke, Peter (1992) *A escrita da História: novas perspectivas.* São Paulo: UNESP.

Le Goff, Jacques (1992) *História e Memória. Campinas: Unicamp.*
Arte no Brasil, 2v. (1979) v. 2: 791,792,793. *Rio de Janeiro: Abril Cultural.*
Instituto Walter Moreira Sales e Fundação Djalma Guimarães (1983) *História geral da arte no Brasil, 2v.* v. 2: 623, 679.
Arte nos Séculos, 8v. (1971) *Pintura no Brasil, volume 8, página 27*. Rio de Janeiro: Abril Cultural.
Enciclopédia Mirador, 18v. (1990) *São Paulo, cidade.* v. 15: 10208 - 10217.

ISBN: 978-989-8300-14-0

A folcmúsica litúrgica brasileira de José Geraldo de Souza

Márcio Antônio de Almeida* & Dorotéa Machado Kerr**

Resumo. Este artigo dedica-se à obra teórica do musicólogo e folclorista brasileiro padre José Geraldo de Souza (1913-2006). Seus estudos de vertente nacionalista sobre a música folclórica contribuíram para o processo de reforma litúrgico-musical pós-conciliar no que concerne à adaptação de elementos rítmicos e melódicos da folcmúsica brasileira à música de culto.
Palavras chave: folcmúsica, liturgia, música sacra.

Abstract. This paper focuses on the theoretical work of Brazilian musicologist and folklorist Jose Geraldo de Souza (1913-2006). His studies of folk music contributed to the postconciliar liturgical and musical reform regarding the adaptation of rhythmic and melodic elements of Brazilian folk music to worship music.
Keywords: folk music, liturgy, sacred music.

Introdução

A obra acadêmica e pastoral do musicólogo, folclorista e compositor brasileiro padre José Geraldo de Souza (1913-2006), da Congregação Salesiana, é reconhecida como a que mais sistematicamente contribuiu para a renovação litúrgico-musical brasileira.

Na década de 1950, graduou-se em Composição e Regência no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (Brasil), com especial interesse pela área de Folclore. E, na década de 1960, enquanto cursava o doutorado em musicologia no Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma, era realizado o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965). Tendo acompanhado as discussões acerca da música sacra ao longo do

* Brasil, músico. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita (UNESP).

** Brasil, música, pedagogia. 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.

século XX, acolheu com satisfação os princípios da reforma litúrgica sobre a adaptação à cultura dos povos.

No Brasil, passou a integrar a Comissão Nacional de Música Sacra. Seus estudos sobre a folcmúsica brasileira e a música sacra ocidental, permitiram um diálogo fecundo com as novas gerações de estudiosos e compositores da liturgia.

Duas décadas, portanto, ajudam a compreender o alcance da obra do musicólogo da liturgia brasileira, haja vista que, neste período, publicou textos de particular repercussão no âmbito da renovação litúrgico-musical brasileira.

1. Folcmúsica sacra: re-criação

Tido como "um dos grandes pesquisadores das raízes da música popular brasileira" (Barbosa, 2007), dedicou grande parte de seus estudos à música sacra e, particularmente, à adaptação dos princípios da constituição sobre a liturgia *Sacrosanctum Concilium* (1963) ao contexto brasileiro. Aproveitando-se das discussões empreendidas ao longo do século XX sobre o canto religioso popular, mormente, nos documentos pontifícios, desenvolveu com originalidade estudos e composições com elementos musicais recolhidos da música popular brasileira. Não se configura, em sua obra, uma utilização ingênua de tais elementos, mas uma recriação intelectual e artística. Teve a preocupação de assumir as orientações conciliares de modo profundo, razão pela qual não poupou esforços em pesquisar e fazer uso, com objetividade e empenho científico, de elementos da música brasileira e sua aplicação na liturgia.

Sua atuação na Comissão Nacional de Música Sacra, seus escritos e estudos sobre as constâncias ou ocorrências rítmicas, melódicas, harmônicas e polifônicas na música folclórica brasileira, permitiram conhecer o potencial da música brasileira para a liturgia. Carvalho (2009: 103-104) refere-se a José Geraldo de Souza como o "compositor, herdeiro do nacionalismo modernista" e um dos que "abriram as portas da Igreja Católica no Brasil para o elemento étnico [...] se baseando nas diretrizes marioandradianas." Dele se escreve: "Trazia [..] seus conhecimentos teóricos e práticos do contacto estreito que manteve com a folcmúsica brasileira, atestados pela publicação de várias obras de pesquisas, cancioneiros com análises de formas populares e composições próprias" (Albuquerque, 1966: 6).

2. Obra refletida no espelho do tempo

ISBN: 978-989-8300-14-0

O padre José Geraldo de Souza participou ativamente do processo de renovação litúrgico-musical instaurado após o Concílio que, entre outras questões, tratava da introdução de músicas rituais em vernáculo e da participação ativa da assembléia nas ações rituais. Por iniciativa da Comissão Nacional de Música Sacra foram realizados entre os anos de 1965 e 1968, os Encontros Nacionais de Música Sacra (ENMS) que reuniram especialistas para interpretação e discussão das orientações conciliares no contexto brasileiro. Em 1968, a publicação da obra *Música brasileira na liturgia* (Albuquerque et al., 1968) reuniu textos e conclusões desses encontros, os quais abriram espaço para a "criação de uma nova música para a liturgia, com raízes em nossa música popular e folclórica brasileira" (Weber, 2008: 15). Entre os estudiosos, destaca-se a contribuição do padre José Geraldo de Souza, especialista no campo da folcmúsica.

Interessa-nos, neste artigo, discorrer sobre dois capítulos de *Música brasileira na liturgia*, de autoria de José Geraldo de Souza, e destacar o seu papel no estudo da música litúrgica adaptada à cultura brasileira. O primeiro capítulo trata dos *Elementos de rítmica musical no folclore brasileiro* no qual se ocupa de postular as principais ocorrências rítmicas nas diferentes regiões brasileiras e identificar particularidades reveladoras de seu caráter. O outro capítulo, *Sugestões estéticas para o emprego de formas e de gêneros brasileiros: metodologia e técnica possíveis (especialmente na missa e motetos)*, descreve as características de composições musicais para fins litúrgicos, aproveitando-se dos estudos desenvolvidos pelo autor e por outros folcloristas do início do século XX.

Em ambos os capítulos, o padre José Geraldo de Souza faz recurso à obra *Folcmúsica e liturgia: subsídios para o estudo do problema* de 1966, escrita anteriormente com base em sua conferência durante o I Encontro Nacional de Música Sacra. Na apresentação da obra, é destacado seu objetivo: "iluminar os passos de quantos desejam trabalhar para conseguir a música litúrgica brasileira" (Albuquerque, 1966: 6). Nesta obra, relata a posição dos documentos pontifícios sobre a música folclórica no ambiente pré-conciliar. Segundo Carvalho (2009: 104), "estes documentos acompanham as reflexões advindas do Movimento Litúrgico, que por sua vez, caminha *pari passu* às movimentações modernistas de um nacionalismo musical."

A orientação do texto do padre José Geraldo de Souza está em conformidade com a sugestão apresentada durante I Encontro Nacional de Liturgia, em 1964, ocorrido no Rio de Janeiro, Brasil: "nossa criação artístico litúrgica se molde pelos elementos rítmicos, melódicos, modais e formais da música folclórica, não como uma transposição material dos temas populares, mas como uma recriação" (Souza, 1966). Esta sugestão respaldava as pesquisas desenvolvidas pelo musicólogo, dentro da Comissão Nacional de Música Sacra e, também, no âmbito acadêmico.

Sobre a música sacra, há outros textos por analisar: *Apontamentos de música sacra* (1950); *História da composição sacro-musical no Brasil* (1957/60); *Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira* (1959) e *Música folclórica na atual legislação da igreja* (1965). E outros, mais específicos, sobre a temática da música folclórica: *Cancioneiro folclórico do Brasil* (1956); *Corais do folclore brasileiro* (1956/1959); *Brindes cantados do folclore brasileiro* (1968); *Características da música folclórica brasileira* (1969); *Ciclo do Natal no folclore brasileiro* (1979); *Pesquisas etnomusicológicas e composição musical no Brasil* (1982). Além disso, diversas criações musicais podem ser encontradas no Arquivo Musical da Inspetoria Salesiana do Brasil, no município de São Paulo, Brasil.

Segundo Carvalho, em sua obra, o padre José Geraldo de Souza procurou delinear um 'projeto modernista,' cujo propósito era a "definição do que é o verdadeiramente brasileiro" (2009: 104). A análise de Carvalho pondera, entretanto, que se trata de um projeto moderno em termos metodológicos, mas calcado em critérios da pré-modernidade. Escreve:

Um projeto profundamente Moderno, este do nacionalismo musical - no sentido de que realizado com base em pesquisas e análises, calcado em uma realidade social, altamente crítico em relação ao estranho ao povo, resultante de um processo racional de definição de parâmetros - [...] mas que aponta para a pré-modernidade [...] como critério (Carvalho, 2009: 104).

Carvalho descreve as bases metodológicas do projeto modernista e as características de sua implementação. Entretanto, atualiza a questão de modo simplista, uma vez que não se ocupa da interpretação do contexto mais geral da obra do padre José Geraldo de Souza, cuja importância é acentuada sobremaneira pela articulação entre pesquisas no campo da

ISBN: 978-989-8300-14-0

folcmúsica e as orientações da Santa Sé acerca da questão, e que, como o mesmo autor aponta, justificava, sem normatizar, as iniciativas oriundas da cultura musical dos povos.

Conclusão

O conhecimento acerca do conjunto da obra do padre José Geraldo de Souza e a ressonância de seus estudos para a musicologia litúrgica brasileira encontra-se em fase de consolidação. O fato de ser reconhecido como um dos melhores folcloristas brasileiros por diferentes segmentos da intelectualidade nacional e internacional, instiga-nos a aprofundar não somente sua obra teórica mas, a seu tempo, as composições musicais oriundas desse empenho.

Estudioso da música litúrgica e do folclore brasileiro, a contribuição de José Geraldo de Souza tem sido determinante para a compreensão, atualização e aplicação dos princípios conciliares sobre a música litúrgica. Sua atividade musicológica não se caracterizou pela mera coleção de peças do cancioneiro popular. Antes dele, outros pesquisadores haviam se ocupado de registrar tais expressões musicais. No entanto, mesmo restrito ao universo eclesiástico, sua obra apresenta uma densidade ainda por explorar no âmbito geral da musicologia brasileira.

Pesquisas futuras permitirão detalhar como o padre José Geraldo de Souza se apropriava de elementos da música popular brasileira nas suas composições e em que medida sua obra teórica era refletida na sua criação musical. Poderá ser igualmente válido, investigar como a obra do musicólogo dialoga com as novas tendências da música ritual e a diversidade de culto na contemporaneidade. ●

Referências

Albuquerque, Amaro C.; Vale, Nicola; Souza, José G.; Lacerda, Osvaldo C.; Souza, José A. (2005) *Música brasileira na liturgia*. São Paulo: Paulus. ISBN: 8534923264.

Barbosa, Alexandre M. L. (2007) "Padre José Geraldo de Souza: embaixador da música no Brasil." *Jornal O Lince*. Aparecida, outubro de 2007. Disponível em <URL: http://www.jornalolince.com.br/2007/out/retrato/retrato.php>.

Carvalho, Vinicius M. (2009) "Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais: do 'canto do povo de Deus' ao 'som da massa.' *Diálogos Latinoamericanos*. ISSN: 16000110. Aarhus, 16, 90-114.

Documentos sobre a música litúrgica (2005). São Paulo: Paulus. ISBN: 8534923167.

Sá, Olga (2010) Vale do Paraíba: cultura e arte. *Brazilian cultural studies*.ISSN: 2177661X. 1, 61-69.

Souza, José G. (1966) *Folcmúsica e liturgia*: subsídios para o estudo do problema. Petrópolis: Vozes.

Weber, José (2008) "A CNBB e a renovação do canto litúrgico no Brasil: recuperação da memória histórica." In: Molinari, Paula (2008) *Música brasileira na liturgia II*. São Paulo: Paulus: 11-25. ISBN: 9788534930307.

ISBN: 978-989-8300-14-0

(A)TOPOS
Para uma (a)topologia da instalação pictórica

Margarida P. Prieto*

Resumo. O exercício pictórico, tomado dentro de uma praxis que se apropria do espaço expositivo, dá-se a ver como instalação para exaltar o paradoxal conceito da (a)topologia. O "lugar" (como espaço plástico de revisitação em anamnese) é concebido para escapar a classificações, para se desvincular de regulamentações a priori, para se constituir dentro do "a" privativo que lhe abre outro campo de possibilidade.
Palavras-chave: pintura, instalação, (a)topos, inter-textualidade.

Abstract. The pictorial exercise, from within a praxis that takes over the space of exhibition, is to be seen as an installation intended to exalt the conceptual paradox of an (a)topology. This topos (as material space of anamnesic re-visitation) is conceived as a strategy to escape classifications, to get away from à priori regulations in order to build another field of possibilities inside the "a" of atopos.
Keywords: painting, installation, (a)topos, intertextuality.

Introdução

Este artigo incide sobre a obra de Rui Macedo (1975), pintor que vive e trabalha em Lisboa. De forma exemplar e sistemática, a sua investigação plástica recorre aos diferentes regimes da intertextualidade, a saber: a citação, a alusão, a evocação e a referência. Aliados a conceitos literários como o *mise-en-abîme* e a técnicas de convocação como a anamnese, vão permitir um trabalho de retorno, pela reinvenção da herança cultural (história da pintura) na criação *poiëtica* de um tempo próprio na pintura. Este esquema conceptual configura as suas instalações onde questiona os *a priori* expositivos dos espaços museológicos e/ou galerísticos. Será este o nosso foco da análise, aqui abordado à luz do termo *atopos*, tomado como conceito operativo.

1. *(A)topos*

Numa primeira instância, *atopos* significou aquilo ou aquele que não tem lugar fixo, que resiste à classificação. Etimologicamente *topos* é o elemento grego na composição das palavras que exprime a ideia de "lugar." O "a" privativo antes da palavra vem retirar-lhe (ou negar-lhe) esse sentido primeiro: *atopos* significará, então, "não lugar" ou "sem

* Portugal, pintora. Doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

lugar." Neste sentido o elemento figural que se repete, no momento em que, isolado do seu contexto imagético, se torna disponível para o pintor, nesse momento e apenas então, pode classificar-se como *atopos*. Mas é fundamental pensar a pintura como exercício de colagem, onde todo o elemento plástico ainda por representar (ou seja, conceptualmente) tem a elasticidade imprescindível para se tornar representação pictórica. O "lugar" define-se na própria existência pictórica do elemento, atribuída pela representação. O espaço pictórico garante-lhe esse *topos* representacional.

Figura 1. Rui Macedo (2009), *Com fragmento de "Deposição de Cristo ou Pietá," 1549, de Bronzino*, óleo sobre tela, 140X175cm. Colecção do artista.
Fotografia cedida pelo artista.

A (re)presentação da moldura adquire particular pertinência dentro da (a)topologia. De características únicas e estruturais à obra de arte, o espaço definido pela moldura, afirma-se simultaneamente, como *topos* e *atopos*. É *atopos* como fronteira ou zona neutra entre duas áreas cuja estrutura de separação é o quadrado. É *topos* porque abre, no sentido da instauração, o lugar sagrado (Figura 1). Na pintura *Com fragmento de "Deposição de Cristo ou Pietá," 1549, de Bronzino* o artista exemplifica esta dupla conceptualização numa récita que se encena em abismo.

ISBN: 978-989-8300-14-0

A pintura auto referencia-se nos ecos da história da arte. Aqui, essa referência faz-se pela repetição de elementos que passam de tela para tela. O *dejà vu* confirma-se pela intitulação que enuncia autores (pintores) e obras cúmplices (Figura 2). Como se não tivessem um "lugar" próprio e definitivo, cada um dos elementos, a cada momento de repetição, constrói (para si) um "novo lugar," abre-se como possibilidade de existir mais uma vez e em autonomia. Sublinhada pela montagem (Figura 3), a repetição *mise-en-abîme* (do título e da figuração) potencia o reconhecimento. A colocação eficaz, exacta, meticulosa e estratégica de cada pintura no espaço expositivo é um gesto cirúrgico de ordem topográfica: o "lugar" é referencial, é pensado enquanto ponto cartesiano.

Figura 2. Rui Macedo (2009), *A partir de fragmento de "Deposição de Cristo ou Pietá," 1549, de Bronzino*, óleo sobre tela, 50X35cm. Colecção do artista.
Fotografia do artista.

2. (a)topologia do espaço museológico

São duas as possibilidades de intervenção no espaço museológico: uma assenta na cisão, a outra assume uma continuidade. A instalação *Em homenagem a Elya e Emília Kabakov ou para uma ampliação da experiência no e do espaço museológico* (Figura 4), concebida especificamente para uma das salas do Museu de Évora, é um compromisso entre ambas. A figuração

confirmada na recuperação de modelos opera dentro de um contínuo imagético proposto pela colecção do museu, mas a posição das telas foge à grelha museológica.

Figura 3. Fotografia documental da instalação pictórica de Rui Macedo na Galeria Gomes Alves (2009). Fotografia do artista.

O espectador é confrontado com uma sequência de pinturas alinhadas que se oferecem ao olhar como "vistas parciais." A fruição desta instalação torna-se, então, uma experiência no sentido filosófico do termo, ou seja, "a experiência enquanto perigosa travessia, reencontro dentro da soma não mesurável dos acidentes do acaso, interesse recíproco, troca que faz qualquer coisa, que abre para um risco imenso" (Lacoue-Labarthe, 2009: III). Concebida na transposição da fronteira das convenções em direcção ao campo do ensaio, para abordar a importância determinante da colocação do objecto pictórico, a obra sugere um percurso de visitação (fora do campo do esperado) que amplia e alimenta a expectativa do observador. "Vista parcial," termo técnico de cariz arquitectónico, designa um corte, uma selecção, o enfoque de uma parte em detrimento de outras. Cada uma das pinturas, bem como o conjunto é manifesto dessa natureza fragmentária (evocativa de uma falta), mas a intitulação da peça, que cita o trabalho de outros artistas (Elya e Emília

ISBN: 978-989-8300-14-0

Kabakov), confirma a certeza da opção: a instalação está formalmente completa, inteira na sua (aparente) incompletude.

As "vistas parciais" propõem-se como (re)visitações imagéticas à pintura europeia de cariz romântico. Deixam-se classificar apenas por aproximação, justamente porque não há uma intitulação que individue a origem do seu referencial (autores, obras ou datas). Por isto, a inserção destas pinturas no género clássico "paisagem" só é possível pela especificidade da instalação, fora das topografias convencionais. A metonímia como operação comparativa estabelece-se pela deslocação de correspondências: o desejo faz confirmar a totalidade num fragmento pictórico, classificando-o de "paisagem" com toda a convicção. Esta certeza é resultado de um engenho (que perturba lógicas expositivas) e de uma concordância entre corte e disposição: a colocação das pinturas junto ao solo é conivente com a representação fragmentária. Desta forma, a linha de horizonte, característica estrutural da imagética paisagística (ausente da figuração destas pinturas e garante da sua classificação) pode de ser imaginada e localizada "fora do lugar," fora dos quatro lados da tela, na parte inferior da plataforma que separa os pisos do museu. A imagética paisagística recupera os contornos que a caracterizam justamente porque, na inesperada falta "do resto," as pinturas reconfiguram-se numa paisagem infinitamente profunda, incomensuravelmente ampla, "fora do lugar" pintado, que é manifestação de um campo pictórico que se dilata. Ao extrapolar o espaço expositivo, ampliam-no: o pavimento de madeira torna-se estrutura elevatória imaginária e, na promessa de uma continuação da instalação no piso imediatamente inferior, o observador/ visitante fica novamente na expectativa de mais: mais museu, mais pintura, mais paisagem. Também a incompletude da moldura, representada truncada (e que toma por modelo a moldura presente na pintura museológica que a encima), recupera o que nunca perdeu: a integridade e a função original de instaurar uma selecção que abre um espaço só seu, o espaço sagrado.

Figura 4. Fotografia documental da instalação pictórica de Rui Macedo *Em homenagem a Elya e Emília Kabakov ou para uma ampliação da eXperiência no e do espaço museológico* (2010). Políptico. Óleo sobre tela. Museu de Évora. Fotografia do artista.

3. (a)parição

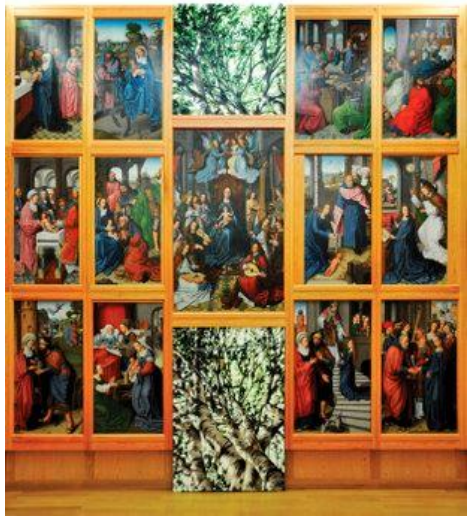


Figura 5. Fotografia documental da instalação de Rui Macedo (2010), *A Árvore da Vida* (díptico vertical) integrado no *Retábulo da Sé de Évora* no Museu de Évora, óleo s/tela, 233X157cm + 173,5X157cm.

ISBN: 978-989-8300-14-0

A representação de uma árvore sugere, por acréscimo, um décimo quarto momento às treze récitas da vida da Virgem a quem é dedicado o *Retábulo da Sé de Évora* (Figura 5). Trata-se da aparição (momento omisso neste conjunto) cuja intervenção se reparte em duas pinturas instaladas nos nichos vazios e centrais da grelha retabular. A representação do "a" letra inicial da palavra "ave" (que, seguida da palavra "Maria" significará "saudamos-te Maria") vem reforçar a saudação dentro da oratória alusiva à Santa. Este "a" minúsculo, de desenho gótico pintado a dourado, é citação da pintura *A Virgem da Árvore seca* de Petrus Christus (colecção Thyssen-Boromisza). O plátano de Rui Macedo é proposto como *Árvore da Vida*, considerando o carácter descritivo do título, e não como uma árvore seca. Segundo os textos bíblicos (Génesis 2:9) a árvore da vida é uma das duas que Deus plantou no centro do jardim do paraíso, a outra é a árvore do conhecimento cujo fruto permite distinguir entre o bem e o mal.

A recontextualização do momento da aparição para a realidade alentejana propõe um espinheiro como "lugar" deste aparecer. Contudo, aqui, dá-se uma substituição: o plátano ou "árvore de Hipócrates" (símbolo da vida, da pureza, da resistência e da serenidade) confirma uma analogia alegórica, adequada para suportar a aparição da figura virginal, também ela promessa de renovação e esperança.

A instalação assenta em dois *atopos*. O primeiro, de ordem bíblica, evoca o "lugar-que-foi," e, simultaneamente, que está no plano do porvir: o jardim do paraíso é a promessa latente que subjaz a conciliação consentida pela aparição. O segundo *atopos* é o momento próprio da aparição, *excluído* da récita retabular. De acordo com o registo biográfico, o retábulo foca os mais importantes momentos da *vida* de Maria. Ora, a aparição, por definição, está fora desta vida, é uma manifestação *após* (mas com relação biográfica) que, não tem lugar próprio para acontecer, exceptuando a indeterminada associação à copa de uma árvore (a árvore da vida, figurada por um espinheiro, na lenda e, por um plátano, na pintura). O signo "árvore" oferece-se como o *topos* linguístico possível para *esta* aparição (impossível de determinar no real) e, por cumplicidade, a imagem pictórica dispõe-se a re-presentar, a fazer a-parecer: "tal seria o primitivo da representação como efeito: presentificar o ausente, como se aquilo que revém fosse o mesmo e por vezes melhor, mais intenso, mais forte do que se fosse o mesmo" (Marin, 1993: 11). Neste sentido, a

imagem participa de um trânsito com o que está ausente tornando-o presente pela representação. A aparição (ou seja, o acto de aparecer), possibilita pensar a transparência do "a" da palavra *atopos*. Este "a," que determina a indeterminação do lugar, é reflexo de uma natureza extraordinária (Barthes, 1977: 48); este "a" simultaneamente anexado a "parição" e a "topos" é indicador de uma força móbil visual que corresponde ao "(…) *diáfano* [expressão] que designa a travessia da luz ou daquilo que se dá à luz" (Maia, 2009: 80); esse "a" é a abertura do possível no campo do impossível.

Conclusão

A partir da conceptualização do "lugar" encena-se a instalação, concebida *à priori* como um conjunto relacional e dialógico que garante afinidades sem ditar sequências. Num movimento de transferência, o espaço expositivo torna-se teatral e a instalação é convocada para dentro da lógica da récita de natureza especular.

A ocupação de áreas não expositivas (dentro do contexto museológico, institucional e galerístico), permite a redescoberta do "lugar," expande o tempo de fruição e a certeza de uma memorização da experiência. Exercícios de camuflagem recuperam técnicas de corte propícias ao encaixe imagético, à figuração que se completa no vazio, marca do gesto lapidar de carácter autoral. A cartografia museológica confunde-se com a instalação pictórica para fundar o "a" no *topos*. Dentro deste "a" privativo formula-se o paradoxo que abre campo ao entendimento filosófico do não lugar. Na e pela pintura instauram-se (im)possibilidades: a imagem expande-se num fluxo oscilante de (a)parições. ●

Referências

Babo, M. A. (2005), "A dimensão imagética da metáfora," *Revista de Comunicação e Linguagens – Retórica*; nº36, Lisboa, Relógio d'Água/CECL.

Barthes, Roland (1977), *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa, Edições70. ISBN: 972-44-0303-3 (1ªed.)

Lacoue-Labarthe, Philippe (2009), *Ecrits sur l'art*. Genève: Les presses du réel, collection mamco.

Marin, L. (1993) *Des pouvoirs de l'image*. Paris, Editions du Seuil.

ISBN: 978-989-8300-14-0

O outro lado

Margarida P. Prieto*

Resumo. Este artigo trata seis instalações escultóricas de Carla Rebelo onde se analisam os conceitos que subjazem a todo o seu trabalho. Da autobiografia à cena metafórica, dá-se o trânsito imprescindível a toda a poesis. A encenação (como estratégia), o espelho (como dispositivo) e a intitulação (como inter-texto) aliam-se num jogo cúmplice que conta histórias, recupera instrumentos e cita autores.
Palavras-chave: instalação, escultura, mise-en-scène, auto-referencialidade, espelho.

Abstract. This paper is about six sculpture installations by Carla Rebelo where the structural concepts of her work are analysed. From autobiography to the metaphorical scene, the essential path indispensable to all poesis occurs. Dramatization (as a strategy), the mirror (as device) and the titling (as inter-text) are combined in several tactical approaches that tell stories, retrieve instruments and pay tribute to other authors.
Keywords: installation, sculpture, mise-en-scène, self-reference, mirror

Introdução

O outro lado é o título que tomo de empréstimo à primeira exposição individual de Carla Rebelo realizada em 2010 na Galeria *DoisPaços*, na cidade portuguesa de Torres Vedras. A formação desta artista, que começou pela área têxtil na escola secundária António Arroio passando pela cenografia e pela escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa onde se licenciou em 2000, marca todas as suas opções. Com 38 anos, vive e trabalha em Lisboa, dedicando-se sobretudo à instalação. Actualmente, e com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, desenvolve o projecto *Viagem ao interior das cidades imaginadas* baseado no livro *Cidades invisíveis* de Italo Calvino.

Este artigo é dedicado à sua primeira individual, que abordarei a partir da especificidade de cada uma das peças instaladas.

1. *O outro que era eu* ou *"Nunca amamos alguém. Amamos, tão-somente, a ideia que fazemos de alguém. É um conceito nosso – em suma, é a nós mesmos – que amamos"* (Pessoa, 1998: 137)

Um balouço. A experiência lúdica infantil é retomada como dispositivo estético de pendor evocativo. As leis da física (sobre peso, volume, equilíbrio e quantidade) são (re)equacionadas dentro do sistema

* Portugal, pintora. Doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

metafórico da artista: brinquedo e brincadeira convertem-se em objecto escultórico, em experiência relacional. Dois assentos estão unidos por uma estrutura em semicírculo que sugere um escadote (Figura 1). Em rigor, o ponto mais estável, que nivela os dois assentos, é o da imobilidade, absoluta e frágil. Nesta peça metaforiza-se a *relação perfeita*. Em equilíbrio alude-se ao (impossível) par relacional (dialogante, frontal, nivelado). Na oscilação inevitável do balouçar sucedem-se as metáforas: o desejo pela infinita estabilidade confirma a impossibilidade de reter, para sempre, *a perfeição* (Barthes, 1988: 258). O acesso ao *outro* encena-se na presença da escada que liga as duas cadeiras *vazias*.

Figura 1. Carla Rebelo, *O outro que era eu* (2010), madeira e foco de luz, 200x250x40cm. Colecção Câmara Municipal de Torres Vedras. Fotografia da artista.

O vazio, indispensável para a universalidade da cena proposta, apela à identificação, por projecção, ao reconhecimento (especular?) insinuado no título. A encenação lumínica produz uma projecção de sombra: o balouço duplica-se, assombra-se, sustenta correspondências: identifica-se o *eu* e o *outro*, confirma-se que o *eu* se projecta no *outro* que, em última instância, o *outro* é o *eu*. A cena transfigura-se, completa-se pela (re)dimensão flutuante entre identidade e alteridade.

2. *"(…) Sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura"* (Pessoa, 1998: 80).

ISBN: 978-989-8300-14-0

A biografia da artista é o seu referencial. No *mise-en-scène* desta instalação, um título vem dar voz a uma cadeira. Animada, por via da linguagem (pela intitulação), a cadeira (objecto) faz-se corresponder à voz que intitula, ou seja, à autora (sujeito). Neste movimento de transposição sustentam-se correspondências autorais, metáforas essenciais da actividade criativa. O título reenvia para lógicas exteriores às da lei da física, justamente porque a dimensão do contentor não coincide com a capacidade de contenção (Figura 2). Pela alteração morfológica, a *cadeira* transfigura-se (encolhe, estica, duplica, fragmenta, adossa e reinventa-se numa aparente completude especular) na imprescindível expectativa que amplia o campo da percepção face ao corpo perceptivo.

Figura 2. Carla Rebelo, *"(…) Sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura"* (2010), madeira e espelho, 246x20x40cm.
Colecção da artista. Fotografia da artista.

3. *Desassossego*

Um mecanismo de tecelagem é recriado a partir de uma ilustração oitocentista do tomo "*A arte da seda*" da *Enciclopédia visual do conhecimento de Diderot & D' Alembert*. Fios de seda quinacridone (Figura 3a) estendem-se de 24 bobines, atravessam a sala, duplicando-se em sombra, para formar um único fio que termina como revestimento de uma mão esquerda. Esta mão imóvel está sedada, aprisionada dentro do fio de seda, apoiada sobre uma mesa de toucador. A presença da mão direita dá-se pela reflexão especular da mão esquerda, num hábil enquadramento a propõe liberta dos fios: a teia escapa ao reflexo (Figura 3b). O logro visual, a ilusão especular, o truque que convoca para "o outro lado do espelho" (Carroll, 1872), faz desconfiar da coisa visível, da (a)parência.

Figura 3a. (à esquerda) Carla Rebelo, *Desassossego (*2010), madeira, fios de seda, fios de polipropileno, arame, mesa com espelhos, peça com 24 bobines, dimensões variáveis.
Figura 3b. (à direita) Pormenor. Colecção da artista. Fotografia da artista.

A artista (re)inventa a semelhança aparente, especular e em sombra, num cenário de inesperadas inquietações metafóricas sustentadas no título que remete para o livro homónimo. No seu ensaio dedicado ao *Livro do desassossego*, Maria Augusta Babo desmonta a palavra: "*Desassocego* pode, assim dividir-se em *des-a-so-cego*. Retirando-lhe a negação obtém-se o significante *socego* que, cindido, forma dois outros: *só* e *cego"* (Babo, 1993: 170). Nesta peça, o *desassossego* confirma um estranhamento, uma angústia latente e (in)quieta, uma imobilidade que deseja mover-se.

4. *Mapas de crescimento*

O título desta peça é descritivo: cinco mapas bordados numa única peça de linho formulam uma topologia autobiográfica que obedece ao regime ficcional. O primeiro *topos* é a casa de infância, em Lisboa; os

ISBN: 978-989-8300-14-0

outros mapas são determinados pelas escolas frequentadas enquanto aluna e definem os percursos ampliados dentro da cidade.

Figura 4. Carla Rebelo, *Mapas de crescimento* (2010), desenho bordado a linha sobre linho e madeira, 165X100cm.Colesção da artista. Fotografia da artista.

O bordado manual é um processo de representação lento. Possibilita um exercício de reflexão em anamnese: cada ponto é como uma passada que, num movimento, faz a transposição do hábito de passear (propício ao pensar, ao relembrar) para o desenho. As cores bordadas têm funções diferentes: o preto indica as especificidades da legenda (nomeia e identifica); o ocre define edifícios de referência ao percurso; o carmesim desenha o esquema urbano. Ao contrário dos bordados convencionais, o direito e o avesso têm igual protagonismo. O direito é o lado da regularidade, do controlo e da ordem; no avesso o ponto é irregular, o desenho inverte-se, perturba-se a leitura. O avesso é o inverso, é o inconsciente do consciente. Para aceder aos dois lados, a peça instala-se numa vitrina (Figura 4), lugar de transição com o espaço público. Direito e avesso, próprio e universal, privado e público laboram-se como actos de distanciamento e evocação (re)configurados dentro da lógica do memorial. Se o monumento celebra um acontecimento passado tornado marco histórico de *comemoração*, então o memorial pretende manter

presente a memória de um acontecimento que não deve jamais ser repetido: é *rememoração*.

5. Construindo-me um novo território a partir de um já conhecido

Por norma ou método é na autobiografia que a artista justifica as suas peças. Contudo, e porque todo o trabalho artístico nasce de uma compulsão, de um impulso incontrolável, há formalizações que se antecipam às referências conscientes. São peças que se impõem pela necessidade de concretização e cujas histórias ainda estão no plano do porvir, escondidas no silêncio da memória, sem verbalização ou qualquer outra manifestação que não seja a sua concretude plástica.

Figura 5. Carla Rebelo, *Construindo-me um novo território a partir de um já conhecido* (2010), políptico constituído por seis dípticos, mapas de papel cosidos à máquina a linha vermelha sobre feltro branco, dimensões variáveis.
Colecção particular. Fotografia da artista.

É o caso desta peça (Figura 5) onde se dá (apenas) uma apropriação da imagética do mapa, dissociando o seu sentido visual da verificação *in loco*. Caminhos traçados a linha carmesim simulam rotas imaginárias, ligam fragmentos de mapas antigos e desactualizados, de onde foram suprimidas algumas indicações. Reagrupados num oceano de feltro, fogem a cartografias conhecidas, tornam-se metáfora para penínsulas

ISBN: 978-989-8300-14-0

imaginadas que se espraiam e articulam de desenho para desenho. Na impossibilidade de aferir (de confirmar um lugar e/ou uma localização face ao lugar), fica a surpresa de uma cartografia do ilusório, justamente porque as condições que pré-figuram a percepção se mantêm e a memória dos processos de mapeamento, dos seus aspectos esquemáticos, que conferem condições de construção da imagem, perpassam cada desenho. Porque os processos de semelhança da metáfora se regem por uma dissemelhança adequada em direcção ao visível, cada mapa abre-se como campo para a imaginação.

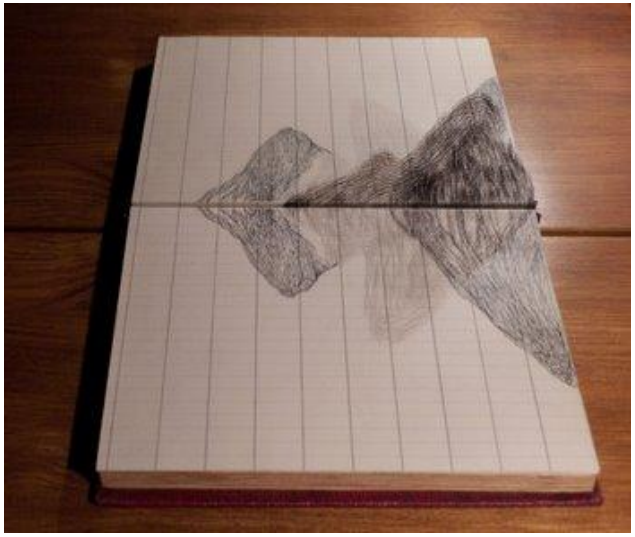


Figura 6. Carla Rebelo, *Jogo de ilusões* (2010), meia mesa de madeira, meio livro com desenho, espelho e foco de luz, dimensões variáveis. Colecção da artista. Fotografia da artista.

6. Jogo de ilusões

O título *Jogo de ilusões* apela à desmontagem de mecanismos ilusionistas. A instalação é estratégica: delimita os trajectos do observador, antecipa o gesto, os enquadramentos, coreografa movimentos. Encena-se a completude ilusória de um livro, constituído por metades distintas: uma objectual, outra especular. Espelho e livro são dispositivos essenciais (Figura 6). A artista escolhe onde e como abrir este livro, elege o que dar a ver. Pela deslocação do espectador o desenho altera-se no reflexo. Trata-se de um jogo de geometrias onde sombra, registo gráfico e reflexo

interferem entre si para iludir uma metamorfose: o desenho intervencionado directamente sobre o espelho sugere uma página transparente, vertical, suspensa num folhear impossível. A ilusão escapa à lógica da completude (aparente) do livro, no limite de uma encenação em abismo que se informa no equívoco visual produzido com e pelo desenho.

O livro é aqui tomado como arquétipo de visualização: no seu horizonte está um observador (não um leitor) e as páginas coladas impedem o folhear. Trata-se de uma apropriação, fragmento manipulado ao qual foi retirada a função. O pré-texto rasurado ou invisível remete-o ao anonimato de origem (intitulação, autoria e edição são tomadas de empréstimo à exposição). A única marca própria manifesta situa-se dentro do registo evocativo: a dimensão figural da sombra na página remete o desenho para a paisagem. A sombra é projecção de um traço marcado no espelho (tornando-o espaço plástico). É presentificação de uma ausência que foi presença no acto próprio de produção.

Conclusão

Expor é homogeneizar, é apagar a hesitação que antecede toda a escolha autoral para fixar e impor sentidos. A intitulação funciona como *laboratório poético* que delimita, sugere um campo imagético, indica horizontes de expectativa para a experiência estética. Pela performatividade, o título participa na dimensão plástica da obra.

O outro lado agrupa peças de Carla Rebelo cujo carácter escultórico e/ou de instalação se estabelece na relação dialógica com a especificidade arquitectónica da galeria *Doispaços*. A percepção do mundo, condicionada pela memória, imaginação, vivências pessoais e forma de sentir, torna-se marca distintiva da artista. Dentro de uma *praxis* fundamentada pela hiper-subjectividade, a escolha do título assinala a metáfora como dispositivo de criação que enfatiza invulgarmente o *mise-en-scéne* da sombra e o *mise-en-abîme* especular. Histórias invisíveis, secretas ou por contar, estão na génese destas peças, onde o *eu* está latente e o *tu* é convidado a testemunhar um acontecimento de profunda intimidade, que se lhe oferece, ou antes, que se lhe revela devagar. ●

ISBN: 978-989-8300-14-0

Referências

Babo, M. A.(1993), *A escrita do Livro*. Lisboa: Vega. ISBN: 972-699-403-9

Barthes, Roland (1977) *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições70. ISBN: 972-44-0303-3 (1ªed.)

Carroll, Lewis (1872), *The complete illustrated Works of Lewis Carroll*, Reino Unido: Chancellor Press. ISBN: 1-851-52-503-3

Pessoa, Fernando (2005) *Livro do Desassossego*. Lisboa: ed. Richard Zenith/Assírio &Alvim. ISBN: 972-37-0476-5

La anticipación de lo multidisciplinar

María Castellanos Vicente*

Abstract. This article carries out Mariano Fortuny y Madrzo´s artistic career. A precoious creator, who left us as legacy a complete work where we can find paintings, textile designs, lamp desgins and also new illumination techniques. However this text is focus on his dress Dephos which creation has trascended to nowdays his creator patented the pleating-wavy that he used to make it.
Keywords: Fortuny, multidisciplinary

Resumen: Este artículo realiza un recorrido por la carrera del artista multidisciplinar Mariano Fortuny y Madrazo. Un creador adelantado a su tiempo, que nos dejó como legado una rica obra donde podemos encontrar pinturas, diseños textiles, diseños de lámparas e incluso nuevas técnicas de iluminación. Sin embargo este texto esta centrado en su vestido Dephos, creación que ha transcendido hasta la actualidad y en la que su creador patentó el plisado-ondulado con el que está realizado.
Palabras clave: Fortuny, multidisciplinar

Introducción

Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871 – Venecia, 1949) nace en el contexto de una familia volcada por completo en el universo de las artes. Su padre fue el exitoso pintor costumbrista Mariano Fortuny, una de las figuras más influyentes de panorama pictórico de finales del XIX. Su madre, Cecilia de Madrazo, pertenecía a una saga de ilustre linaje, pues era hija del reputado pintor Federico de Madrazo y hermana del también pintor Raimundo de Madrazo. Esta familia, de gran influencia en la escena artística española del siglo XIX, tomó partido en la dirección del Museo del Prado, en la Academia de San Fernando, además de ejercer un poder considerable como retratistas de corte.

1.Fortuny, o la anticipación de lo multidisciplinar

Siendo muy joven, Fortuny se traslada a Venecia asentando su taller en el Palacio Orfei, un fabuloso edificio de factura renacentista situado al borde del gran canal. Podemos afirmar que Fortuny es el perfecto ejemplo de artista polifacético, de adelantado a su propio tiempo gracias a una actitud y a una visión de la creatividad nada acomodaticia. Sus intereses fueron más allá de la pintura -y aquí es donde difiere con la

* Espanha, artista e investigadora na Universidad de Vigo (UV). Licenciada em Bellas Artes. Máster em Direción de Arte Publicitaria. Doutoranda em Bellas Artes, UV.

ISBN: 978-989-8300-14-0

trayectoria de su padre- dedicándose al grabado, la escenografía, la edición, la invención de nuevas técnicas de iluminación, el diseño y la fotografía. Conjugando todas estas disciplinas de forma excepcional, se convierte en un ejemplo de artista multidisciplinar, heredero de la tradición de los Talleres Vieneses y del *Arts & Crafts*, pues no solo alterna las disciplinas mencionadas, sino que se dedica a ellas con igual intensidad. Buscando siempre la consecución de la belleza en todos sus órdenes, algo posible gracias a una educación exquisita y a un extraordinario sentido de la estética. De alguna manera Fortuny, con su visión, anticipa la transversalidad de intereses que veremos en la Bauhaus, ejemplo de convivencia entre el arte, la artesanía y el diseño.

Figura 1. Estudio para Delphos rosa. Mariano Fotuny y Madrazo, 1939.

En la exposición titulada *Inspiraciones* celebrada en el madrileño Museo del Traje, se mostraban una selección de sus trabajos más significativos, fundamentalmente aquellos que guardaban relación con su producción textil, esto es, sus aportaciones al campo del vestido, la estampación y el diseño de tejidos. La exposición nos descubría a un autor profundamente personal e identificado con la exquisita colección de tejidos de su madre, una de sus principales fuentes de inspiración.

Haciendo hincapié en sus trabajos dedicados al cuerpo, cabe destacar el emblemático *Delphos*, un vestido que surge en un contexto histórico en

el que aún estaba de moda una figura femenina aprisionada por prendas interiores como el corsé, el artífice de la forma en "S" que caracterizaba a las mujeres de entonces. El Delphos, una deliciosa túnica inspirada en el Auriga de Delfos griego, fue pieza más célebre de las diseñadas por Fortuny, otorgándole al artista fama internacional. A pesar de que el Delphos surge en el mismo momento de la eclosión vanguardista -casi al mismo tiempo que Picasso crea las Señoritas de Avignon o Malevich lleva a la pintura a un punto de no retorno-, la mirada de Fortuny está más anclada en el pasado que en el futuro. Un pasado caracterizado por la nostalgia, por un mundo en decadencia que, paradójicamente, lo situará a la vanguardia del pensamiento actual.

Figura 2. Delphos. Mariano Fortuny y Madrazo.1910

Del Delphos no podemos olvidar su sensual "plisado-ondulado," patentado por el propio artista en 1909 y del que nunca llegó a revelar su fórmula. A pesar del misterio, algunos investigadores opinan que el resultado final de este brillante y extraordinario plisado es posible gracias a que el tejido era humedecido previamente en almidón y clara de huevo para fijar los pliegues. El Delphos está formado por cuatro rectángulos

ISBN: 978-989-8300-14-0

que componen una sencilla, y al mismo tiempo extraordinaria túnica, que se apoya en los hombros para caer libremente hasta el suelo. El color único de cada diseño se conseguía introduciendo las telas en múltiples tintes, capa por capa, lo que le permitía lograr tonalidades y efectos de transparencias únicas.

Con el *Delphos* consigue trascender lo puramente artesanal y crear un auténtico icono venerado de manera incondicional por intelectuales y escritores de la talla de Marcel Proust. En *En busca del tiempo perdido* Proust utiliza en repetidas ocasiones el nombre de Fortuny al referirse al vestuario de las protagonistas del libro. Otro tanto podríamos afirmar de Pere Gimferrer. En su *Fortuny, Gimferrer* relata, haciendo uso de cromatismo visual y una estética fascinante, la historia de la saga de los Fortuny y los Madrazo, intercalando personajes reales e imaginarios.

Fortuny tampoco descuidó la parte comercial. Así, la distribución del Delphos forma parte de la magia que rodea a este excepcional diseño. Se presentaban enrollados y envueltos en papel de seda dentro de pequeñas cajas de cartón diseñadas por el propio artista, de tal manera que la clienta sentía que tenía ante sí una pequeña joya. La distribución se acompañaba de calculadas campañas publicitarias - que el mismo Fortuny se encargaba de fotografiar- que contribuyeron al éxito y difusión de un modelo que trascendió el mundo de la moda para convertirse en un concepto creativo en sí mismo, protagonizando las páginas de las revistas mas prestigiosas del momento, y convirtiéndose en todo un objeto de culto -como vemos en la imagen 3 de la gala anual del MET celebrada en Mayo de 2009 en Nueva York, el modelo ideado por Fortuny que luce la modelo Natalia Vodanova -, sigue siendo un diseño cotizado que ha sobrevivido, durante más de un siglo, a los vaivenes de la moda, entre la intelectualidad más exquisita.

Conclusión

En definitiva, el Delphos además de un extraordinario vestido es un icono que forja el anhelo perseguido por la sociedad más culta de principios del siglo XX, liberando el cuerpo de la mujer y proporcionando exclusividad a una clase social ansiosa de diferenciarse del resto. Lejos de ocultar las formas del cuerpo, el Delphos revela todas sus maravillosas posibilidades. El resultado es una creación intemporal que marcará un antes y un después en la historia de la indumentaria. De otra forma no se explicaría su repercusión en diseñadores actuales como

el japonés *Issey Miyake*, o el italiano *Roberto Capucci*. Sus diseños beben claramente del legado de Fortuny, reinterpretados en los plisados de sus trajes híbridos, a medio camino entre la vestimenta y la escultura, reinventando a su vez una nueva manera de entender y transmitir la percepción del cuerpo.

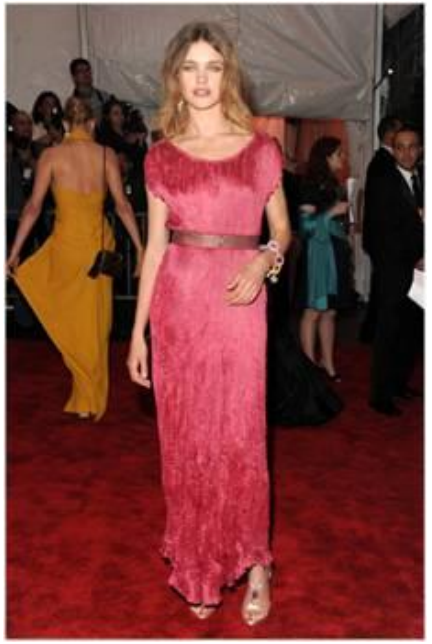


Figura 3. Natalia Vodanova vistiendo un Fortuny en la gala anual del MET, 2009. ●

Referencias

Gimferrer, Pere (2010) *Fortuny*. Barcelona: Planeta. ISBN: 978-84-08-09194-3

Proust, Marcel (1998) *En busca del tiempo perdidi*. Madrid: Alianza. ISBN: 9788420638065

VVAA, (2010) *Inspiraciones*. Madrid: Ministerio de cultura. ISBN: 978-84-613-9914-7

ISBN: 978-989-8300-14-0

Imagens da MORTE no teatro de Tadeusz Kantor

Maria Clara Buffo de Cápua*

Resumo. O artigo apresenta e discute algumas características do teatro de Tadeusz Kantor. Através de exemplos de aspectos formais de sua encenação, como a valorização da materialidade da cena, a mecanização do movimento corporal e a utilização de manequins, da memória e da repetição, pretende-se discutir como o artista encontrou na imagem da morte uma potência poética que guiou a sua encenação.
Palavras chave: imagem, repetição, memória, morte

Abstract. The article presents and discusses some characteristics of the theatre of Tadeusz Kantor. Through examples of formal aspects of his theatre, such as the valuation of the materiality of the scene, the mechanization of the corporal movement and use of mannequins, of memory and repetition, it intends to discuss how the artist found in the image of death a poetic potential that guided his theatre.
Keywords: image, repetition, memory, death

Introdução

O artigo pretende apresentar e discutir algumas características do teatro de Tadeusz Kantor, mais precisamente em sua fase conhecida como "Teatro da Morte." Através de exemplos de aspectos formais de sua encenação, pretende-se discutir a maneira como o encenador procurou representar a vida através da ausência de vida, encontrando no manequim um modelo para o ator e na memória um modelo para a cena.

Como apoio para a discussão, o artigo se utilizará da descrição de algumas cenas de dois espetáculos teatrais dirigidos por Kantor: "A Classe Morta," de 1975, e Que morram os artistas," de 1985.

Artista plástico e encenador polonês, Kantor nasceu em 1915 em Wielepole. Tendo sua produção extremamente marcada pela passagem das duas grandes guerras, Kantor encontrou na morte uma potência poética que foi explorada incessantemente em suas encenações teatrais.

Considerado um dos precursores do movimento contemporâneo das artes cênicas, Kantor desenvolveu seu trabalho artístico junto à companhia Cricot 2. Ao longo de 35 anos, sua obra passou por diversas fases, discutindo e pondo em prática questões e características que continuam a permear a linguagem cênica contemporânea, tais como o informal, a negação ao drama, a valorização das imagens no palco, entre muitas outras.

* Brasil, atriz. Mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo. Bacharelado em Artes Cênicas pela UNICAMP.

A morte de Tadeusz Kantor, em 1990, na Cracóvia, deixou uma série de manifestos entre outras produções literárias de memorável grandeza poética. Esse material, que se constitui como o mais completo estudo de sua obra, não nos impede, entretanto, de voltar o foco de luz para algumas características de sua produção teatral.

Desenvolvimento

A presença da morte na obra de Tadeusz Kantor se dá sob diversos aspectos. Sem jamais se interessar por representar a morte como se faria em um drama tradicional, Kantor procurou maneiras de abordá-la por vias indiretas. A valorização da materialidade da cena, a mecanização do movimento corporal dos atores, a utilização de manequins, a concretização poética da lembrança e a repetição são elementos que possibilitam essa abordagem e que gostaria de apresentar aqui.

Entendendo que "a vida só pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências, da vacuidade, da ausência de toda mensagem" (Kantor, 2008: 201), Kantor desenvolveu em seus espetáculos um tratamento da imagem que nos é especialmente interessante.

Na tentativa de superar a simples reprodução da realidade pela arte, Kantor procurou trabalhar o *isolamento* tanto dos objetos cênicos quanto das personagens, de modo que, desprovidos de suas funções primordiais, eles pudessem ganhar novos significados, manifestando um outro tipo de *vida*.

Por meio desse recurso, onde os elementos cênicos, personagens e objetos, são deixados *sozinhos*, abandonados à própria existência, a materialidade da cena se faz evidente, tornando-se uma forma de *poética*. Assim, elementos materiais como, por exemplo, a madeira, o ferro ou o pano, no caso dos objetos, ganham um foco de luz podendo *contracenar* de igual para igual com a materialidade corporal dos atores, dada, por exemplo, pela autonomia do movimento, do gesto ou da sonoridade da fala.

Essa aproximação entre o objeto e o homem não se deve a uma supervalorização do primeiro, mas antes ao reconhecimento da *pobreza* de ambos. Como que reduzidos, também eles, a *objetos pobres*, "os atores humanos entram em um espaço de atuação das coisas" (Lehmann, 2007: 121): *des-vivificados*, eles se igualam ao objeto.

ISBN: 978-989-8300-14-0

O processo de *des-vivificação* das figuras humanas deriva especialmente de dois recursos cênicos: a mecanização do movimento corporal e a utilização de manequins em cena.

Quando observamos as figuras cênicas dos espetáculos de Kantor, em sua fase conhecida como "Teatro da Morte," reconhecemos rostos pálidos de olhar muitas vezes vidrado, movimentos em solavancos e uma freqüente deformação na sonoridade da fala. Assemelhando-se a mortos que retornam de um outro mundo ou a marionetes estranhamente acordadas, as personagens se configuram como figuras autônomas – a fotógrafa que metralha seus modelos, a criança que veste uma roupa militar, entre outros – cuja simples presença ou aparição acaba por tornar-se absolutamente significativa, desprovendo-lhes a necessidade de uma construção realista.

O impacto dos corpos mecanizados se completa na medida em que esses mesmos corpos se confundem aos bonecos que com eles compartilham a cena. Muitas vezes acoplados aos atores, os bonecos ou manequins são apresentados de modo a revelar algo de sagrado na imobilidade do objeto (Borie, 1997: 260). Como exemplos da forma mais trivial e *pobre* de imitação, os manequins transcendem a sua própria condição na medida em que se tornam referência de imitação aos próprios atores:

Em meu teatro, um manequim deve tornar-se um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos, um modelo para o ATOR VIVO (Kantor, 2008: 201).

Assim, como criaturas ao mesmo tempo daqui e de fora, estranhas e reconhecíveis, os manequins-atores e os atores-manequins permitem-nos uma forma de conhecimento metafísico pela experiência da obra *kantoriana*: o paradoxal reconhecimento *em* uma alteridade incompreensível, o reconhecimento da morte *em nós*.

Esse encontro do inanimado que ganha vida com o humano *des-vivificado* não aponta exclusivamente para o vazio e a ausência, ao contrário, os espetáculos do "Teatro da Morte" carregam em si uma forte sensação de *reminiscência*. "A Classe Morta," de 1975, e "Que morram os artistas," de 1985, são grandes exemplos desse fenômeno.

No primeiro espetáculo, logo em seu início, somos surpreendidos por uma entrada impressionante de um coro de adultos e idosos que carregam consigo os manequins de sua infância, ou seja, bonecos do tamanho de crianças reais. Homens, manequins e outros objetos cênicos se fundem nas figuras que, em meio a movimentos repetitivos, se apresentam numa espécie de valsa ao redor de um conjunto de carteiras escolares. Ao final do som da valsa que de fato acompanha a cena, eles abandonam seus bonecos, o *eu-lembrança* de cada um, para sentarem-se nas carteiras e começarem a assistir uma aula.

Em "Que morram os artistas," a estrutura das figuras que se apresentam em roda também se faz presente. Uma cena exemplar da sensação de reminiscência surge, entretanto, com a entrada de um menino vestindo roupas militares, que pedala uma espécie de carrinho, enquanto é seguido por um exército fantasma – atores pálidos, de olhos arregalados, que marcham em solavancos. Após uma primeira apresentação das figuras, eles abrem alas para a entrada do general, que cavalga um manequim de carcaça de cavalo.

A alusão direta à infância passada, ao envelhecimento e por fim à morte é manipulada por Kantor de modo que a *memória* se torne um elemento fundamental de seu teatro. Sem representar situações que narram a passagem do tempo, Kantor trabalha antes a construção de imagens autônomas que trazem à tona cenas de uma memória ora coletiva ora pessoal.

Assim, entre vários *restos* e *adeus*, as figuras cênicas do Teatro da Morte são apresentadas como que resgatadas do passado e reanimadas para uma segunda vida – ou seria uma segunda morte? – sem obter com isso chances de uma redenção. E é justamente dessa impossibilidade que provém a necessidade de sua semelhança com a marionete, a sua necessidade de permanecer na morte estando ainda vivas.

A preservação da sensação de reminiscência e morte instaurada nos espetáculos de Tadeusz Kantor deve-se também a uma estrutura formal que se encontra nos dois exemplos acima citados: a insistência da repetição.

A apresentação em roda ou ciranda do coro de atores possibilita que o espectador se depare repetidas vezes com cada figura, trazendo a sensação de eterno retorno e evocação ao passado. Em uma esfera mais particular, cada ator também realiza movimentos e ações repetitivas,

ISBN: 978-989-8300-14-0

como por exemplo, cantar um único trecho de uma música, espancar o chão com uma cinta, manipular uma adaptação de bicicleta infantil, entre muitos outros.

Remetendo-nos a uma espécie de procissão do mundo dos mortos, as cenas se configuram como imagens que se fazem, desfazem e refazem no palco. Como episódios autônomos que se sobrepõem recusando-se a representar um encadeamento dramático, os espetáculos de Tadeusz Kantor isolam e sacralizam o palco teatral. Ao seu fundo, a escuridão e uma única porta – entrada e saída dos atores. Ao seu redor, a moldura de uma corda que o separa da platéia. Nele, o espaço de transição entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, altar do passado e último caixão da memória.

Conclusão

Muitas são as mortes que vêm à tona através do teatro de Tadeusz Kantor. Se em um primeiro momento, deparamo-nos com imagens que a representam através da utilização de manequins, da *des-vivificação* do movimento dos atores, do isolamento e da repetição; em um segundo, passamos a reconhecê-la na base de características por muito tempo consideradas essenciais ao teatro ocidental. Uma vez que as imagens se tornam autônomas, levando a segundo plano o diálogo e a personagem, podemos identificar no teatro de Tadeusz Kantor, características que lhe permitem erigir, sob os nossos olhos, uma morte do próprio drama. ●

Referências

Borie, Monique (1997) *Le Fantôme ou le théatre qui doute*. Paris: Actes Sud. ISBN: 2-7427-1158-9

Kantor, Tadeusz (2008) *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP. ISBN: 978-85-273-0837-3

Lehmann, Hans-Thies (2007) *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naif. ISBN: 978-85-7503-657-0

Dos perceptos, dos afectos, do mito, das sensações, dos objectos

Maria Cristina Ferrony*

Resumo. Análise da obra "O Nascimento de Afrodite – sobre a origem e criação" de Dione Veiga Vieira que, a partir de seus efeitos de superfície, promove uma perspectiva diferenciada. A análise foi realizada buscando uma aproximação com os conceitos filosóficos de Gilles Deleuze e Felix Guattari.
Palavras chave: arte contemporânea, sensação, percepto, afecto, objeto.

Abstract. Analysis of "The Birth of Aphrodite - the origin and creation," by Dione Veiga Vieira, a work that promotes a differentiated perspective through its surface effects. The analysis seeks a rapprochement to the philosophical concepts of Gilles Deleuze and Felix Guattari.
Keywords: contemporary art, sensation, percept, affect, object.

Figura 1. Dione Veiga Vieira, *O Nascimento de Afrodite - Sobre a Origem e Criação*, 2007 – 2008.

Dione Veiga Vieira possui especialização em Artes Plásticas: Suportes Científicos e Práxis. De 1989 a 1992, viveu na Alemanha, onde manteve atelier de arte na associação Stadtkunst E.V. Köln. Vive atualmente em

* Brasil, artes visuais e restauro de obras de arte. Afiliada no Centro Universitário UniRitter, Porto Alegre. Bacharelado em Artes Visuais e Mestrado em Educação.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Porto Alegre, onde trabalha com instalações, objetos, esculturas, fotografia, desenho, literatura, produção de textos de arte e curadoria. Das exposições individuais, destacam-se: *A Liquefação e a Decantação,* 2008, na Galeria Gestual - POA; *Fragmentos Primordiais,* 2004, no MAC/RS e *A Calcinação, a Unção e a Floração,* 2002, no MALG, em Pelotas. A obra *O Nascimento de Afrodite* (Figura 1) foi apresentada na mostra *Casa Fechada* na CCMQ, com obras de mais seis artistas que trabalham a temática do corpo como metáfora da casa e vice-versa.

O Nascimento de Afrodite - Sobre a Origem e Criação é uma escultura-instalação, composta por um artefato oval de cerâmica, um tecido de algodão tingido com argila, uma banqueta de madeira, um pêndulo de chumbo, uma esponja vegetal embebida em argila, uma tigela em cerâmica com água e argila e uma fotografia (sobreposição de imagens digitais). Veiga Vieira parte da utilização de objetos praticamente *in natura*, objetos perfeitamente reconhecíveis na sua aparição, o oposto da imagem abstrata, a não ser pela fotografia, em que as imagens digitais sobrepostas confundem até certo ponto a legibilidade do objeto.

Figura 2. Dione Veiga Vieira, *Fotomontagem.*

Essa obra não mais existe. Apenas a foto que compunha a obra restou como o último vestígio material do conjunto (Figura 2). A natureza prosaica dos materiais utilizados na sua composição determina a

efemeridade como parte de seu processo e dá visibilidade aos fenômenos e alterações químicas da matéria frágil. – "[...] a duração do material é muito relativa, a sensação é de uma outra ordem, e possui uma existência em si enquanto o material dura" (Deleuze & Guattari, 2007: 248). Os registros fotográficos, realizados quando a obra esteve exposta, reforçam a idéia da assepsia cerimoniosa dessa composição, um bloco de sensações, um composto de perceptos e afectos, guardado em suspenso.

O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração (Deleuze & Guattari, 2007: 216).

Um assalto ao nosso bem arranjado senso estético, *O Nascimento de Afrodite* é como que uma educação do olhar, que se obriga a lhe perceber como algo muito belo. Essa composição visual é de uma peculiar harmonia, em que nada parece exceder nem perturbar o equilíbrio do conjunto. À sensação de fragilidade na apreensão do pequeno objeto (o ovo) que se acomoda na superfície aparentemente instável do tecido, contrasta uma atitude de acatamento por seu imperioso e solene estado a nos capturar em veneração como que diante de um objeto sagrado. Quanto tecido em barro será necessário para suportar o peso da criação? Quanto nos revela em 'possíveis' esse objeto hermético – o ovo? Ao escorregar nosso olhar pelas carnes que o sustentam confirmam-se as dores e os suplícios da inexorabilidade do nascimento, a violência dos órgãos na conformação do novo corpo. Absoluto, perfeito, o ovo impõe-se como a obra de arte mesma, nunca um fim, mas algo a tornar-se outro. Um devir. Segundo Deleuze, o ovo é pura sensação, é corpo sem órgãos - CsO - termo nomeado por Antonin Artaud em seus escritos e adotado por Deleuze para dizer do estado de um corpo 'antes' da representação orgânica, mas é um corpo pleno de intensidades, 'limiares ou níveis' (Deleuze, 2007: 51). É "campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)"

ISBN: 978-989-8300-14-0

(Deleuze & Guattari,, 2004: 15). É o grau zero, um nada que é tudo, onde tudo pode vir a ser.

Essa obra, intensamente fecunda na produção de sentidos, traz no título sua alusão ao mito da beleza. Na exaltação do mito, o momento mágico da sua criação, o paroxismo do belo. A qualidade estética de sua composição, portanto, é asseverada pelo mito. Afrodite, na mitologia grega, a deusa do amor, da beleza corporal e do sexo. O momento sublime de seu nascimento é uma passagem obscura da mitologia em que diferentes versões o descrevem, e ficamos a sondar, sobre essa versão apresentada por Veiga Vieira. Parecendo recusar peremptoriamente uma deificação clássica, o mito revela-se, apesar disso e ostensivamente, na escolha por materiais carregados de eflúvios indicativos, a começar pelo "ovo," e sua associação primeira à origem, ao nascimento, à própria vida manifesta na máxima perfeição da forma. E o que o acomoda, as peles do elemento terroso, que, na cultura judaico-cristã, também remete à criação – o homem moldado em barro por Deus. Se à obra colarmos nosso entendimento matérico do que seja o nascimento, a carne, a secção e o sangue, a natureza animal desse acontecimento irrompe no protuberante tecido pintado de argila. A banqueta revela sua condição prestimosa, como a superfície de amparo que sustenta a carne, o altar que a recebe; o pêndulo demarca o centro, o vetor, e promove a unção da esponja vegetal com o continente do receptáculo configurado na tigela, a água argilosa contida na concha de Afrodite (Figuras 3 e 4). De onde somos levados, através desse recuo de entidades, a vislumbrar aí o momento da fecundação? No ósculo em suspenso, a união entre as carnes.

Nesse movimento apenas descrevo o que se dá a ver e o digo à minha maneira, ou à maneira que de mim se acerca. Mas há um entendimento inato das coisas, dos objetos que valem por si mesmos como puros perceptos. Não há como nos desvincularmos dos sentimentos ulteriores de que somos constituídos, que não estão nas lembranças, numa nostalgia fixada em um lugar ou tempo definido, mas que submergem na presença de determinados indicadores pelos quais somos invadidos. Os objetos utilizados nessa obra não nos dizem nada que evada de sua condição como objetos, mas são continentes férteis desses sentimentos inexplicáveis. Objetos como seres de sensação, entes vivos inorgânicos compostos de carne. A composição de um corpo-casa.

Figuras 3 e 4. Dione Veiga Vieira, *O Nascimento de Afrodite.* Detalhes da obra.

Eis tudo que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos – sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização (Deleuze & Guattari, 2007: 238).

O erotismo, na obra de Veiga Vieira, é sublimado, mas é afecto. Não se lança à graça de uma interpretação imediata, mas é ser de sensação, contido no conjunto da obra em cada elemento que a compõe. Aqui a 'idéia' de erotismo não está contida na matéria corpórea da obra, mas esta a sustenta, na medida que os seus componentes a ela se reportam. Um encontro, 'acontecimento.' Os elementos mais reconhecíveis da arte contemporânea, o humor, a ironia, o inacabado, o atraso, o insólito e o erótico, portanto, não se apresentam nessa obra a não ser como entes ocultos, mas o 'invisível,' que também se traduz como 'pensamento,' outro forte elemento partícipe a compor nessa esfera, apresenta-se como a assegurar o estatuto de *O Nascimento de Afrodite - Sobre a Origem e Criação* como uma incontestável obra de arte contemporânea. Afora os elementos que não se dão a ver claramente, brotam algumas questões específicas da arte contemporânea no encontro com essa obra, como o rompimento manifesto em relação à 'pureza dos meios,' um preceito característico da arte moderna. Não é pintura, no entanto, há pintura; não é escultura, no entanto, expande-se no tridimensional; há fotografia, mas esta faz parte do conjunto e sem ele passa a significar outra coisa. É a transposição, portanto, dos limites da ação estética.

ISBN: 978-989-8300-14-0

A impessoalidade dessa obra, também, a jogar com a questão da identidade das coisas, que não são mais o que são. O ovo, o barro, o tecido, o banco, a esponja, a tigela, a fotografia são outras coisas nessa obra, e é claro que ainda os percebemos como os objetos que são, pois que não foram transgredidos na sua forma. Mas são outras coisas... do âmbito das sensações, entrelaçados na composição de uma nova força. "Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações" (Rolnik, 2007: 3).

Os materiais foram reunidos e combinados de maneira que pudessem comunicar suas propriedades imanentes. Falam de si ao espectador, suas memórias retidas, tensões, mistérios e vulnerabilidade pertinentes a um corpo, mas é no fora que se encontram revelados os seus humores, a sua essência, enquanto sensações. Quando efetuamos essa transposição sensorial dos objetos, com vistas a sua manifestação na zona do fora a produção de sentidos faz-se mediante pura 'invenção,' pura 'criação.' ●

Referências

Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2004) *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia.* v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34,.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2007) *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.

Deleuze, Gilles (2007) *Francis Bacon*: *lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Rolnik, Suely (2007) *Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea*. [consult. 2010-10-03]. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf

Ilustração da Guerra e Paz – Júlio Pomar

Maria Dilar da Conceição Pereira*

Resumo. Este texto toma como objecto as ilustrações que Júlio Pomar realizou entre 1955 e 1957 para Guerra e Paz, de Léon Tolstoi (1828-1910). Partindo de uma entrevista com o próprio pintor, propõe-se uma abordagem à relação entre os universos da literatura e do desenho, pressupondo uma interpretação que considera as ilustrações como elucubração.

Palavras chave: Júlio Pomar, ilustração, desenho, caligrafia, elucubração.

Abstract. This paper takes as its subject the illustrations that Julio Pomar produced between 1955 and 1957 for War and Peace by Leo Tolstoy (1828-1910). From an interview with the painter himself, we propose an approach to the relationship between the worlds of literature and drawing, assuming an interpretation that considers the illustrations as lucubration.

Keywords: Júlio Pomar, illustration, drawing, calligraphy, lucubration.

Introdução

As ilustrações surgiram no itinerário de Júlio Pomar (n.1926) praticamente desde o início da carreira artística. Desde 1946 Pomar participa na ilustração de edições literárias. Fruto de propostas de editores que, como afirmou em entrevista, na sua maior parte eram pessoas das suas relações ou que o conheciam, e que reconheciam as suas opções ideológicas, a ilustração literária era uma fonte de subsistência à entrada da década de 1950.

1. Ilustração, elucubração e caligrafia

As ilustrações de *Guerra e Paz* provêem de um vasto conjunto de desenhos que o pintor realizou entre 1955 e 1957. Em Portugal, como era costume, a obra foi publicada em fascículos mensais, entre 1955 e 1958, com tradução de João Gaspar Simões, edição da Editorial Sul. A cada fascículo, hoje reunidos em três volumes, foram dedicadas 2 ilustrações, num total de 57 que formaram toda a edição. Segundo Júlio Pomar, a iniciativa de editar *Guerra e Paz* partiu de um amigo seu, o escritor Castro Soromenho, numa altura em que era usual os escritores

* Portugal, artista visual. Licenciatura em Educação Visual e Tecnológica, Escola Superior de Educação de Lisboa (ESELx). Mestre em Teorias da Arte, FBAUL. Frequenta o Mestrado em Desenho, FBAUL. Professora na Escola Básica 2/3 Professor Delfim Santos.

ISBN: 978-989-8300-14-0

enveredarem pela actividade editorial, desenvolvendo um tipo de edição particular.

Para além das ilustrações que acompanharam a edição de 1957/58, Pomar realizou cerca de duzentos estudos preparatórios. Estes desenhos, não haviam nunca sido expostos até que, em 2003, João Lobo Antunes e o próprio pintor decidiram fazer uma obra em conjunto, o álbum *Júlio Pomar Desenhos para a Guerra e Paz de Tolstoi.* A obra, prefaciada por Lobo Antunes, compõe-se de 71 desenhos, escolhidos entre o total dos cerca de 200 conservados pelo próprio autor. Decorrente desta publicação, fizeram-se nesse ano duas exposições em Lisboa. Uma na Fundação Arpad Szénes-Vieira da Silva, e, a outra, na Galeria João Esteves de Oliveira, onde foram expostos mais 46 desenhos, actualmente propriedade da Fundação Júlio Pomar.

Figura 1. "No campo de Batalha" **-** Ilustração de Júlio Pomar para a *Guerra e Paz* de Tolstoi. Fonte*: Júlio Pomar Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi.* Lisboa:Arte Mágica Editores, 2003.

Guerra e Paz foi também adaptada ao cinema, numa obra do realizador King Vidor, com estreia em 1956, em Nova York e, em 1957, em Portugal. Embora exista uma coincidência com a data da realização das ilustrações, o pintor não teve qualquer influência vinda do cinema. As suas fontes, como o próprio indicou, foram a pintura francesa da época,

especialmente, de Géricault ou de Delacroix, Hokusaï e as estampas japonesas, que haviam chegado à Europa no século XIX. Em relação a fontes teóricas, no que ao desenho diz respeito, Pomar refere aqueles autores que um 'candidato a artista deve ler' (Pomar, comunicação pessoal, 2005), como os tratados de Leonardo da Vinci, de Cennino Cennini, ou os tratados japoneses que, na época, lhe suscitaram uma certa curiosidade em termos de 'conhecimento relacional' (Pomar, 2005). Afirma que estas leituras, como testemunhos escritos de uma experiência, foram para si muito importantes na medida em que não teve mestres directos: "tudo o que tive como professores eram extremamente medíocres, […]. Não eram *pr'á* fome que a gente tinha" (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

Os estudos e ilustrações apresentam uma espontaneidade estonteante, em parte dada pelo instrumento com que foram executados, o pincel chinês, mas também, resultado de um entendimento do trabalho artístico como pesquisa constante, um fazer aturado que a prática do desenho exige (Figura 1). Executadas a tinta-da-china e com o pincel chinês (inventado por japoneses) trazido de Paris, as ilustrações foram o resultado do entendimento do desenho como uma caligrafia Como afirmou, o instrumento possui uma relação intrínseca com toda a prática do desenho e da escrita, e possibilitou o efeito de síntese desejado, onde a linha e a ausência dela, são partes integrantes e igualmente importantes, tal como na escrita. Os desenhos acontecem sem possibilidade de correcção, neles não pode haver hesitações ou erros. Uma linha é escrita do princípio ao fim, sem interrupções, tendo o artista que começar tantas vezes quantas as necessárias, até conseguir o desenho que considera mais verdadeiro, o que mais se aproxima na aparência de ter sido executado de um só fôlego:

Havia que preparar cada desenho como um trapezista prepara o seu voo. A execução tem que ser perfeita, e experimenta-se o exercício ou faz-se o percurso tantas vezes quantas o necessário. É por isso que existem muitas versões dos desenhos, […] (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

Os estudos são repetidos até que aconteça a síntese que satisfaça o seu autor. No caminho, é destruída uma parte desses desenhos, só começando a ser guardados quando a ideia se torna mais precisa, quando

ISBN: 978-989-8300-14-0

o todo se harmoniza. Para que essa harmonia aconteça é necessário que, a uma observação atenta, e a um fazer rigoroso, se junte uma pequena imperfeição, algo que surge no momento da execução, e que faz com que esse desenho seja o que dá mais prazer, considerado a melhor versão:

[…] *curiosamente, muitas vezes o melhor, o desenho mais sensível, impressivo, mais... o que nos dá mais prazer a ver, o nos dá mais que pensar não é o último, é antes do último* (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

Não há lugar a hesitações e o que acontece é uma espécie de combinação entre aquilo que o autor prevê, ou intenção, e aquilo que vai surgindo, uma espécie de imprevisto, que é o que faz com que cada desenho seja outra "possibilidade de uma nova etapa e de uma nova pesquisa, ou de... outra maneira de sentir" (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

Através dessa síntese pela qual regista o movimento intrínseco e extrínseco das formas, Pomar dá rosto às personagens de Tolstoi, percorrendo, com uma linha vigorosa e inebriante, a narrativa que transporta o leitor para essa profusão de incontáveis episódios de guerra, amor, morte e, finalmente, paz.

Tolstoi recorreu à repetição de inúmeros elementos fisionómicos particulares, que permitem ao leitor identificar os personagens no decorrer da narrativa. Esses elementos, como o buço da princesa Maria, a graciosidade de Natasha, ou os óculos de Pedro, são pistas que possibilitam a criação de figuras específicas. Pomar utilizou estas indicações para retratar as personagens, embora aquilo que maior atenção lhe suscitou, tenha sido o registo do movimento de massas (preocupação que será ensaiada posteriormente na tela *Maria da Fonte* (1957), saída directamente dos desenhos para *O Romance de Camilo*, datados do mesmo período). Esse movimento interessou-lhe muito mais que o tratamento individual das personagens, mais que o registo de fisionomias. Embora haja grande fidelidade no retrato, a sua curiosidade incidiu no que está para além disso, no ir ao encontro do que não está lá:

Descobrir esses caudais ou descobrir essas torrentes, o ir ao encontro das forças que vão para além da identificação de um detalhe ou outro, […], *acho que é* [...] *uma lei do meu trabalho* (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

Evocação, mais do que descrição, elucubrações que fornecem a natureza de cada personagem, o seu retrato, um retrato vivo e verdadeiro.

Figura 2. "Meditação pessimista de Pedro" - Ilustração de Júlio Pomar para a *Guerra e Paz* de Tolstoi. Fonte*: Júlio Pomar Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi.* Lisboa: Arte Mágica Editores, 2003.

Tomando o processo artístico como forma de pesquisa e investigação, os inúmeros estudos executados definem uma procura contínua no sentido de uma representação mais sintética, harmoniosa, ritmada e coerente, que irá ser repercutida na obra pictórica do artista, de que é exemplo a tela *Cegos de Madrid* (1957-59). Esta é uma obra charneira no percurso de Pomar, que rompe com um certo 'realismo, ou naturalismo' (Pomar, comunicação pessoal, 2005). É o resultado do encontro com Goya no início dos anos 1950, que havia impressionado bastante o pintor:

[...] *quando eu vi os quadros a primeira vez ao vivo, o choque foi realmente muito grande e deu-me, deu-me a influência que é visível e que vem desde os Cegos de Madrid até à Maria da Fonte* (Pomar, comunicação pessoal, 2005).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Especialmente nas ilustrações que representam as cenas de guerra, o observador sente imediatamente a invocação de Goya (Figuras 2 e 3). Nas características plásticas do desenho, no movimento das formas, no modo como as figuras tombam no chão, como se enrolam, nas posturas de dor e terror, é inegável a presença de um universo *goyesco*.

Figura 3. "O pecado de Natasha" - Ilustração de Júlio Pomar para a *Guerra e Paz* de Tolstoi. Fonte*: Júlio Pomar Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi.* Lisboa:Arte Mágica Editores, 2003.

É o início da definição de novos rumos na obra de Júlio Pomar. O interesse pelo movimento e um corte com o realismo, tal como era entendido na altura, definiram uma relação do pintor com realidades próximas de um universo mais imaginativo e do mundo da ficção literária. Características que se desenvolvem, depois, noutras obras, onde está patente o uso de uma pincelada menos comprometida com a representação da realidade, muito mais inventiva e ficcionada. Essa característica do movimento e do registo do gesto marcará, posteriormente, quer os seus quadros, quer futuras ilustrações.

Conclusão

Segundo Pomar, muitas vezes os estudos são preferíveis às ilustrações, por serem mais espontâneos. Observa-se, quer nos estudos, quer nas ilustrações, a mesma sensação de segurança, de que cada desenho foi

feito de um jacto, sem hesitações. Contudo, os estudos põem a nu o processo artístico, o caminho percorrido, como é o caso, por exemplo, dos desenhos da série do sonho de Pedro. Os primeiros esboços são evidentemente mais trabalhados que os últimos. Nestes há um despojamento do traço, a eliminação de pormenores, que denota a evolução do processo artístico ao longo do período em que foram desenvolvidos. Um processo de síntese, resultado de um olhar que selecciona e elimina o excesso.

Cada desenho representa a aventura da descoberta, do risco, da investigação, da procura, o prazer de percorrer o caminho. Observado como constante devir, contínua metamorfose, em que a teimosia é mais persistente que a habilidade, o acto de criação, fundamentalmente no que ao desenho diz respeito, é praticado como um acto de riscar que, em *Guerra e Paz*, equiparou desenho e caligrafia. ●

Referências

Antunes, João Lobo (2003) *Júlio Pomar Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi.* Lisboa: Arte Mágica Editores.

Júlio Pomar: Outros Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi (2003). Catálogo. Lisboa: Galeria João Esteves de Oliveira.

Júlio Pomar: Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi (2003). Catálogo. Lisboa: Fundação Arpad Szénes-Vieira da Silva.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Epiderme da Memória nas pinturas de Milton de Almeida

Maria do Céu Diel de Oliveira*

Abstract. The aim of this study is to present the artistic journey and the creation of the imagined world of Milton Almeida, writer, university professor and visual artist. His works are fragments of moments from streets that he walked - its walls, its inscriptions, its ruins and its human beings. A universe of layers of memory and reality which he builds with his paintings, adding images of literature, cinema and frescoes
Keywords: memory, painting, collage, imagination, creation.

Resumo. O objetivo deste estudo é apresentar o percurso artístico e a criação do mundo imaginal de Milton de Almeida, escritor, professor universitário artista plástico. Suas obras são fragmentos de instantes das ruas percorridas - seus muros, suas inscrições, suas ruínas e os grupos humanos. Um mundo de camadas de memória e realidade que constrói com suas pinturas, agregando imagens da literatura, de afrescos e do cinema.
Palavras chave: memória, pintura, collage, mundo imaginal, criação.

Escreveu Harold Bloom "…*os poetas fortes fazem a história lendo-se mal uns aos outros, de modo a desobstruir um espaço de imaginação para si próprios*" (Bloom, 1991: 17). O que poderíamos entender na expressão *ler-se mal*? Escrevendo sobre teoria da poesia, Bloom propõe a existência do poeta forte e de todos aqueles que seguem sob sua égide. Apresenta, então, as formas como a poesia e seus criadores geram um generoso número de seguidores e de como estes - conscientes desta influência - buscam a libertação, ou nas palavras de Bloom, um *desvio* (idem: 57). A influência angustiante é semelhante ao inferno na existência da arte. Arrastado pela irresistível presença do poeta forte, do artista dominante, em um círculo de outros poetas igualmente podereosos, resta ao artista *ler mal*: ler/ver/ouvir o poeta de forma a permitir cacofonias, ruídos, manchas, brechas ou outras formas de inflitração de matéria poética, de substâncias contaminadoras de sua própria vida até então. Não se trata de incompreensão do poeta forte, mas de entendimento da sobrevivência de ambos na memória de quem está vivo e *criando*. Percebo, portanto,

* Brasil, desenhista, gravadora. Graduação em Artes Plásticas pela UNICAMP. Mestrado em Educação e Doutorado em Educação pela UNICAMP. Pós Doutorado na Universita degli Studi di L´Aquila. Professora do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

que certos artistas aproximam-se de outros *cuidadosamente*, num embate que ondeia entre o arrebatamento e a razão. Desta luta frutificam as *camadas* de construção de entendimentos, num ondejamento de adesão e descolamento. Aproximar-se, afastar-se, mergulhar, friccionar-se na obra do artista forte.. são movimentos que produzem escaras e preparam a pele de seu *corpo criativo* para outras provações. Fortalecidos na troca imaginal, os artistas admiradores de artistas fortes tornam-se também fortalezas, emanando em suas imagens/textos/vozes direções e sentidos para onde outros seguirão, tateando, dedilhando, escarificando sua própria pele para nela perceber outros organismos, outras imagens corporificadas, fragmentos do artista forte. Escolha estética como escolha política, os artistas fortes que lêem/vêem/ouvem outros fortes enxergam-nos astigmaticamente para poderem sobreviver e encontrar-se mais tarde, transformados, *desviados*.

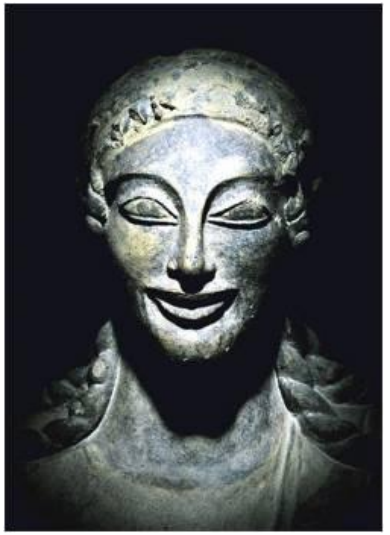


Figura 1. Apolo de Veio, 500 A.C., Museu Nacional de Arte Etrusca, Roma. Foto Catálogo Museu.

Destes artistas que se desviaram para desenharem suas próprias imagens, escrevo aqui sobre Milton de Almeida, cujas pinturas/colagens são aproximações de toda uma vida de estudos do imaginário, da literatura, do cinema e da educação. Para acumular estas tantas imagens em anos de vida, é vital que elas se cubram de poeira ou ricocheteiem entre paisagens

ISBN: 978-989-8300-14-0

e construções memoriosas ou que aspirem ao invés de respirarem para que o artista/contemplador possa sobreviver a elas. Assim leio em Lucrécio:

Quando os átomos viajam para baixo, movidos pelo seu próprio peso, através do espaço vazio, em movimentos e lugares indeterminados desviam-se *ligeiramente do seu curso, apenas o bastante para podermos considerar que houve uma mudança de direção. Não fora este desvio, tudo cairia verticalmente como pingos de chuva através do abismo do espaço. Nenhuma colisão teria lugar e não ocorreria nenhum impacto entre átomos. Assim nunca a natureza teria criado coisa alguma.*
Mas o fato da mente não ter ela própria nenhuma necessidade de determinar cada um dos seus atos e forçá-los a sofrer uma passividade impotente - deve-se ao ligeiro desvio dos átomos em momentos e lugares determinados (Bloom, 91: 56).

Novamente o *desvio* na queda em direção à imagem forte, desta feita na forma infinitamente pequena da constituição da matéria da existência.

Figura 2. Pintura etrusca na Tumba dos Leões, Tarquinia. Fonte:ArtBook on line.

Quando evocadas as imagens vividas ou sentidas, é forçoso percebê-las infinitamente fragmentadas, girando-as e *acreditando* tê-las compreendido, ou melhor, entendê-las da forma como elas também poderiam ser vistas.

Então, em cada uma destas imagens de influência haverá uma particula desviada, incompreendida, renegada, *torta*. Como folículos de uma pele marcada pelo tempo, onde convivem sinais da juventude desviados pelo presente do tempo, estas imagens tornam-se suportáveis e familiares, conformando o artista de sua existência e convívio com elas. De que outra maneira poderíamos suportar a imagem do *Apolo de Veio*, cujo sorriso aspira a atmosfera de quem o contempla para devolver um mistério? Posso ver na pintura de Milton de Almeida as camadas airosas destes desvios, na continuidade da composição criando corpos dançarinos que figuram eles também em outros locais. Seus estudos no mundo das imagens, suas viagens à Itália - por ocasião de seus estudos sobre Pasolini e sobre Giullio Camillo - podem ter oferecido estas imagens. Posso imaginar que Milton as viu, pois posso eu também desviar-me de suas pinturas para buscar os outros locais que elas oferecem. Eu também leio mal estas pinturas para que possa enxergar-me nelas ou ver outros artistas fortes.

Figura 3. Colagem e pigmento sobre tela, 130 x 90, 2010
Fonte: própria.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Nesta pintura, vejo o sorriso do Apolo de Veio, mas revirado. Como ele aspirava, veio neste ar outra cabeça que também sorri. Os corpos dançantes, Milton os empresta das tumbas etruscas de Tarquinia, meio velados por tecidos ondejantes, drapeados, *enrugados*, vincados pelos movimentos de ir e vir, para frente, para trás, para o passado, para o presente. Os dançarinos sorvem o ar, dividem-no em pequenas frações em forma de leques e barbatanas e as dissolvem de novo na pintura.

As mãos dos bailarinos estão espelhadas, são reflexos opostos de si. Voltam-se para dentro e para fora ao mesmo tempo. Em meio aos dois, um frágil ramo divide as duas figuras. Como uma linha palpável, separa os movimentos reunidos em passado e presente, juventude-maturidade, nascimento-morte, celebração-lamento. Na pintura de Milton de Almeida vemos um fantasma central, uma reunião de epidermes fundidas, mas individuadas. Tateando pela parede, o artista busca a brecha sutil, a pequena trinca, a falha entre as parede e o pigmento.

Figura 4. Pintura/colagem sem título, 80 x 70, 2011. Fonte: própria.

Assim, na sua memória, afasta as camadas de matéria pictórica e as desfia, deixando-as suportáveis para que se lembre dela, para que as use em suas próprias imagens. Rasgando esta imagem em sutis fragmentos de pele, reconstói no ateliê uma imagem forte e incontrolável, que se faz a si, desviando-se de sua casa original e mesclando-se a vida do pintor.

O artista entra no atelie sem planejar as imagens do dia. Queda-se diante das telas, toca os papéis rasgados e as sobras de tecidos manchados do dia anterior, caminha, volteia, ondula, evoca imagens de outros lugares de sua vida, ou da vida de outros. Nada morre aqui, são acúmulos de pensamentos e recordações, que serão deslocados aqui e ali, entre os papéis rasgados e a poeira dos pigmentos. Trapos usados na limpeza dos pincéis também são usados para agregar uma pele curtida às imagens que se fazem:estão endurecidos pela força da têmpera vinílica e se dobram em si mesmos, curtidos que estão. São esticados nas pranchas/telas no aguardo de uma imagem forte que os venha umidecer.

Figura 5. Masaccio, Cappella Brancacci. Fonte: Brunelleschi, Elena Capretti, Giunti Editora, 2003. Retrato de Brunelleschi.

Tocando ou percebendo o odor acre dos trapos, o artista também é carregado para outros lugares, cujas estruturas sensíveis movem-se numa espécie de arquitetura de nichos, baixos relevos e janelas cegas. Nestes locais, o artista despejará suas memórias de locais vistados e estudados.

O artista vê algo, não diz o que é. Quem escreve sobre ele vê sua vida que conhece até ali, vê então o que poderia significar o que foi colocado ali. Especula sobre as coisas todas que ambos dividiram até então, conclui que certas imagens são em verdade. Vejo então Massacio nesta

ISBN: 978-989-8300-14-0

pintura de Milton. Um retrato de Bruneleschi na Cappella di San Pietro, em Firenze. Mas não o arquiteto, nem sua efígie: apenas um homem cuja orelha esquerda suporta o peso de um tecido enrijecido pela goma e pela tintura, emplastado pelo suor e pelo uso. Um *copricappo* respeitoso, o tecido dobra-se: não é um arquiteto mas um homem pintado na capela num grupo de outros homens.

Figura 6. Pintura/Colagem, *sem título,* 2011. Fonte: própria.

Estou imaginando enquanto escrevo que estes fragmentos de memórias estão presentes nas colagens e pintura de Milton de Almeida. Mas não fragmentos verdadeiros, como lascas de pinturas ou afrescos que se romperam e que fendem a atmosfera, pesados que são. Como a pele do corpo se fende e mancha-se no decorrer da existência, as camadas de convivência e reminiscência formam uma resposta ao desvio, que é a ação do artista na forma em que faz surgir suas imagens.

Figura 7. *Expulsão de Adão e Eva do Paraiso.* Detalhe da Capela Brancacci, de Masaccio, Firenze.

Figura 8. Pintura/Colagem, *sem título,* 2011. Fotografia da autora.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Na mão escura espalmada na pintura de Milton de Almeida há uma impossibilidade de continuar um caminho. A mão que expulsa e atrai o olhar é parte de um tecido envelhecido.Sua constituição recorda-me da Expulsão de Adão e Eva do Paraíso, talvez a mais dolorida imagem do arrependimento sem perdão. Mãos envergonhadas cobrem o corpo e os olhos, a mão dura e plana do anjo mostra o caminho de dor e privação.Mas é a mão que ordena, mais forte, a mão que ensombrece o jardim das delicias do homem é que dá força ao afresco. Esta mão não está ali, mas ali *está*. É feita das cinzas do presente vivido. ●

Referências:

Bloom, Harold (1991) *A angústia da Influência, uma teoria da poesia*. Lisboa: Edições Cotovia.

Coabitar: um modelo de *presença* na obra de Helena Almeida

Maria Leonor de Almeida Pereira*

Abstract. This paper explores the space opened by Helena Almeida's poetics of inhabiting, understanding it as an aesthetic proposal of co-inhabiting that redefines the concept of the artist by making use of the relational aspects of authorship trough the figure of a third-body.
Keywords: artist, third-body, presence, inhabiting, cohabiting.

Resumo. Este artigo explora o espaço aberto pela poética de habitar de Helena Almeida, entendendo-a como uma proposta estética de coabitação que redefine o conceito de artista ao fazer uso dos aspectos relacionais da autoria na figura de um terceiro-corpo.
Palavras chave: artista, terceiro-corpo, presença, habitar, coabitar.

Átrio

Em *Pintura Habitada*, *Tela Habitada* e *Desenho Habitado*, séries realizadas entre 1975 e 1977, Helena Almeida (1934) quebra o sigilo das coisas ao narrar em fragmentos visuais o acontecer do objecto artístico como experiência de intimidade física com a matéria de outros corpos, numa inter-relação da qual sobressai o confronto com os limites da sua própria actuação: numa primeira instância, aqueles mais directamente impostos pelos materiais para, através destes e numa segunda instância, chegar àqueles provenientes das distâncias que se instalam entre o acto de criar e o de fruir, transgredindo, para negociar e redefinir, os espaços privados do artista e do observador.

Coabitar

As Coisas, "Cegas e estranhamente sigilosas! / Duram para lá do nosso esquecimento; / Nunca saberão que já estamos ausentes" (Borges, 1998: 372). Um livro, no entanto, não é uma coisa, "é o diálogo que trava com o seu leitor, a entoação que impõe à sua voz e as cambiantes e duradoiras imagens que deixa na sua memória" (1998: 121). Do sigilo das coisas ao diálogo com a obra, Jorge Luis Borges introduz-nos numa espécie de presença-ausente que a memória evoca e expressa e que se dá num

* 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.

ISBN: 978-989-8300-14-0

mundo intermediário entre o ideal e o material; um mundo ao qual acrescentamos uma outra ideia que também mereceu o seu interesse: a de "as imaginações de um homem passarem com o tempo a ser recordações pessoais de muitos outros" (1998: 109). Nuno Júdice, ao falar de *Travessia*, deixa-nos suspensos numa interrogação: "Para quê (…) atravessar as pontes Abstractas que nos / levam uns em direcção aos outros? Que distâncias se podem / evitar quando julgamos que os seres coincidem / no instante de um olhar?" (1994: 13).

Figura 1. *Desenho Habitado*, Helena Almeida, 1975.

Sobre a noção de escrita Michel Foucault diz-nos que esta preserva, 'com subtileza,' a existência do autor, mas deveria não só dispensar a sua referência como dar um 'estatuto à sua nova ausência' (2009: 39). E questiona se "não haverá actualmente uma importante linha de partilha entre os que crêem poder ainda pensar as rupturas de hoje na tradição histórica transcendental do século XIX e os que se esforçam por se libertar definitivamente dessa tradição?" (2009: 41). É sobre aquele estatuto e sobre esta linha que Helena Almeida actua quando, ao integrar a substância da obra, explora formalmente a *função de autor* nos termos propostos por Foucault quando este refere que um discurso portador daquela função distingue-se por ser "o resultado de uma operação

complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos autor" (2009: 50).

Figura 2. *Pintura Habitada,* Helena Almeida, 1975.

Em *Pintura Habitada* (Figura 2) o que vemos é a acção que transforma a tela em pintura, transformando simultaneamente em pintor a pessoa do seu autor. É a magia desta transformação conjunta, suspensa na imagem, que Helena Almeida transmite ao observador, transportando-o a um momento prévio, ao instante de confronto entre o vazio da tela e as 'imaginações de um homem' – como refere Borges –, entre a inércia da matéria de uns corpos e a vitalidade desse *outro*, todos igualmente inacabados.

Ao versar a dinâmica afectiva do encontro, a imagem do corpo transmite a carga emocional de um frente-a-frente antecipado, introduzindo-se na periferia familiar de um outro corpo: o do observador. A fotografia, cujo registo actua à margem deste acontecer, lança no observador a suspeita da subtracção esquiva do instante que o inclui. Cativo do momento, cúmplice do seu próprio cativeiro e íntimo daquele outro que a obra retém, o observador autoriza-o, enquanto presença "«pseudo-real», pseudo-especular, mas ainda assim real e especular," a "jogar um novo jogo: o da inclusão mágica, de si mesmo, no olhar do Outro" (Medeiros, 2000: 55). 'Inclusão de si' que é, no caso

ISBN: 978-989-8300-14-0

de Helena Almeida, a unidade proposta pela fusão do corpo da artista na matéria da obra, unidade que a tela sensível (Figura 3) fixa, como o negativo do retrato do artista, aquele cuja imagem transmite a "identificación entre su ser y el ser de su trabajo, entre ser y hacer" (Carlos, 2008: 11).

Figura 3. *Tela Habitada*, Helena Almeida, 1976.

A inscrição do corpo remete para o *fazer* da pintura como criação e *ser* criado. Neste *fazer*, o corpo e o nome que o identifica deixam de ser próprios, abdicam de si na tomada de posse da obra. Helena Almeida, assim como a palavra 'habitada,' nomeia uma propriedade da obra à qual a artista cede a imagem do corpo, reforçando a transparência do que lá está, sempre, indefeso, aparecendo no que se esconde numa espécie de presença-ausente.

Referindo-se à *Idade do Homem* de Michel Leiris, Susan Sontag diz que "Leiris precisa de sentir, quando escreve, o equivalente à consciência que o toureiro tem de se arriscar a uma cornada." Como? "A resposta de Leiris é esta: expondo-se, *não* se defendendo; (…) colocando-se a si – a sua própria pessoa – na linha de fogo" (2004: 94-95).

Marina Abramović, a artista que em 1974 propôs ao público que fizesse com ela o que quisesse (*Rhythm 0*), em 2010, aquando da retrospectiva da sua obra realizada pelo MoMA, esteve presente (*The*

Artist Is Present) durante os três meses de duração da exposição, aparentemente ocupando o lugar e cumprindo a função de uma entre as restantes obras expostas – o 'working body' ou o 'readymade' no sentido proposto por Boris Groys em *Marx After Duchamp, or The Artist's Two Bodies* (2010).

No entanto, o espectro de actuação desta presença pouco tem a ver com o conceito de objecto no espaço mas sim no tempo, não o tempo cronometrado mas o tempo de Borges. O que sobressai é um outro corpo – um terceiro-corpo –, não tanto aquele que *está*, podendo ser interpretado como 'produto comercializável e industrializado,' quanto aquele que *é*, o *ser* em permanência (n)a obra. É a carga emocional latente nesta presença e não a dimensão intelectual de uma afirmação o que o corpo da artista, que não é um objecto indiferenciado mas a expressão mais íntima da sua individualidade, comunica na sua quase imobilidade.

O que este corpo manifesta é uma identidade, que é mais do que a sua visibilidade; de igual modo, mais do que um olhar, é o conhecimento próprio de uma entrega singular, de todo o sensível de um corpo que o rosto comunica, o que a obra reclama do observador.

O percurso de Marina Abramović – marcado por este sentido de *presença* – e o de Helena Almeida – marcado pelo sentido de *habitar* – convergem neste terceiro-corpo que *é*, no entremeio entre o ideal e o material, a tentativa de resposta à questão de Nuno Júdice.

Habitar é este convite que se abre na 'inclusão de si': significa integrar na obra a categoria da diferença entendida a partir da própria identidade de autor criado; mas também significa explorar o potencial relacional deste *outro-interior* ao universo da obra e, portanto, propriedade desta, quando, avançando como factor humano de proximidade entre a obra e o público, se propõe mediar a negociação da diferença necessária a uma configuração recíproca.

Esta reciprocidade advém do que Susan Sontag entende por conhecimento adquirido através da arte, ou seja, "uma experiência da forma ou estilo de conhecer qualquer coisa, mais do que um conhecimento do que quer que seja" (2004: 41). Neste caso, uma experiência afectiva de proximidade, partilha e descoberta de si no *outro*. Não há aqui 'identidade entre causa e efeito,' mas 'emancipação,' "o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os

ISBN: 978-989-8300-14-0

torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra" (Rancière, 2010: 27).

Helena Almeida propõe-nos uma obra *aberta* à sua génese, àquele instante de *habitar* as coisas como o primeiro passo no sentido de *coabitar*. Fruir esta dinâmica pressupõe entrar no espaço obra, agir e ser agido por ele e, neste processo, construir a própria identidade pelo confronto com esse *outro* que a *habita* sentindo-se 'palco' dessa presença (nas palavras de Fernando Pessoa) e também actor nele. Esta proximidade confirma no observador a sensação de ser, dentro de um público indiferenciado, uma presença singular, actuando, através da sua própria incompletude, como o *outro-cúmplice* 'desdobrado' e transportado, tal como o artista, para o interior da obra para, à semelhança do que nos diz Pessoa, "criar em 2ª mão – imaginar em nós um poeta a escrever" (Lopes, 1990: 225).

(In)Conclusão

Voltamos à escrita e àquela curiosa ideia de "as imaginações de um homem passarem com o tempo a ser recordações pessoais de muitos outros," e também ou ainda à interrogação de Nuno Júdice… para, claro, permanecermos com Helena Almeida a coabitar as imagens e a imaginar as respostas: "(…) llegar más allá de los límites del cuerpo. (…) ¿Por qué acabo allí y empiezo aquí? ¿Por qué estoy atada a esta forma, por qué estoy aislada de esta manera? ¿Y por qué hay otros cuerpos aislados de la misma forma?" (*Helena Almeida. Tela rosa para vestir*, 2008: 116). ●

Referências

Almeida, Helena (1975) *Desenho habitado*. (Fig. 1) [Consult. 2010-12-21] Fotografia. Disponível em <URL:http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp?G=&gid=180756&which=&ViewArtistBy=&aid=107524&wid=425685738&source=artist&rta=http://www.artnet.com>

Almeida, Helena (1975) *Pintura habitada*. (Fig. 2) [Consult. 2010-12-29] Fotografia. Disponível em <URL: http://www.preview-art.com/previews/09-2008/wack.html>

Almeida, Helena (1976) *Tela habitada*. (Fig. 3) [Consult. 2010-12-29] Fotografia. Disponível em <URL:http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=60125&visual=2&langId=1&ngs=1&queryParams=,autor|Helena Almeida&queryPage=0&position=2>

Borges, Jorge Luis (1998) *Obras completas (1952-1972)*. Lisboa: Editorial Teorema.

Carlos, Isabel (2008) Emoções em estado fotográfico. *In*: Catálogo da exposição, *Helena Almeida. Tela rosa para vestir*. Madrid: Fundación Telefónica: 11-27.

Helena Almeida. Tela rosa para vestir (2008). Catálogo. Madrid: Fundación Telefónica.

Foucault, Michel (2009) [1969] *O que é um autor?*. Lisboa: Vega (7.ª ed.).

Groys, Boris (2010) Marx After Duchamp, or The Artist's Two Bodies, *e-flux journal*. 19, Outubro: 7. [Consult. 2010-12-27] Disponível em <URL: http://www.e-flux.com/journal/view/178 >

Júdice, Nuno (1994) *Meditação sobre ruínas*. Lisboa: Quetzal.

Lopes, Teresa Rita (1990) *Pessoa por conhecer II. Textos para um novo mapa*. Lisboa: Editorial Estampa.

Medeiros, Margarida (2000) *Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Rancière, Jacques (2010) *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Sontag, Susan (2004) *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Design e narrativas poéticas urbanas

Uma reflexão sobre as obras "Lisboa, cidade triste e alegre" e "*London Diaries*"

Maria Luísa Abreu da Costa*

Abstract. Starting from a reflection on the works "Lisboa, cidade triste e alegre" and "London Diaries," the intention is to evaluate the existence, in these objects themselves, of more than their composing elements and in which way their articulation results in the creation of different realities, through which design affirms and assumes itself in a transdisciplinarity that communicates and has a cultural participation in poetic narratives of the cities.
Keywords: design, books, cities, narratives.

Resumo. Partindo de uma reflexão sobre as obras "Lisboa, cidade triste e alegre" e "London Diaries," pretende-se avaliar se existem nestes objectos em si, mais do que os seus elementos constituintes e de que modo a sua articulação, resulta na criação de diferentes realidades, através das quais o design se afirma e se assume numa transdisciplinaridade comunicativa e de participação cultural em narrativas poéticas das cidades.
Palavras chave. design, livros, cidades, narrativas.

Introdução

Partindo da análise de duas obras de referência no panorama cultural português, "Lisboa, cidade triste e alegre" (1959) e "*London Diaries*" (1994), pretende desenvolver-se uma abordagem crítica sob a perspectiva do design, que aqui se entende como desígnio, intenção, concepção e projecto. Para tal procedeu-se à reflexão de como diferentes abordagens gráficas, transmitidas sobre o suporte comunicativo livro, resultando na construção de narrativas urbanas radicalmente diferentes. A primeira obra é da autoria de Victor Palla (1922-2006) arquitecto, fotógrafo e designer e de Costa Martins (1922-1995) arquitecto e fotógrafo, tendo design dos autores. A segunda, da autoria de Daniel Blaufuks (1963) que utiliza no seu trabalho a fotografia, apresentando o resultado em livros,

* Portugal, designer, doutoranda e investigadora (eXclusividade) no Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD) da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL). Bolseira da FCT e apoio da Fundação Gulbenkian. Curso de Estudos Avançados em Design - FAUTL. Curso de Especialização em Design Gráfico, FAUTL. Licenciatura em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

instalações e vídeos, tendo coordenação gráfica de Luís Serpa (1948), gestor de projectos culturais.

1. Lisboa cidade triste e alegre

Esta obra constitui um 'objecto quase mitológico do design, da fotografia e da própria cultura portuguesa' (Moura, 2008), no qual todos os elementos formais nos transportam para uma cidade onde nem a pobreza, nem a censura ou a repressão, aliada à depressão originada pelo pós-guerra, lhe conseguem diminuir o encanto, a teatralidade e dimensão poética, de uma imensa beleza intangível, pontuada de luz e alegria, numa grandiosidade eminente que se assume e revela através do olhar dos seus autores, pois 'Gostar do mundo ou gostar de fotografias passa pelos olhos e pela sua satisfação. O livro foi feito sobre o paradigma da felicidade e das suas convulsões' (Sena, 1991: 106). A dimensão poética da obra é reforçada pela incorporação de textos e poemas, de nomes maiores da literatura portuguesa. A poesia reforça a imagem da cidade enquanto lugar de sonho e de encantamento, que ganha forma através de um projecto de design rigoroso que se estabelece e edifica em torno das fotografias.

Analisando cada um dos elementos estruturantes da obra e começando pelo formato (225x279mm) e pelo número de páginas (179), percebe-se que a dimensão da obra contribui para uma percepção de grandiosidade.

Ao abrir o livro somos confrontados com as guardas, ocupadas pela zincogravura de uma fotografia muito contrastada, cujo fundo num amarelo intenso nos remete para a sensação de luz e calor que o contraste com o preto acentua:

> A *abertura é particularmente forte e cinematográfica, (…) a começar logo pelas guardas, ocupam a totalidade de uma sequência de duplas páginas. (…) O efeito é dramático e transforma uma parte do livro habitualmente discreta e pragmática em algo que se aproxima ao genérico de um filme* (Moura, 2008).

A ideia de um movimento cinematográfico persiste ao longo de todo o livro para o qual contribuem as páginas com papel de diferentes gramagens e formatos, meias páginas oblongas, páginas duplas que se desdobram, provocando um 'caleidoscópio de impressões que combinam com a agitação e confusão da própria experiência citadina' (Badger, 2009: 13).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Todas as páginas são constituídas por uma sucessão de fotografias, nas quais as suas manchas predominantes, o claro-escuro e as linhas de força assumem o controlo da composição, funcionando como elementos estruturantes do livro, parecendo assim que toda a paginação deriva das dinâmicas que estas estabelecem, criando ritmos, movimentos e tensões, segundo os quais se estruturam as páginas, se definem dimensões e padrões nos quais os poemas se integram. As fotografias, a preto e branco, interligam-se com os restantes elementos criando imagens que direccionam subtilmente o olhar do observador, levando-o a tecer relações subjectivas que a espessura das imagens e a articulação entre todos os elementos proporciona.

O texto é constituído maioritariamente por poemas, que por si só se revelam como manchas tipográficas com um ritmo intrínseco. No caso da introdução, um texto de José Rodrigues Miguéis, poderia assumir-se como um bloco estático e sem ritmo, a questão foi ultrapassada pela utilização de um recuo externo substancial do parágrafo e pela utilização da primeira palavra (Não:) num corpo de letra maior, seguido do texto da primeira linha em "versaletes." Consideramos que as opções tipográficas e a sua colocação nas páginas, foram objecto de estudo, no sentido de induzir o leitor a participar na imensa aventura da descoberta deste livro, ou mesmo da cidade que ele procura revelar.

2. *London diaries*

Esta obra mostra-nos uma cidade fechada e soturna, eivada de transcendental melancolia poética, expressando-se esta através das imagens que configuram um imaginário peculiar e recorrente noutros trabalhos do autor. Imagens do quotidiano, representativas de experiências ficcionadas, reforçadas na presente obra pela imagem do texto manuscrito, que ao longo de toda a obra acompanha as fotografias. A percepção da cidade surge-nos muito poética e de uma grande proximidade vivencial, materializando-se no objecto que dá corpo a esta obra, um diário, por via do qual podemos convocar memórias, tecer relações e construir outras narrativas.

A dimensão intimista do diário que esta obra reproduz, manifesta-se antes de mais, no formato (150x205mm), o qual permite que este caiba inteiramente na mão, possa ser lido em qualquer lugar, numa atitude intimista e de posse. Este sentido foi eficazmente conseguido na concepção e produção do objecto. Cada exemplar da obra afigura-se-nos

como objecto único, que a cada vez que é folheado permite descobrir novas dimensões.

Analisando as opções relativas à capa, nada nos faz imaginar o que encontraremos no seu interior. Apresenta-se-nos como sendo um livro luxuoso, facto decorrente da impressão a ouro sobre um fundo preto, cores conotadas com luxo e exuberância. Não se dispondo de informação que possibilite aferir da intencionalidade ou não por esta opção, parte-se do princípio que a obra foi profundamente pensada afigurando-se-nos esta opção como uma provocação. Estamos efectivamente perante um objecto de luxo, mas o aparato que se apresenta no corpo do livro, é isento de ostentação e repleto de sobriedade, querendo simular um objecto simples e de utilização quotidiana.

Ultrapassadas as 6 primeiras páginas, surge-nos, como se de uma aparição se tratasse, uma frase manuscrita, aparentemente acabada de escrever por alguém que antes de nós tivesse acedido ao livro, pegado num lápis e com uma letra hesitante tivesse escrito:

os ingleses fumam cachimbo
London Diaries

Avançando no livro e ainda surpresos pelo facto de alguém nele ter inscrito tal frase, rapidamente percebemos que aquela foi a forma encontrada pelo autor para nos revelar um universo muito peculiar, através da apresentação de um objecto impresso que se apresenta como se de um objecto único se tratasse. A sensação de nos encontrarmos perante algo pessoal é tal, que numa primeira abordagem nos posicionamos no papel de *voyeur,* perscrutando uma intimidade que não é nossa, mas da qual nos apropriamos e nos faz entrar num universo vivido, cenário citadino construído através de vivencias sociais, memórias, experiencias literárias e cinematográficas. Esta sensação decorre das opções conceptuais do design do livro e do modelar rigor da sua execução.

Tanto o texto manuscrito, como as imagens que simulam polaróides, nos remetem para um registo livre onde tensão e hesitação estão presentes, sublinhadas pela distribuição dos diversos elementos na página.

ISBN: 978-989-8300-14-0

configurando uma visualidade que, entre outros traços, se define na tensão entre o registo livre (e aparentemente sem método) e uma forte expressividade estética - que aqui não deve ser entendida como mera investigação formalista, mas sim como meio susceptível de resgatar (fotogenicamente) do quotidiano vivencial a memória de uma significância emocional e poética despertada pelas circunstâncias dos lugares, na interacção com as pessoas (do seu círculo, ocasionais, anónimas) e com os objectos e situações que encontra (Mah, 2003).

Enquanto, que o cinzento do lápis e o esborratado que vai surgindo ao longo de todo o livro e que, várias vezes, tentamos limpar ou corrigir com o dedo, nos leva a pensar em procurar uma borracha para limpar o que inadvertidamente se sujou, fomentam uma ligação e aproximação muito particular entre o observador e o objecto.

3. Emaranhado de relações

'Se atirarmos simultaneamente três pedras a uma fonte, depressa aparecerá um emaranhado de relações incalculável à medida que as pequenas ondas se intersectam' (Luhmann, 1994: 10). Este emaranhado de relações, foi o que no decorrer deste texto tentámos desconstruir, com o objectivo de proceder à análise dos diversos elementos constitutivos para abarcar o todo e aceder ao modo como se criam significados actuantes, numa imagética reveladora de cenários citadinos que se afirmam como pontes na construção de narrativas poéticas que desenvolvemos sobre as cidades 'Todo o pensamento consiste em distinguir e classificar. Toda a percepção está ligada a expectativas e, em consequência, a comparações' (Gombrich, 1995: 263).

Tanto num caso como noutro, estes objectos convidam-nos à construção de narrativas e à reconstrução de memórias por via da emoção. "Lisboa cidade triste e alegre" remete-nos para uma visão cinematográfica, não permitindo que a participação do observador vá muito além da de um espectador numa plateia onde um magistral filme se nos apresenta, e por via do qual cartografamos uma cidade luminosa e bela, ora triste, ora alegre.

Em "*London Diaries*," a narrativa é construída de modo diferente, é uma obra intimista onde todos os elementos gráficos potenciam uma dimensão sensorial. Revela-nos um cenário urbano contemporâneo que enquanto tal, solicita do observador uma atitude muito mais dinâmica e participativa, envolvendo-o primeiro por via da emoção e da dimensão poética em que o objecto se constitui, solicitando-lhe depois uma

participação activa, na construção e reconstrução de imagens e referenciais, levando-o à descoberta de um universo que não é imediato.

Consideramos no entanto, e não obstante as diferenças evidenciadas e identificadas em cada uma das obras, que as fotografias e não apenas estas, mas todos os elementos constantes nestas obras procuram, como refere Sergio Mah, a respeito da obra de Blaufuks, 'Avivar a urgência de um pensamento-emoção sobre aquilo que já existe em nós; um labirinto de imagens, memórias e narrativas' (Mah, 2003).

Conclusão

Concluímos da análise efectuada que existem nestes objectos em si, muito mais do que os seus elementos constituintes e que todos eles fazem parte de um todo coeso e indissociável, que se transforma em narrativas poéticas. Eles provocam e evocam sentimentos, emoções e atitudes diferenciadas por parte do observador, facto que decorre das diferentes opções conceptuais e estéticas. Ambas as obras nos "revelam" cidades, sendo que as diferentes opções de comunicação e articulação de todos os elementos que as constituem, resultam na criação de diferentes representações, nas quais o design se afirma e se assume numa transdisciplinaridade comunicativa e de participação cultural, nas narrativas poéticas de cidades. ●

Referências

Badger, Gerry. (2009) *Lisboa, cidade triste e alegre*. Suplemento *Cidade das setes colinas* Lisboa: PVK. ISBN 978-972-99825-3-8

Blaufuks, Daniel (1994) *London Diaries*. Lisboa: Centro Cultural de Belém. ISBN 972-96008-0-5-Brochado

Gombrich, E. H. (1995*) Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-0369-X

Luhmann, Niklas (1994) *A improbabilidade da Comunicação*. Lisboa: Vega. ISBN: 972-699-349-0

Mah, Sérgio. (2003) *Uma escrita de instantâneos.* [Consult. 2011-01-29] Disponível em <URL: http://danielblaufuks.com/webmac/text/mahpor.html>

Martins, Costa, Palla, Vítor. Co-autoria Badger, Gerry (2009) *Lisboa, cidade triste e alegre*. Lisboa: PVK. ISBN 978-972-99825-3-8

Moura, Mário (2008) *Lisboa, cidade triste e alegre*. [Consult. 2011-01-29] Disponível em <URL: http://ressabiator.wordpress.com/2008/11/27/lisboa-cidade-triste-e-alegre/>

ISBN: 978-989-8300-14-0

Sena, António (1991) *Uma história de fotografia*. Lisboa: INCM. ISBN: 972-27-0423-0

Códigos ao Limite no Desenho da Escrita – Uma abordagem criativa da obra gráfica de Ana Hatherly

Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal Pelayo*

Resumo. Este artigo aborda a obra gráfica de Ana Hatherly sob os pontos de vista da psicotecnologia que encara a escrita e o desenho como tecnologias da mente humana, e da teoria computacional da visão. Conclui-se que as representações gráficas de Ana Hatherly podem ser lidas como auto representações da mente humana.
Palavras chave: desenho, escrita assémica, poesia visual, psicotecnologia.

Abstract. This article is about Ana Hatherly graphic work. It develops a psicotechnological approach that faces writing and drawing as human mind technologies combined with the computational theory of vision. It claims that Ana Hatherly's representations can be thought of as human mind's self representation.
Keywords: drawing, asemic writing, visual poetry, psicotechnology.

Introdução

Licenciada em Filologia Germânica na Universidade Nova de Lisboa e doutorada em Literaturas Hispânicas na Universidade da Califórnia em Berkley, Ana Hatherly, nascida no Porto em 1929, é uma multifacetada criadora e investigadora portuguesa.

1. Os desenhos da escrita do desenho

Inscrevendo-se a obra gráfica de Hatherly no campo da escrita assémica há que, antes de mais, reflectir sobre as relações entre estas duas entidades, o desenho e a escrita. As dificuldades de tal reflexão não advêm do campo da escrita ou não fora este um campo tão amplamente estudado mas sim do campo da teoria do desenho, um campo científico que se caracteriza pela sua imaturidade, tendência para o isolamento, introspecção e repetição e pela incapacidade de sustentação de um discurso crítico, embora ultimamente se verifiquem sinais de progressos (Garner, 2008). Objectando à semiologia o facto de se basear, em certa medida, na própria escrita, ou seja num dos códigos que se pretende delimitar, adoptamos o paradigma psicotecnológico, instrumento conceptual neutro que possui a vantagem de levar em consideração a

* Portugal, artista visual. Licenciada em Artes Plásticas - Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, doutorada em Ciências da Educação pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto. Professora auxiliar na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

ISBN: 978-989-8300-14-0

sensorialidade humana, factor este que consideramos de grande importância no desenho. No enfoque psicotecnológico a comunicação é um fenómeno do homem pelo que a escrita é considerada uma tecnologia humana que dá continuidade e incrementa determinadas acções corporais humanas. No caso da escrita, ela é tida como uma tecnologia que dá continuidade ao cérebro, tomado este como complexo sistema neurológico e sensorial de interacção do homem com seu meio ambiente. Segundo McLuhan (1962) o ser humano dotado de próteses tecnológicas como a escrita alarga o seu conhecimento, e domínio sobre o mundo, porque as tecnologias aumentam a sua sensorialidade, o alcance dos seus sentidos.

A escrita alfabética resulta do casamento do desenho com a oralidade, autonomizando-se do desenho por via de um desenvolvimento Abstractizante e codificante funcionando em termos de dissociação analítica, enquanto o desenho sempre opera em termos de sínteses inclusivas, (ou *gestalt* inclusiva). De facto, se a escrita separa, o desenho agrega, e se a escrita retira seu significado do signo já o desenho o coloca na posição e localização relativas entre os traços numa dada superfície. No desenho não há signos, já que o desenho é sim produtor de figuras, figuras estas que se quisermos podem ser lidas como signos no contexto de um código e tal é o caso da escrita. O desenho não é uma linguagem como a escrita, mas sim o dispositivo matricial de todas as linguagens humanas e que segundo Sheridan (2002) poderá ter desempenhado um papel relevante no próprio desenvolvimento da oralidade.

2. Percepcionar = representar = desenhar

Nos anos oitenta David Marr (1982) propôs uma teoria que alterou a forma como concebemos a visão, a teoria computacional ou representacional da visão, e enunciou o paradigma hoje aceite pela comunidade científica para o funcionamento neurológico da visão. Marr concebe a visão, como uma sucessão de computações independentes entre si e como representações mentais, sendo que o vemos é a imagem final criada pelo cérebro e não uma imagem projectada. Partindo dos padrões de luz na retina, cada estádio computacional produz uma certa representação mental, que toma como input a anterior. Daqui resulta que toda a informação 2D é uma emanação directa do input retiniano enquanto a informação sobre a profundidade é uma construção mental indirecta e complexa, só realizada num segundo estádio que procede à

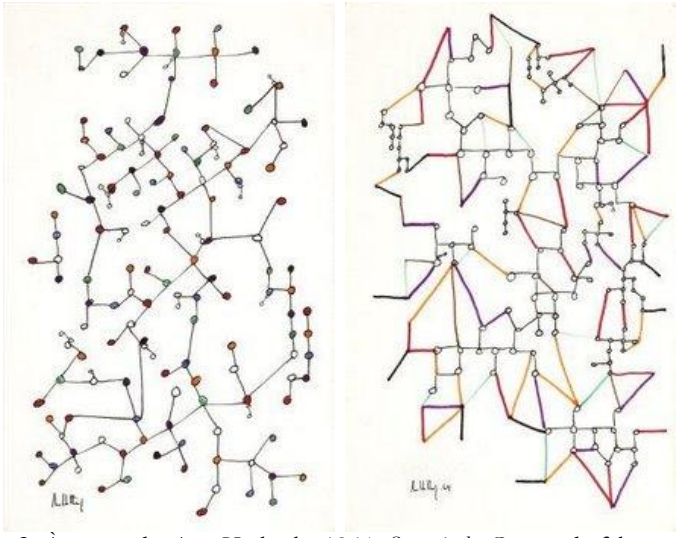
interpretação do espaço a partir de certas pistas 2D. Isto explica porque é que sendo o desenho 2D nós somos capazes de 'ler' certas pistas gráficas como profundidade. Com base na nesta teoria e usando o enquadramento psicotecnológico é possível desenvolver uma concepção de desenho que se centraliza no 'plano do desenho.' Define-se este plano como o lugar bidimensional de todas as representações, sendo que à dimensão externa do plano do desenho (o suporte do desenho objecto) corresponde a dimensão interna do mesmo plano (a superfície imagética criada pelo cérebro visual). Assim, a primeira dimensão do plano do desenho está na dependência da segunda, funcionando como uma prótese passível do aumento das capacidades imagéticas internas iniciais do cérebro, destacando-se o aumento exponencial da memória visual. Da natureza do desenho, análoga à percepção visual, se retira que sua única geometria é a topografia o que lhe permite organizar-se segundo as mais diversas regras ou codificações de informação, transfigurando-se e permitindo os jogos entre codificações que Hatherly desenvolve.

3. O neurónio gráfico

A impossibilidade da leitura semântica conduz ou retroage o leitor/observador para a 'leitura' automática do desenho que a escrita também é. Tal verifica-se tanto no caso em que os signos mantêm a sua distribuição linear típica da escrita, seja no caso em que estes formam outras configurações, como acontece na poesia visual, o que por si só também despoleta imediatamente a "leitura" dos grafismos como desenhos. Para além do uso destes processos Hatherly usa também um processo desconstrutivo dos signos que podemos considerar operante de uma ultra-abstracção já que incide sobre os grafemas, signos estes já Abstractos e que caracteriza a sua obra. O que nos move na obra gráfica de Hatherly é a forma como tal redução de um código, que é por natureza Abstracto, resulta na criação de uma figura mínima do desenho que chamamos aqui de "neurónio gráfico:" uma entidade gráfica que misteriosamente emerge na sua obra remetendo para a representação da própria mente criativa. O 'neurónio gráfico' assume-se como a figura mais básica que se pode conceber e classificar como tal em desenho, embora tenha de possuir no mínimo dois elementos, já que o traço, sinal único do desenho, não chega a poder considerar-se uma figura pela sua concreção. É figura mínima, aquela na qual seja possível discernir duas

ISBN: 978-989-8300-14-0

partes diferenciadas como corpo e membro ou núcleo e extensão, como os traços da escrita cuneiforme, a vírgula, ou o espermatozóide.



Figuras 1 e 2. À esquerda: Ana Hatherly, 1964, *Sem título.* Caneta de feltro sobre papel, Colecção da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. À direita: Ana Hatherly, 1964, *Sem título.* Caneta de feltro sobre papel, Colecção da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

4. As escritas figuradas de Hatherly

Obras realizadas em 1964 (Figuras 1 e 2) mostram que desde o início do seu trabalho gráfico Hatherly se ocupa desta desconstrução do signo numa busca de figuras simples, de apenas duas partes, que se caracterizam pelo seu carácter conectivo e que inicialmente se desenvolve na procura de conexões topográficas no plano do desenho.

Estas experiências iniciais desenvolvem-se surgindo em diversos trabalhos seguintes proliferações de figuras, que formam um autêntico tecido, levando a conexão entre 'neurónios gráficos,' ao máximo como se pode observar em desenhos de 1967 e 1969 (Figuras 3 e 4).

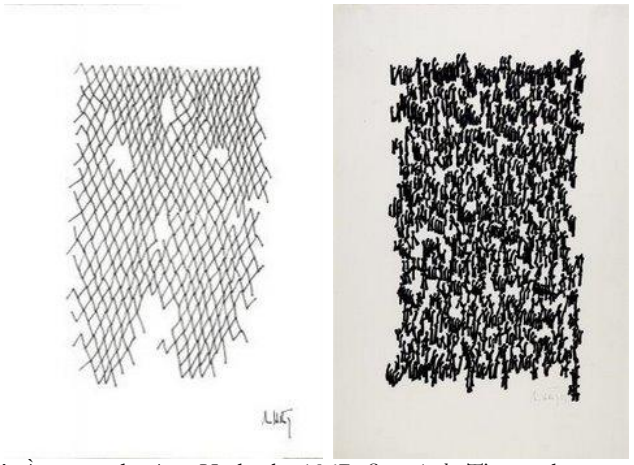


Figura 3 e 4. À esquerda: Ana Hatherly, 1967, *Sem título.* Tinta sobre papel, Colecção da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. À direita: Ana Hatherly, 1969, Sem título. Tinta sobre papel, Colecção da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Note-se que a bidimensionalidade do desenho é afirmada pela quase total ocupação do espaço, sem qualquer sugestão explícita de profundidade. Posteriormente, surgem desenhos mais interessantes como *Escrita Descendente* (Figura 5). Aqui, os 'neurónios gráficos' exibem longas caudas disponíveis para conexão. A distribuição dos agitados grafismos no plano do desenho sugere a existência de uma inclinação do mesmo através da textura cujo grão é mais largo perto do observador e progressivamente diminui. Uma leitura alternativa, é o de uma escrita mais densa na parte superior do desenho que se desfaz caindo.

A tensão que a duplicidade de tais leituras cria, resulta numa imagem muitíssimo estimulante visualmente. Desenhos posteriores (Figuras 6 e 7) apresentam grandes figuras formadas por sequências de palavras caligráficas que tecem superfícies e são, também elas, figuras mínimas. Quais figuras fantasmagóricas do 'neurónio gráfico' exibindo as características exibidas nos desenhos anteriores: núcleo e elementos de conexão. A caligrafia é o que molda as formas nestes desenhos, produzindo superfícies cuja tridimensionalidade resulta das variações da malha do texto que se molda à figura, moldando-a.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 5. Ana Hatherly, 1979, *Escrita Descendente*. Tinta sobre papel, Colecção da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

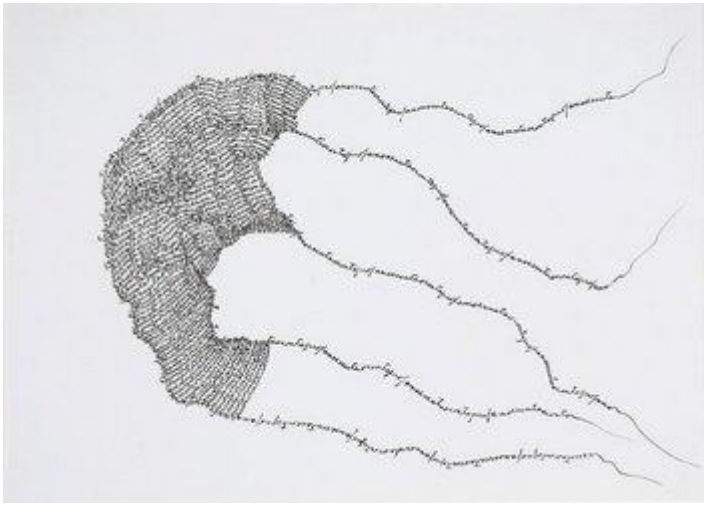


Figura 6. Ana Hatherly, 1998, *Escuta o Conto Profano*. Tinta sobre papel, 15X21cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Conclusão

Nestas aparições gráficas que são os desenhos de Hatherly e transversal a todos eles, neste interstício entre o mais puro desenho e a mais aberta

caligrafia encontramos esta figura fantasmagórica insinuante que os anima, e à qual chamamos provocadoramente de 'neurónio gráfico.'

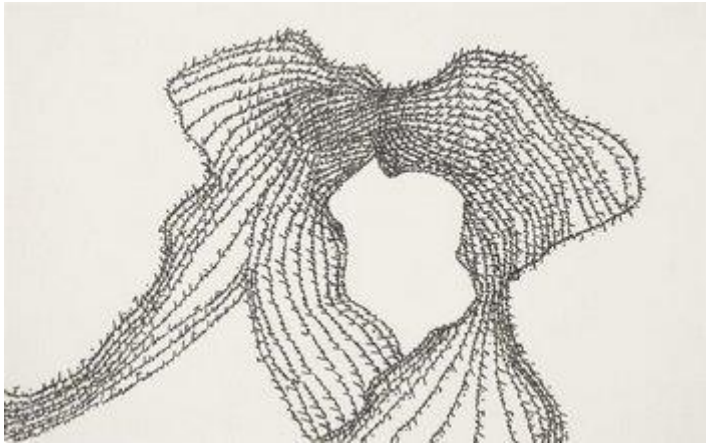


Figura 7. Ana Hatherly, 1997, *O Encontro*, Tinta sobre papel. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

É pela sua estrutura, conectividade, geração de superfície e grande configuração formal que fazemos esta analogia com os neurónios, propondo que o caminho da abstracção poderá chegar ai: não ao concreto, mas à algo involuntária representação do funcionamento da própria mente. Esta parece-nos a mais intrigante vertente do trabalho de Hatherly pelo que possui de intuição e de reflexão sobre os processos cognitivos. Hatherly tem cristalina noção da íntima relação e das especificidades do desenho e escrita, as quais tentámos enquadrar nos pontos anteriores desta comunicação. ●

Referências

Garner, Steve (2008), Towards a Critical Discourse in Drawing Research .*Writing on Drawing – Essays on Drawing Practice and Research*. Chicago: University of Chicago Press.

Marr, David (1982), *Vision – A Computational Investigation into Human Representation and Processing of Visual Information*. New York: W.H. Freeman and Company.

Sheridan, Susan (2009), *Saving Literacy: How Marks Change Minds*. s/l: Infinity Publishing.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Cuando lo jugado tiene el cuerpo del jugador: Luis Grosclaude y su proceso de creación artística

María Reyes González Vida*

Abstract. This paper reflects on the relationship between Luis Grosclaude´s creative process, the role-play and the idea of toy. The work analyzes the representational system used by the artist, contrasting it with the essence of this type of game and the role occupied by the body in the symbolic play.
Keywords: contemporary art, creative process, role play, symbolic play, toy.

Resumen. Este trabajo reflexiona sobre las relaciones entre el proceso creativo del artista Luis Grosclaude, el juego de imitación y la idea de juguete. Analiza el sistema representacional que fundamenta su proyecto artístico para contrastarlo con la esencia de este tipo de juego y con el papel que ocupa el cuerpo en los juegos simbólicos.
Palabras clave: arte contemporáneo, proceso creativo, juego de imitación, juego simbólico, juguete.

Introducción

El siguiente trabajo expone una reflexión sobre el proceso de creación del artista argentino Luis Grosclaude (Buenos Aires, 1937). El artista –formado en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y Manuel Belgrano de Buenos Aires, Argentina-, con un amplio currículum de premios, obras en colecciones y numerosas exposiciones individuales (como la realizada en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata, en 2009) y colectivas (como la actual *Juego de Artistas*, expuesta en el 2010 en el Museo de los Niños Abasto de Buenos Aires), toma el mundo antropomorfo y zoomorfo como referente para plantear una fauna argentina poco común: *Pez Peludo, Cóndor de los Andes, Pez Rojo, Chimango Navarro o Perro a Lunares* son algunas de sus creaciones que nos remiten al mundo de la infancia.

Partiendo de una entrevista realizada al artista, este trabajo reflexiona sobre las relaciones entre su proceso creativo, los juegos infantiles de imitación y la idea de juguete. Analiza el sistema representacional que fundamenta su proyecto artístico revisando el uso de las teorías gestálticas, indagando en su poética de lo fragmentario, en su búsqueda

* Espanha, artista plástica e investigadora. Doctora en Bellas Artes e professora do departamento de pintura da Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada

de la esencia representacional y examinando su método de trabajo, contrastándolos con la esencia del juego de imitación (categoría de *Mímicry* descrita por Roger Caillois) y con el papel que ocupa el cuerpo como 'juguete que es fragmento corporal del niño' en los juegos simbólicos (Gutton, 1976: 159).

1. Juego y proceso de creación

A medida que el niño crece su forma de juego va evolucionando. Aparecen los juegos de reglas, en los que

se marcan nuevas metas en la línea de un perfeccionamiento de las ejecuciones. Jugar empieza a ser sinónimo de retos personales y sufrimientos bien asumidos por considerarse consustanciales a la situación representada (Martínez, 1998: 27).

Esta forma de comprender el juego, denominada *Ludus* por Roger Caillois (1986: 74),

inventa mil ocasiones y mil estructuras para donde encuentran satisfacción a la vez el deseo de relajamiento y la necesidad de que el hombre no parece poder liberarse: la de utilizar como puro desperdicio el saber, la aplicación, la habilidad y la inteligencia de que dispone.

Figura 1. Luis Grosclaude, *Pez Rojo*, 1999. Acrílico y trozos de madera, dimensiones variadas. Galería Arroyo, Buenos Aires (Grosclaude, 1999).

ISBN: 978-989-8300-14-0

En este tipo de juegos reglados se encuadran los denominados juegos de imitación, definidos bajo la categoría de *Mímicry* por Roger Caillois. Con ella, Caillois quiere hacer referencia a todos aquellos juegos que suponen la aceptación, de forma temporal, de un mundo imaginario.

La *Mímicry* alude además a un tipo de juego simbólico que nace cuando el niño es capaz de utilizar símbolos para relacionarse con su entorno. Los primeros conatos en este sentido los observamos cuando, siendo bebés, imitan lúdicamente los gestos de los padres y madres. Martínez Criado lo explica de la siguiente manera:

Con la llegada del lenguaje y de la capacidad simbólica, a partir del segundo año de vida, los niños y niñas acceden a un mundo que se caracteriza por la simulación, la dramatización, la imaginación y la fantasía. Todas estas posibilidades surgen de la capacidad de evocar objetos, personas o acontecimientos ausentes, que se pueden 'personificar' o reencarnar en los materiales mas diversos (1998: 64).

El proceco creativo de Luis Grosclaude recuerda esta forma de comprender el juego: en su trabajo intenta llegar a la esencia representacional, tanto en la forma como en el color del ser representado. Esta síntesis y consecuente proceso de simbolización es similar a la que realiza el niño que ha pasado previamente por la etapa de jugar con objetos idénticos al referente. Ahora, la decisión de que un palo sea un perro la realiza de forma consciente, relacionando la esencia del cuerpo alargado de este animal con la forma del material del que dispone (Figuras 1, 2). Como explica el propio artista:

Estoy tratando de producir bichitos –yacarés, sapos, aves-, lo que me permite construir la obra apoyándome en alguna referencia objetiva: tiene cuatro patas, o tiene dos, o tiene aletas o alitas... todo esto me divierte, me hace sentir unido a la naturaleza (Grosclaude, 2000: 2).

Luis Grosclaude se divierte fabricando sus 'bichos,' pero declara que es una diversión seria, producto de un riguroso proceso de investigación, alejada del 'divertimento fácil' con que se suele asociar la idea de juego. En su juego rescata imágenes rotundas y colores saturados para componer piezas que aluden al mundo natural y cotidiano (pájaros, peces, vehículos, etc.), recordando fundamentalmente a la fauna y flora indígena americana. Trabaja tanto la pintura como la escultura,

realizando ensamblajes que, por su esencia, rescatan arquetipos identificables por el imaginario cultural.

Figura 2. Luis Grosclaude, *Perro a lunares*, 2001.
Acrílico sobre tela, 80 x 80 cm. Galería Arroyo, Buenos Aires (Grosclaude, 2001).

El método de trabajo que sigue el artista lo ayuda en su búsqueda de la esencia representacional: Grosclaude recorta sus composiciones en trozos de papel charol, aprovechando la propia gestualidad que ofrece el corte de tijera. Suele trabajar con los tres colores primarios, el blanco y el negro. Los recortes en los papeles de color le suminstran una visión muy rápida y directa del futuro resultado de la obra; 'es la mejor forma de ver los resultados antes de que me canse' explica el artista (2002). Seguidamente pasa su composición a madera, normalmente de desecho: postes rotos, maderas de cajas de frutas, toscos trozos de madera... 'objetos trouvé' que se convierten en disparadores de ideas, en los que el poder narrativo recae principalmente en lo que le cuenta la propia materia bruta, en el gesto y los ritmos con que se exclama. El trabajo con estas maderas apoya y obliga a la esquematización, a la síntesis de la forma. Estos aspectos componen un primer nivel significativo -o nivel

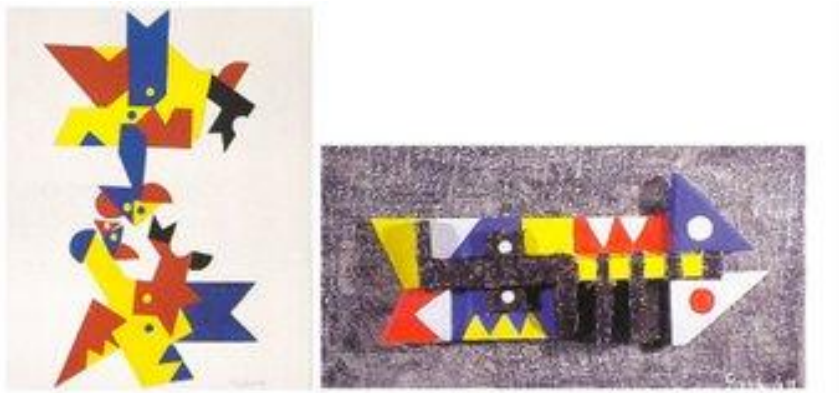
ISBN: 978-989-8300-14-0

significativo básico- de la obra de Grosclaude, que pone el acento en lo que la materia dice por sí misma.

El siguiente paso lo acerca a planteamientos constructivistas en los que la geometría, la esquematización y el empleo de formas cuadradas, rectangulares, de ángulos, perpendiculares, verticales y horizontales juegan un papel fundamental. Recurre en este punto a teorías gestálticas del color y de la forma, echando mano del *principio de semejanza* (por el cual nuestra mente agrupa los elementos similares en una unidad), o de la *ley del cierre* (por la cual elementos que mantienen una misma dirección o un mismo patrón tienden a agruparse y a entenderse como parte de un todo). Siguiendo estos procesos interpreta sus fragmentos, llegando a composiciones de formas nuevas que conectan con lo referenciado.

Sus composiciones se presentan normalmente centradas, rescatando un eje a partir del cual yuxtapone planos, que sin tratar de ser excesivos resultan equilibrados. De esta forma crea, como explica Laura Feinsilber, unos fetiches que 'están enraizados en una estética arcaica, con su frontalidad y hieratismo, poderosamente visuales a causa del cromatismo empleado' (2000). Su obra adquiere de esta forma otro nivel de significación, en el que el poder narrativo radica en la identificación de las imágenes representadas y en su conexión con arquetipos. Estas imágenes se convierten en iconos con un fuerte poder simbólico.

Luis Grosclaude rescata e interpreta imágenes de su cotidianeidad en su proceso creativo a las que, tras su realización, pasa a poner nombre -'nunca antes, porque si no, te encierras demasiado,' explica (2002)-. Este nombre lo emplea como una anotación, pero su elección supone a la vez un juego creativo de asociación, con cierto toque de humor. Tiende, de esta forma, un puente entre la obra y el arquetipo, rescatando un 'ser como... ' entre la pieza y el imaginario cultural, proceso que recoge la esencia de la mayoría de los juegos simbólicos en la infancia (Figuras 3, 4).



Figuras 3 y 4. A la izquierda: Luis Grosclaude, *Riña de Gallos*, 1999. Acrílico sobre tela, 90 x 60 cm. Galería Arroyo, Buenos Aires (Grosclaude, 2001). A la derecha: Luis Grosclaude, *Pez Peludo*, 1999. Técnica mixta, 28 x 52 cm. Galería Arroyo, Buenos Aires (Grosclaude, 1999).

2. Concluyendo: Juguete, cuerpo y objeto artístico

En el desarrollo del niño, la adquisición del símbolo se origina a partir de una imitación interiorizada de un objeto con otro objeto, de otro sujeto con el propio cuerpo; proceso que se concreta en la semejanza entre lo imitado y lo que lo imita. De esta manera los niños descubren la posibilidad de jugar utilizando su propio cuerpo, que mediante la imitación sufre una transformación, como le ocurre al juguete (Kotliarenco y Duque, 1996). Como explica Philippe Gutton: 'lo jugado tiene el cuerpo del jugador; el juguete es fragmento corporal del niño' (1976: 159).

El juego es una actividad ligada al placer y al descubrimiento del mundo, motivo por el que se puede afirmar que está presente durante toda la vida de una persona (Hetzer, 1978, Moor, 1977, Kotliarenco y Duque, 1996). En este sentido, Luis Grosclaude es un jugador que deja una parte de su vivencia -de 'lo jugado'- en la obra que nos presenta -su 'juguete'-.

El trabajo de Luis Grosclaude muestra, en definitiva, cómo el arte y el juego no son mezclas improbables: el derroche de imaginación de sus objetos artísticos, su esencialidad, su colorido directo y puro, su sutileza y honestidad, y su evidente poder simbólico proponen un juego de imitación y de reconocimiento al espectador en el que conjuga, con maestría, guiños de humor con referencias arquetípicas. ●

ISBN: 978-989-8300-14-0

Referencias

Caillois, Roger (1986) *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica (1ª Reimpresión, 1994).

Feinsilber, Laura (2000) *Luis Grosclaude. Arte Argentino contemporáneo. Críticas*. Ars Omnibus [Consult. 2011-01-10]. En línea. Disponible en <URL: http://www.artebus.com.ar/artistas/perfil.php?artID=135&lang=ES>

Grosclaude, Luis (2010) *Luis Grosclaude. Perfil*. Ars Omnibus [Consult. 2011-01-10]. En línea. Disponible en <URL: http://www.artebus.com.ar/artistas/perfil.php?artID=135&lang=ES>

Grosclaude, Luis. Entrevista personal con la autora (24.10.2002).

Grosclaude, Luis (1999) Pez Rojo. [Consult. 2007-03-18] Fotografía. Disponible en <URL: http://www.galarroyo.com/nuevo/muestras/grosclaude2007/index.htm >

Grosclaude, Luis (2001) Perro a Lunares. [Consult. 2007-02-20] Fotografía. Disponible en <URL: http://www.galarroyo.com/nuevo/muestras/grosclaude2007/index.htm >

Grosclaude, Luis (1999) Riña de Gallos. [Consult. 2007-03-20] Fotografía. Disponible en <URL: www.galarroyo.com/nuevo/artistas/grosclaude/obra08.htm>

Grosclaude, Luis (1999) Pez Peludo. [Consult. 2007-03-18] Fotografía. Disponible en <URL: www.galarroyo.com/nuevo/artistas/grosclaude/obra077.htm>

Gutton, Philippe (1976) *El juego de los niños*. Barcelona: Hogar del Libro (1982). ISBN: 8472791483

Heger, Silvia (2000) *Luis Grosclaude: Una aproximación a la obra de un artista siempre joven*. [Consult. 2011-01-20]. En línea. Disponible en <URL: http://www.mujeresdeempresa.com/arte_cultura/000905-luis-grosclaude.shtml>

Hetzer, Hildegard (1978) *El juego y los juguetes*. Buenos Aires: Kapesluz. ISBN: 950-13-6090-3

Martínez Criado, Gerardo (1998) *El juego y el desarrollo infantil*. Barcelona: Octaedro. ISBN: 8480632887.

Moor, Paul (1977) *El juego en la educación*. Barcelona: Herder. ISBN: 8425405963

Kotliarenco, María Angélica y Duque, Beatriz (1996) *Evaluación sobre el juego como una estrategia educativa*. Serie de Documentos de Trabajo CEANIM. Santiago de Chile: Mak Consultora.

Verónica Bueno. Vida y muerte en el arte

María Soledad Hernández Nieto*

Abstract. The purpose of this article is to compile the elements which define the artistic individuality of Verónica Bueno Salgado through a textual analysis of her work. Starting from the premise that these elements are included in her latest project, and attempt to trace the thematic and stylistic origins in earlier works has been made. The conclusion is that "Carroñeros, muertos y otros desastres," a collection which redefines her obsessions with death, is her most elaborated work.
Keywords: textual analysis, obsession, death.

Resumen. El objetivo de este artículo es, a partir del análisis textual de la obra de Verónica Bueno Salgado, sistematizar aquellos elementos que conforman su individualidad artística. Partimos de la premisa de que éstos se hallan presentes en su último proyecto y tratamos de rastrear los orígenes temáticos y estilísticos en obras anteriores. Concluimos que "Carroñeros, muertos y otros desastres" es el más elaborado de sus trabajos, un compendio donde se redimensiona su obsesión por la muerte.
Palabras clave: análisis textual, obsesión, muerte.

Constancia y determinación

Verónica Bueno (Badajoz, 1984) se licencia en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 2007, facultad donde desempeña labores de apoyo docente gracias a una beca de colaboración con el Departamento de Dibujo, y a la que permanece ligada dos años más como colaboradora honoraria. En 2009 aparca los estudios de tercer ciclo para dedicarse por entero a la creación pictórica; fruto de este encierro autoimpuesto es la serie *Carroñeros, muertos y otros desastres. Imágenes de la muerte* (2010), proyecto respaldado por la Junta de Extremadura con la beca "Francisco Zurbarán" y favorablemente acogido por la Universidad de Aguascalientes (México). La exposición en el Museo Nacional de la Muerte de esta ciudad mexicana es el colofón momentáneo a una intensa actividad desplegada en los campos de la pintura y el grabado.

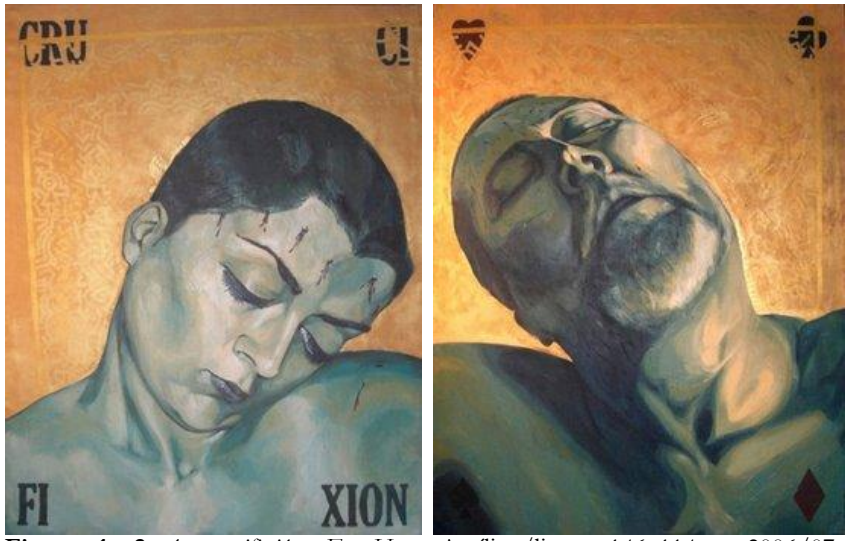
* Espanha, artista visual. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Curso de Aptitud Pedagógica (2009). Estudante finalista na licenciatura de Historia, Universidad de Sevilla. Estudiante do máster "Europa, el mundo mediterráneo y su difusión atlántica. Métodos y teorías para la investigación histórica" na Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

ISBN: 978-989-8300-14-0

1. Imágenes de la muerte

El subtítulo del último proyecto de Verónica Bueno expresa a las claras el punto central de sus representaciones. La muerte es el tema, el elemento primordial de un discurso que contempla simultáneamente la importancia del contenido y las formas de representación. La propia artista reconoce sentirse atraída por esta temática desde hace años, fijando como punto de partida un acontecimiento anecdótico acaecido en el verano de 2005.

Tropezar con el cráneo parcialmente quemado de una cabra en una época en la que estaba estudiando Anatomía y se estaba despertando un interés, no sólo por el estudio meramente formal sino por las posibilidades plásticas que ofrecía este elemento óseo para iniciar un discurso estético, fue el desencadenante de mi obsesión por la muerte (Bueno, 2010, sn).



Figuras 1 y 2. *Autocrucifixión* y *Ecce Homo*. Acrílico/lienzo, 146x114 cm. 2006/07.
Fuente:imagen cedida por la artista.

El impacto del **objeto-encontrado** marca el punto de inflexión: la muerte deja de ser un elemento residual para ocupar el centro temático de su universo creativo. La crucifixión propia y la del padre en *Transfiguraciones* (2006/07) (Figuras 1 y 2) son un paso más en este sentido, pero es en *Síntesis macabras y otros huesos* (2006) donde confluyen por vez primera los elementos que prefiguran *Carroñeros*. En esta serie se

incluye *La danza* (figura 3), un conjunto de diez estampas que conforman un esqueleto móvil, auténtico homenaje reinterpretativo de las danzas macabras. Su pasión por el grabado acerca a la artista a esta tradición, de la que se considera deudora incluso a nivel conceptual. 'La fragilidad de la vida terrena y la posibilidad de una muerte repentina' (Bueno, 2010, sn) son los mensajes que *Carroñeros* trata de transmitir, para ello Verónica Bueno se apoya en el préstamo de imágenes de Hans Holbein, Daniel Hopfer, los hermanos Beham y, el más cercano en el tiempo, el mexicano José Guadalupe Posadas.

La perspectiva de la muerte de estas dos últimas series es muy distinta, si en *Síntesis* la autora queda atrapada en la belleza formal de la osamenta y nos ofrece una visión desdramatizada de la muerte (como un estado más), en *Carroñeros* ésta reaparece con la violencia de la agresión y la tragedia de lo personalizado.

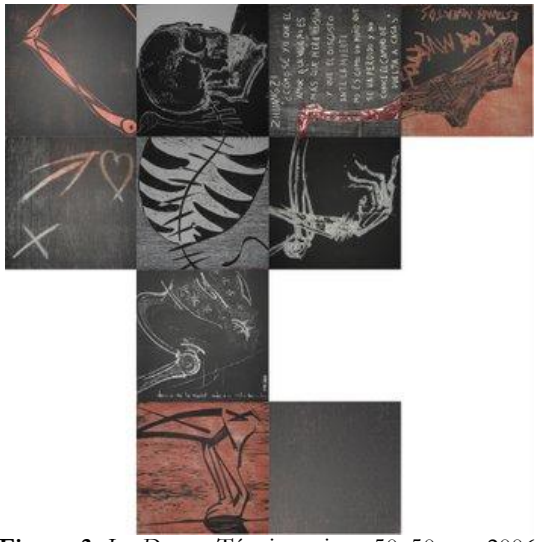


Figura 3. *La Danza*. Técnica mixta, 50x50 cm. 2006
Fuente: imagen cedida por la artista

2. Los niveles de la muerte

Los veinticinco lienzos que integran el conjunto *Carroñeros, muertos y otros desastres* son el resultado de un dilatado e intenso periodo de documentación previo. Verónica Bueno entremezcla imágenes de procedencia diversa, fotografías de la prensa digital comparten espacio

ISBN: 978-989-8300-14-0

con elementos rescatados de la tradición pictórica del medievo y la modernidad. Las primeras, portadoras del mensaje concreto, se despliegan a modo de tapices dramáticos. Son los documentos gráficos del reportaje periodístico, las tragedias específicas con nombres y apellidos que ilustran los textos de un diario digital, imágenes que narran historias próximas al espectador en el tiempo. La intervención de la artista elimina la noticia, el texto escrito, y la identidad de los representados, la escala se amplia hasta el metro cuadrado. En el plano superpuesto aparece por lo general, una troupe de personajes a todo color levitando pesadamente como *stickers* sobre el fondo gris acuoso del lienzo (figura 4). Calaveras, animales y personajes del naipe español que actúan a modo de iconos, de símbolos reconocibles. Es razonable pues concluir que estas escenas superpuestas incorporan símbolos cuyo significado es compartido por autor y espectadores, quedando patente la voluntad de la artista de transmitir un mensaje claro que pueda ser entendido.

Figuras 4 y 5. *Suerte Carroñera, vista desde lejos, no pareces Muerte y Devotos invertidos o de cómo la Muerte, los dioses y los cerdos nos acosan.*Técnica mixta/lienzo, 100x100 cm. 2010. Fuente:imágenes cedidas por la artista.

Aclarada ya la utilización de dos escenas, a las que atribuimos diferentes funciones estructurales (fondo-figura), resaltamos el valor de la **dualidad**, una constante que se manifiesta tanto a nivel estilístico como conceptual. Es evidente la caracterización de dos planos, separados por las divergencias cromáticas y la pincelada suelta (fondo) o

compacta (figura). Estos planos superpuestos presentan concomitancias, resultantes de la incorporación de figuras-siluetas que traslucen en su dintorno el plano inferior. A nivel de unidades significantes la dualidad se presenta con la unión de símbolos antagónicos: Jesús y la Muerte (figura 5). La oposición genera confusión de significados, esta antonimia vida-muerte es necesaria, pues un término nace de la confrontación de su opuesto. Estos personajes deificados son los héroes (Barthes, 1974: 31) o agentes protagonistas del lienzo-secuencia, la cumbre de una jerarquía de elementos a la que una lectura vertical, integradora de fragmentos, nos permite acceder. A nivel funcional distinguimos, pues, la presencia de estos héroes, de los secuaces de la muerte y, por último, relegadas al espacio-fondo se desdibujan las víctimas.

Figura 6. *Los carroñeros lloraremos su ausencia (o no)*. Técnica mixta/lienzo, 100x100 cm. 2010. Fuente:imagen cedida por la artista.

Carroñeros es el almacén de la muerte. Este proceder recopilatorio que yuxtapone sin integrar, que recolecta, apila y presenta a modo de collage una selección de símbolos, concuerda con la lógica del **simulacro** (Jameson, 1991), que convierte en imágenes antiguas realidades. La sociedad posmoderna o de los media, habituada a esta dinámica, demanda la simplificación icónica en su forma de aproximarse a la información. En esta iconoadicción (Jameson, 1991: 103) esta la trampa

ISBN: 978-989-8300-14-0

y la denuncia tímida de una artista que se reconoce parte del sistema, 'Soy una más en este circo' (Bueno, 2010, sn), y que exige al mismo tiempo la adquisición de una responsabilidad colectiva como requisito para el cambio.

Conclusiones

La evolución de la obra de Verónica Bueno se ha encauzado en el último lustro hacia la representación variable de la muerte, que constituye aún el eje central de su universo temático, claramente visible en *Carroñeros* (figura 6). La serie integra particularidades de la autora ya presentes en anteriores trabajos: el uso metodológico del objeto-encontrado, la confusión de planos de representación y de significados, la dualidad y el remanente moral que sutilmente aflora. ●

Referencias

Barthes, Roland (1974) *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Incluido en el libro *Comunicaciones*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

Bueno, Verónica (2010) *Carroñeros, muertos y otros desastres. Imágenes de la muerte*. Los Santos de Maimona (Badajoz): Unión4. ISBN: 978-84-9852-264-8

Delumeau, Jean (1989) *El miedo en Occidente: siglos XIV-XVII: Una ciudad sitiada*. Madrid: Taurus. ISBN: 84-306-1291-2

Jameson, Frederic (1991) El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidos. ISBN: 84-7509-705-7

O que desaparece, o que resiste: para pensar o apagamento.

Marina Bortoluz Polidoro*

Resumo. O artigo enfoca a possibilidade do apagamento como operação significativa nas artes visuais, a partir da abordagem dos Diários públicos de Leila Danziger, em diálogo com outros artistas. Para tanto, invoca o conceito de palimpsesto, a aparente perda de tempo implicada em ações de desfazer e enfatiza a ineficiência propositada desta operação, que não se concretiza por completo.
Palavras chave: apagamento, palimpsesto, fazer e desfazer.

Abstract. This paper focuses on the possibility of erasing as a significant operation in the visual arts, from the approach of Leila Danziger's Public diaries, in dialogue with other artists. To do so, it invokes the concept of palimpsest, the apparent waist of time involved in acts of undoing and emphasizes the purposeful inefficiency of this operation, that is not realized in full.
Keywords: erasing, palimpsest, doing and undoing.

Introdução

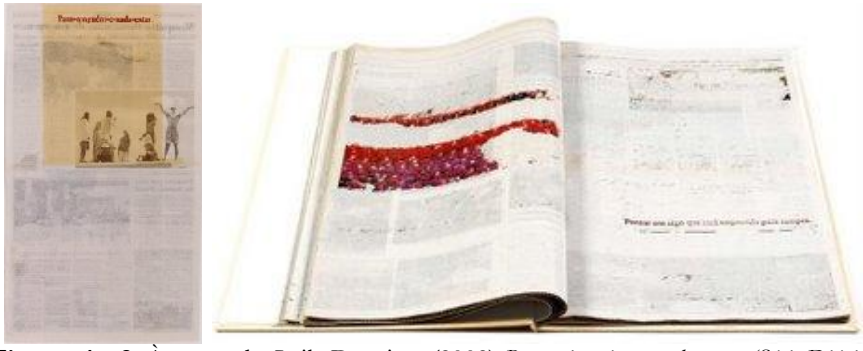
Nas artes visuais, operações que desgastam a imagem também podem integrar a sua construção: fazer e desfazer como parte de um mesmo processo. Seguindo tal ponto de vista, este artigo busca investigar o apagamento, considerando que esta operação pode ter relevância equivalente à de que está imbuída a inscrição. Essa questão pode ser encontrada no trabalho da brasileira Leila Danziger, bem como, ainda que de formas distintas, em Cy Twombly e Robert Rauschenberg.

Leila Danziger é artista, pesquisadora e professora dos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ. A sua pesquisa poética tensiona memória e esquecimento, sendo muito forte a sua relação com a poesia. Mais especificamente na série *Diários públicos* (figuras 1 e 2) a artista esvazia o conteúdo da página do jornal: com auxílio de fita adesiva, arranca textos e imagens. Sobre as páginas apagadas, Danziger carimba trechos de poemas, que comentam e dedicam os escombros das notícias. Desse fazer a artista apresenta: as próprias folhas de jornal avulsas; ou encadernadas formando livros; as

* Brasil, artista visual. Doutoranda em Artes Visuais - Poéticas Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Artes Visuais também pelo PPGAV/UFRGS. Bacharel em Comunicação Social pela UCS. Professora do Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter).

ISBN: 978-989-8300-14-0

fitas utilizadas na remoção dos textos e que agora passam a contê-los; folhas de jornal transformadas em múltiplos, reeditadas. São desdobramentos que dão conta de fazer durar a experiência por vias diversas.



Figuras 1 e 2. À esquerda: Leila Danziger (2002) *Para-ninguém-e-nada-estar (Série Diários Públicos)*. Carimbo e impressão solar sobre jornal, 54X32cm. À direita: Leila Danziger (2006) *Pensar em algo que será esquecido para sempre (Série Diários Públicos)*. Carimbo sobre jornal e encadernação, 70 páginas, 66X58cm.

1. Sobre fazer e desfazer

A ação de apagar refere-se diretamente a uma ação anterior, a que provocou a inscrição – ou seja, o apagamento está ligado a uma tentativa de desfazer algo. Nessa perspectiva, podemos invocar aqui uma das mais famosas rotinas de fazer e desfazer: a de Penélope. Ela diz que precisa tecer uma mortalha para o herói Laertes, seu sogro, e antes de terminar não pode casar-se novamente; diz que precisa dedicar-se ao tear antes que os fios corrompam-se. Mas isso não era verdade, Penélope enganou a todos os seus pretendentes: "Passava os dias atarefada. Mas à noite, à luz de tochas, desfiava o tecido. Trapaça de três anos!" (Homero, 2007: 43). Trapaceou porque não havia desistido, porque ainda esperava o retorno de Ulisses.

Assim, "versadíssima em astúcias," ao desfiar o tecido subverte a passagem do tempo e enquanto pode parecer que perde tempo, está na verdade trabalhando para ganhar mais. Com a história de Penélope, a aparente perda de tempo que existe nas ações de desfazer, nas tentativas de apagamento, ganha uma dimensão positiva.

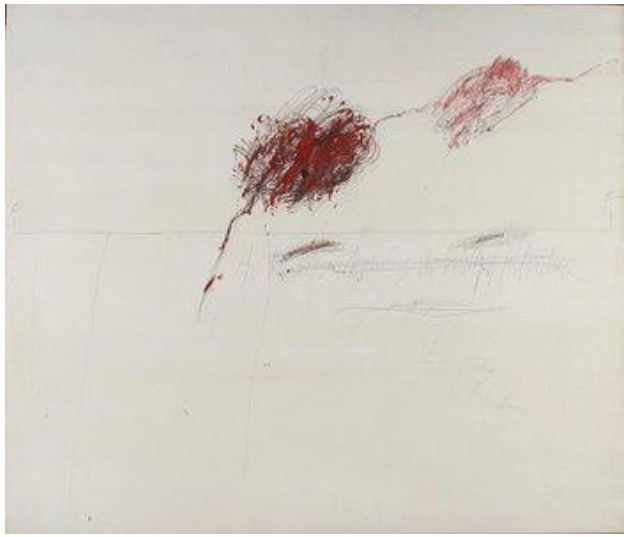


Figura 3. Cy Twombly (1962), *Achilles Mourning the Death of Patroclus*. Grafite e óleo sobre tela, 259X302cm. Centre Pompidou, França.

Por outro lado, aproximamo-nos do conceito de palimpsesto, que desfaz algo para reaproveitar o suporte: se tomado literalmente, refere-se aos pergaminhos que por seu alto custo e escassez eram reutilizados, depois da raspagem do texto pré-existente. Nessa direção, como em um manuscrito onde se descobrem escritas anteriores, diversos trabalhos de arte contemporânea não se oferecem por inteiro a um único olhar, mas possibilitam a descoberta de outros elementos por trás da superfície. No desenho de Cy Twombly (figura 3), Barthes identifica essa característica:

isso apaga-se pouco a pouco, esbate-se, conservando a delicada sujidade da apagadela da borracha: a mão traçou qualquer coisa como uma flor e depois pôs-se a divagar sobre este traço; a flor foi escrita, em seguida desescrita, mas os dois movimentos ficam vagamente sobre-imprimidos. É um palimpsesto perverso: três textos [...] encontram-se reunidos, cada um tentando apagar os outros, mas, dir-se-ia com o único fim de dar a ler este apagamento (1982: 143).

Na obra de Twombly é possível ver a convivência entre o que aparece e o que desaparece, a inscrição e o apagamento. Qualidades mais ligadas à negação do que à afirmação do objeto do desenho. Destaca-se o final dessa citação, onde Barthes nos indica a importância do gesto: talvez o

ISBN: 978-989-8300-14-0

mais significativo a se ver no apagamento não é o vazio ou a nova imagem que surge, mas a evidência do gesto.

2. Sobre o apagamento

Em 1953, o então jovem artista Robert Rauschenberg solicita um desenho para Willem de Kooning, com a intenção de apagá-lo. De Kooning não só aceita a proposta, como decide lhe entregar um desenho que fosse realmente difícil de apagar. E o foi de fato, visto que o pequeno desenho exigiu um mês de trabalho para se aproximar da folha em branco. Assim, por meio da subtração, Rauschenberg produziu um novo desenho, *Erased de Kooning drawing* (figura 4). Ao apropriar-se de um desenho para apagá-lo, o artista desenha um novo, com significado completamente outro.

Figura 4. Robert Rauschenberg (1953), *Erased de Kooning drawing*.
Sinais de tinta e crayon sobre papel, legenda manuscrita em tinta e moldura folheada a ouro, 64,14X55,25cm.
São Francisco Museum of Modern Art, Estados Unidos.

Segundo o próprio Rauschenberg (s/d), ele já havia realizado alguns trabalhos apagando o próprio desenho, sem no entanto ficar satisfeito. Reconheceu que um desenho apagado apenas faria sentido se pudesse ser começado a partir de uma obra de arte importante. A ação ganharia maior relevância ao apagar o gesto de outro artista, de um artista que já

possuísse reconhecimento pela sua trajetória. A escolha do artista de quem apropriaria o desenho, portanto, deve-se ao fato de Willem de Kooning ser a grande referência do expressionismo abstrato. Quase uma homenagem, o desenho apagado representa, junto com outros de seus trabalhos, "respostas à questão 'Como prosseguir?,' uma vez que o limite da expressão individual já fora atingido e, além do mais, codificado em um sistema" (Wood, 2002: 19).

Compartilhando o procedimento de apagamento de algo apropriado de autoria de outro, porém em investigações distantes, a artista Leila Danziger desenvolve desde 2002 uma série de trabalhos intitulados *Diários públicos*. Ela apropria-se do jornal para, nas suas próprias palavras, "interferir na temporalidade linear dos jornais, conferir-lhes potência poética, transformá-los em pequenos monumentos" (Danziger, 2007: 1421).

A artista retira o conteúdo da página do jornal; usa fita adesiva para extrair os textos e imagens, que são transferidos para a fita – seria a leitura levada ao extremo? Ler pode ser arrancar, transferir? Costa (2010) percebe uma leitura que questiona o dispositivo do jornal e o envelhecimento acelerado da informação. Ora, "é imperioso 'silenciar a tagarelice' da informação para existir poesia" (p. 3). Sobre os escombros da página, a artista carimba versos de poemas ou dedicatórias, seguindo o tom do conteúdo que elas abrigavam anteriormente: de tragédias naturais e catástrofes do dia-a-dia à pequenos encantamentos melancólicos.

Apesar da ação – e da agressão, porque o papel já frágil do jornal tende a tornar-se uma pele ainda mais fina devido à violência do procedimento utilizado – mantém-se a página enquanto tal, seu formato é preservado. E mantêm-se os vestígios: desde uma imagem que foi selecionada para ser conservada, ao conteúdo do verso, que transparece como uma visão desbotada daquilo que poderia ter sido a página sobre/com a qual foi construída a obra. Assim, a estrutura das notícias permanece, ainda que apenas latente, enquanto o espaço do jornal é reinvestido de sentido: sobre os vestígios da matéria jornalística impõe-se a poesia carimbada, fragmentos de Paul Celan, Cecília Meireles, Drummond, entre outros poetas, ou da própria artista.

Considerações finais: sobre o que resiste

É essa a ineficiência que se aponta no apagamento, como um procedimento que, supostamente, se propõe a esvaziar um suporte: o

ISBN: 978-989-8300-14-0

artista esforça-se para retirar o conteúdo que ali estava inscrito, colocado e construído por ações anteriormente realizadas, por si mesmo ou por outros autores. Porém acaba preenchendo esse espaço com os vestígios de uma nova ação. Se Rauschenberg não consegue retornar à página vazia, à página "em branco," tampouco é isso que Danziger busca. As operações empreendidas para realizar o apagamento e suprimir as suas inscrições acabam também por agredir o papel, alterar sua superfície, produzem novas marcas que encarregam-se de denunciar essa tentativa. O ato de apagar pode pretender suprimir, fazer desaparecer, porém consegue apenas desvanecer, desbotar, abrandar.

O vazio não é alcançado, nem parece ser o real objetivo. Consoante a isso, pode-se recorrer a Georges Perec, que faz uma primorosa descrição de uma sala vazia, onde "resta o que resta quando não resta nada" (2009: 43) – e quanto há para se descrever nessa sala. Assim, por fim, apesar de reduzirem a quantidade de imagens e grafismos presentes no trabalho, ao apagar acrescentam-se novos conteúdos. A obra permanece impregnada com a memória e os vestígios de cada uma dessas ações, da inscrição e do apagamento. ●

Referências

Barthes, Roland (1982) *O óbvio e obtuso*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1575-8

Costa, Luiz Cláudio da (org.) (2010) *Tempo-Matéria*. Rio de Janeiro: Contra Capa. ISBN: 978-85-7740-076-8

Danziger, Leila (2002) *Para-ninguém-e-nada-estar (Série Diários Públicos)*. [Consult. 2011-01-20] Reprodução. Disponível em <URL: http://www.leiladanziger.com>

Danziger, Leila (2006) *Pensar em algo que será esquecido para sempre (Série Diários Públicos)*. [Consult. 2011-01-20] Reprodução. Disponível em <URL: http://www.leiladanziger.com>

Danziger, Leila (2007) *Para-ninguém-e-nada-estar*. Anais do 16º. Encontro Nacional da ANPAP, Florianópolis. ISBN: 85-98958-04-2

Homero (2007) *Odisséia*. Tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM. ISBN 978-85-254-1713-8

Perec, Georges (2009) *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-359-1490-0

Rauschenberg, Robert (s/d) *Robert Rauschenberg discusses Erased de Kooning Drawing*. [Consult. 2010-01-18] Vídeo. Disponível em <URL: http://artforum.com/video/id=19778&mode=large>

Rauschenberg, Robert (1953) *Erased de Kooning drawing*. Reprodução. Fonte: Wood, 2002: 20.

Twombly, Cy (1962) *Achilles Mourning the Death of Patroclus*. [Consult. 2011-01-28] Reprodução. Disponível em <URL: http://www.centrepompidou.fr>

Wood, Paul (2002) *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 85-7503-110-4

ISBN: 978-989-8300-14-0

El agujero como alegoría. Un recorrido por la obra de Jordi Morell

Marta Negre Busó*

Resumen. Jordi Morell (1975) utiliza el "agujero" como "leitmotiv" y metáfora para desarrollar una obra que se inmiscuye en ramas tan diversas como lo social, lo político, lo científico o lo estético. Este término, en sus múltiples acepciones y sinónimos (abertura, laguna, falta, pérdida, intervalo, cavidad, etc.), le sirve para acercarse a situaciones contemporáneas, donde lo estable es una ilusión y la seguridad, esa meta que fácilmente puede ser derribada.
Palabras clave: arte contemporáneo, urbanismo, agujero, entropía, Jordi Morell.

Abstract. Jordi Morell (1975) uses the "hole" as a leitmotiv and metaphor to develop a work that explores areas as diverse as the social, the political, the scientific and the aesthetic. He uses this term, with its plethora of meanings and synonyms (opening, gap, loss, interval, cavity, etc.) to approach contemporary situations, where stability is an illusion and safety a goal which can be easily destroyed.
Keywords: contemporary art, urbanism, hole, entropy, Jordi Morell.

Introducción

Mind the gap es la frase que repetidamente suena en la megafonía del metro de Londres para advertir a los usuarios del hueco que hay entre el tren y el andén. Este anuncio se ha convertido para los turistas en un símbolo de la ciudad. Jordi Morell lo considera lo suficientemente sugerente como para apropiárselo en el título de su tesis doctoral (Morell, 2010). De hecho, la traducción literal –*cuidado con el agujero* – ya de por sí enigmática, le sirve como guiño para introducir su investigación teórica y práctica: los múltiples sinónimos del término los utiliza para hablar de la forma de habitar y transitar del ser humano en el contexto post-industrial.

1. La ruina contemporánea

El arte occidental ha demostrado una gran fascinación por las ruinas. Este interés no ha mermado en la actualidad, pero su fisonomía sí ha cambiado: las columnas griegas que cautivaban a los artistas del *quattrocento* o los restos góticos que maravillaban a los románticos, son los actuales edificios abandonados fruto del crecimiento urbanístico

* Espanha, artista. Doctora en Bellas Artes. y Profesora do Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

desorganizado. Morell se adentra en las metrópolis y sus periferias en busca de estos "monumentos" y de sus procesos de mutación. El suyo no es el pasear *baudeleriano*, que se sumerge en el barullo de la modernidad, sino un *dejarse llevar* que le proporciona encuentros con un tejido urbano en continuo cambio. Si todo es ruina de lo que le precedió; caída y levantamiento se convierten en hechos cíclicos e inseparables de nuestra historia (Solnit, 2006: 118), y sus vestigios en la evidencia del paso del tiempo. Siempre ha sido así, pero la sociedad contemporánea ha potenciado esta visión: la ciudad y el paisaje son alterados constantemente.

Figura 1 y 2. Jordi Morell (2006-2008) *78 fotografías* (selección). Fotografías proyectadas. Imagen decida por el artista.

Para Morell, el agujero simboliza un intervalo entre dos estadios: el indicio de que algo estuvo allí –ya sea un edificio, una montaña o un árbol – y la señal de que alguna cosa lo precederá. Por ejemplo, en *78 fotografías* (2006-2008) (Figuras 1 y 2), trabaja a la manera del fotógrafo archivista, capturando imágenes de cavidades que encuentra en su deambular: piscinas, desagües, socavones producidos por obras de ingeniería, arquitecturas derruidas, etc. Las fotografías son presentadas en una proyección junto a la pieza *S/T (Forma negra)* (2008), pintura negra y geométrica realizada directamente en la pared, que simula un agujero en los límites del espacio. Una obra efímera que desaparecerá, igual que la mayoría de los referentes fotografiados. El hundimiento es otro sinónimo de agujero; así, en el vídeo *Forat (Keep clear)* (2006) (Figura 3), el plano fijo de una escena urbana muestra una brecha –cuyo origen desconocemos – en medio de la calzada, justo al lado de unas letras que invitan a mantenerla limpia.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 3. Jordi Morell (2006) *Forat [Keep clear]* (fotograma). DVD 3'05"
Imagen cedida por el artista.

La ironía está presente, así como el encuentro contradictorio de dos realidades. De igual manera, *Treball davant model* (2007) yuxtapone dos situaciones paralelas: unos operarios realizan un agujero delante de la prisión Modelo de Barcelona. Aquí el hoyo despliega significados dispares, que van de la simple obra de canalización a una metáfora sobre la huida: otra de las finalidades del agujero, sobre todo para los presos. Estas obras, filmadas desde la mirada del *voyeur* que adopta la actitud del jubilado obsesionado con la evolución de las construcciones, son tiempos suspendidos que contrastan con el ir y venir de la gran ciudad.

De hecho, a Morell le interesa sacar a la luz situaciones mundanas de desorden y desgaste que se suceden en el palimpsesto urbanístico. En su trabajo adapta el concepto de entropía, haciendo referencia al artículo de Robert Smithson (Smithson, 1966). La entropía es una cantidad física que mide el nivel de degradación de la energía de un sistema. La degradación de la energía, o aumento de entropía, está ligada a un aumento del desorden (Monod, 1970: 209-210). Por tanto, la especulación y la expansión descontroladas de los suburbios contribuyen a una arquitectura de la entropía, donde se favorece el desorden

urbanístico y el aumento de desechos. Precisamente, en el díptico *Entropic Lanscape* (2008) se hace referencia a esta noción. La propuesta trata las obras de los túneles de Bracons, una infraestructura pública, polémica, que altera un paraje natural. El artista no nos muestra los túneles, sino el terreno colindante cubierto por grandes lonas blancas sujetadas por multitud de piedras. La serie se compone de dos impresiones en blanco y negro, en las que ha pintado con *spray* dos puntos de color naranja fluorescente, intentando recuperar un orden dentro del caos con unas imágenes ambiguas y de tinte irreal.

Figura 4 a7. Jordi Morell (2008) *Container #2#4#5#6*.
Impresión offset, 10,5 x 15 cm. c/u. Imágenes cedidas por el artista.

En *Container* (2008) (Figuras 4 a 7), el concepto de entropía vuelve ha estar presente. La serie de postales que configuran la obra muestran contenedores de desechos urbanos. El espectador se las puede llevar, como si se tratasen de *souvenirs* de la sociedad contemporánea. Los agujeros no están presentes; en cambio sí los restos o excedentes que estos producen.

ISBN: 978-989-8300-14-0

2. El excedente

En una entrevista (Morell, 2008) el autor explica precisamente su interés por el concepto de excedente de Georges Bataille. Según el pensador francés, el organismo vivo recibe más energía de la necesaria para el mantenimiento de la vida. La energía excedente puede ser utilizada para el crecimiento de un sistema; si este no puede crecer más, hay que perderla necesaria y voluntariamente o, por el contrario, gastarla de forma catastrófica (Bataille, 1987: 57-58). A partir de aquí, explica la noción de gasto improductivo: un sacrificio sin lucro ni utilidad, que irremediablemente el hombre se ve forzado a realizar. Si bien Bataille aplica este concepto al terreno económico, a Morell le interesa cómo se gasta el excedente de energía en el ámbito cotidiano. Por ejemplo, en *WQP project / Energia quotidiana perduda* (2004-2010), fotografía atletas de maratones de grandes ciudades europeas, evidenciando cómo la dilapidación de energía de estos corredores no reporta ningún uso productivo para la sociedad. Irónicamente, esta obra se puede relacionar con el vídeo *Gos Albayín* (2005), donde se ve repetidamente a un perro dando vueltas en un patio, siguiendo el perímetro que le permite la cadena. En la misma línea, es significativo el proyecto aún sin realizar *Tunnel for humans as animals* (2009). Se trata de un circuito elíptico elaborado con un tubo inflable transparente de 1,35 m. de diámetro, por donde entraría el espectador. Éste, si recorriese el espacio, se convertiría en un actor contemplado desde el exterior. El complejo estaría instalado dentro del edificio del antiguo canódromo de Barcelona, creando una analogía con las carreras de perros realizadas anteriormente en dicho lugar. Cabe decir que, para moverse, la persona tendría que adoptar una postura similar a la del *homo sapiens*. En la forma del túnel –otro símil de agujero – se pueden establecer relaciones con el mundo del espectáculo y los parques temáticos infantiles, destinados al derroche de energía, así como también con estructuras propias del ámbito científico –como el acelerador de partículas – que experimenta, precisamente, con elementos energéticos.

Figura 8. Jordi Morell elaborando la pieza *Dark Matter* (2009). Imagen cedida por el artista.

3. El negro como agujero

El negro aparece repetidamente en las obras de Morell. De hecho, al visualizar mentalmente un agujero lo imaginamos de este color. Esta relación poética la utiliza para desarrollar conceptos como la pérdida o la absorción, a la vez que aborda lo urbano y lo científico.

En la pieza *Dark Matter* (2009) (Figura 8) tapa estrellas en la imagen de una constelación, convirtiéndolas en agujeros negros, los cuales, como sabemos, engullen todo lo que los rodea. Del astro deja sólo visible su entorno, una frontera de luz que equivaldría al *horizonte de sucesos*: los rayos luminosos que están a punto de escapar pero que no lo consiguen (Hawking, 2009: 105). Morell evidencia la pérdida, dejando sin pintar un pequeño perfil, indicando que antes allí había una estrella.

Sus piezas escultóricas (Figura 9), reproducciones a escala real de palés y contenedores utilizados en la construcción, también están lacadas en negro. Estos objetos están vacíos, no contienen desechos industriales. Aunque su neutralidad recuerda a las esculturas minimalistas, aquí se intuyen los usos de los modelos originales: el negro brillante visualiza todo lo que tiene a su alrededor, como si se tratara de un espejo, pues estas esculturas siguen siendo contenedores de lo que les rodea; absorben de la misma forma en que lo hacen los agujeros negros.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Imagen 9. Jordi Morell (2009) *Superfície negra en quatre parts*.
Laca sintética sobre madera. Imagen cedida por el artista.

Conclusión

Para el artista, el agujero es el pretexto para elaborar metáforas sobre la sociedad contemporánea. En la mayoría de los casos, sus referentes provienen del tejido urbano, donde considera que se desarrolla la historia actual gracias a la acción ejercida por las personas sobre el lugar, así como el efecto que éste causa en los individuos: espacios anónimos donde *se experimenta solitariamente la comunidad de los destinos humanos*. (Augé, 1996: 122). Sus obras nos hablan de la mutabilidad del territorio y de la inestabilidad de la sociedad actual. ●

Referencias

Augé, Marc (1996) *Los "no lugares." Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 84-7432-459-9

Bataille, Georges (1987) *La parte maldita*. Barcelona: Icaria. ISBN: 84-7426-130-9

Hawking, Stephen (2009) *Breve história do tempo*. Lisboa: Gradiva. ISBN: 978-972-662-010-5

Monod, Jacques (1970) *El azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Barcelona: Barral Editores. ISBN: 0-350-61197-1

Morell, Jordi (2010) *Mind the gap. El forat habitat i transitat en l'art conteporani*. Barcelona: Departamento de Pintura de la Universidad de Barcelona (inscripción tesis doctoral).

Morell, Jordi (2008) "Ocupació temporal de l'espai amb negre com a contenidor" publicación DVD en Pascual, Núria (coordinadora) *Rodalies 2*. Olot: Transversal. Xarxa d'activitats culturals.

Smithson, Robert (1966) *Entropy And The New Monuments* [Consult. 2011-01-24]. Disponible en <URL: http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm

Solnit, Rebecca (2006) "La memoria de las ruinas." *Exit: imagen y cultura*, ISSN: 1577-2721. n. 24.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Arte classificada em Paulo Bruscky

Michel Zózimo da Rocha*

Resumo. O presente artigo aborda a produção do artista brasileiro Paulo Bruscky, abarcando o jornal impresso como suporte de inserções poéticas e como meio alternativo de circulação do trabalho artístico.
Palavras chave: inserção, anúncios, classificados, arte contemporânea

Abstract. This article discusses the production of the Brazilian artist Paulo Bruscky, covering the newspaper as a medium for poetic inserts and as alternative means for circulation of the artwork.
Keywords: insertion, announcements, classifieds, contemporary art

Introdução

O pernambucano Paulo Bruscky pode ser considerado um dos artistas brasileiros que representa o recorte de uma geração setentista, através de incursões conceituais que tentaram aproximar proposições artísticas da vida. Ações, performances, intervenções em espaços públicos e privados, colagens, objetos, instalações, fotografias, cartazes, postais, entre outras linguagens, caracterizam a poética de Bruscky. Aqui podemos ressaltar duas importantes características que perpassam a produção de Paulo Bruscky, a palavra como atitude poética e os meios e as tecnologias comunicacionais como seus dissipadores. Em Paulo Bruscky, as palavras podem comunicar projetos absurdos, tais como *Composição Aurorial*, anúncio publicado nos classificados do *Jornal do Brasil*, em 1976.

Inserções em Meio Impresso

Lembremos a situação social e política, instauradas no Brasil, na época em que Bruscky realizou tais ações. Naquele período, o país passava por uma distensão lenta, objetivando a re-implantação do sistema democrático. Os termos 'lento, gradual e seguro' que, teoricamente, adjetivavam o processo de transição de um regime ditatorial para um panorama democrático, foram propostos durante o mandato do Presidente militar Ernesto Geisel. Apesar do ano de 1975 ter representado mudanças na paisagem social brasileira, acerca da abertura

* Brasil, Artista Visual. Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Visuais pela UFRGS. Especialização em Arte e Visualidade pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bacharelado e Licenciatura em Desenho e Plástica pela UFSM, Rio Grande do Sul.

do regime militar e do retorno de exilados políticos, podemos nos questionar acerca do adjetivo 'seguro.' A morte por enforcamento do jornalista Vladimir Herzog, ainda em 1975, nas dependências do DOI-CODI, exemplifica a fragilidade de tal adjetivo, demonstrando interesses de acobertamento da real situação implantada após o golpe militar de 1964.

Nesse período, o uso dos serviços dos Correios, através de trocas postais, foi um dos vetores empregados na amplificação e na circulação de mensagens, pelas quais a arte de Bruscky se [des]materializava em comunicação e trânsito, burlando o regime ditatorial.

Segundo Cristiana Tejo:

Apesar da repressão, as mensagens de Paulo Bruscky urgem em ganhar o mundo. Uma das frases mais presentes nos telegramartes expressa bem esse sentido de urgência: "Arte do meu tempo. Tenho pressa." O sistema de circulação dos Correios e os novos meios que surgem (como o fax) são a melhor maneira de furar a censura tanto da Ditadura Militar quanto da distância territorial de seus pares (Tejo, 2009: 11).

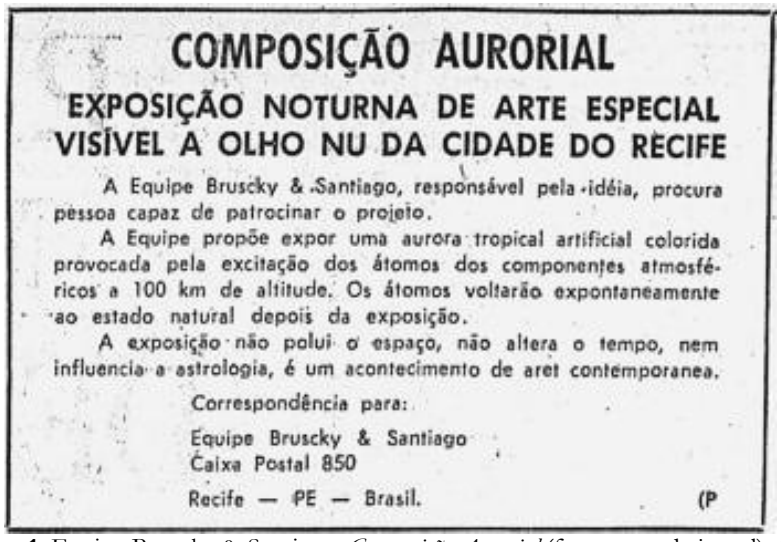
Nos anos setenta, a Equipe Bruscky & Santiago, formada por Paulo Bruscky e por Daniel Santiago, lançou uma série de anúncios em jornais brasileiros de média e grande circulação, configurando uma espécie de *Arte Classificada*. Desse modo, a produção de Bruscky e de Santiago nos interessa pelos jogos criados através do uso de meios impressos pré-existentes. Por meio dos anúncios publicados em jornais, a Equipe Bruscky & Santiago articula uma prática pautada por uma espécie de contra-informação, cujas bases de desenvolvimento estão centradas na linguagem e na circulação desta, por meio de atentados críticos e poéticos, inserindo-os no sistema mercantil. Sobre o uso da publicação jornal, Cristina Freire observa:

Trata-se, no limite, de uma forma de fazer poesia marginal e de vê-la circular em circuitos alternativos. Essa estratégia orienta-se pela ideia de criar um ruído nos mecanismos de controle da informação. A página impressa de um jornal convencional alinhava várias proposições muito caras aos artistas naquele momento, como por exemplo, encontrar outros espaços de exposição para troca de informações artísticas além de galerias e museus, ir ao encontro de um público muito mais amplo e

ISBN: 978-989-8300-14-0

diversificado e, finalmente, eliminar qualquer possibilidade de fazer obra-mercadoria (Freire, 2006: 46).

Em 1976, através do anúncio *Composição Aurorial*, a dupla de artistas procura patrocinadores para realizar o seguinte projeto: "expor uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 km de altitude" (Figura 1). Nesse mesmo anúncio, os dois artistas prosseguem: "A exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea." Nessa perspectiva, a potência poética dos anúncios que operam seguindo essa lógica pode estar, muito mais, na imprecisão do pensamento que imagina a ação proposta por Bruscky e Santiago, do que no próprio conteúdo anunciado.



COMPOSIÇÃO AURORIAL

EXPOSIÇÃO NOTURNA DE ARTE ESPECIAL VISÍVEL A OLHO NU DA CIDADE DO RECIFE

A Equipe Bruscky & Santiago, responsável pela idéia, procura pessoa capaz de patrocinar o projeto.

A Equipe propõe expor uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 km de altitude. Os átomos voltarão expontaneamente ao estado natural depois da exposição.

A exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de aret contemporanea.

Correspondência para:

Equipe Bruscky & Santiago
Caixa Postal 850

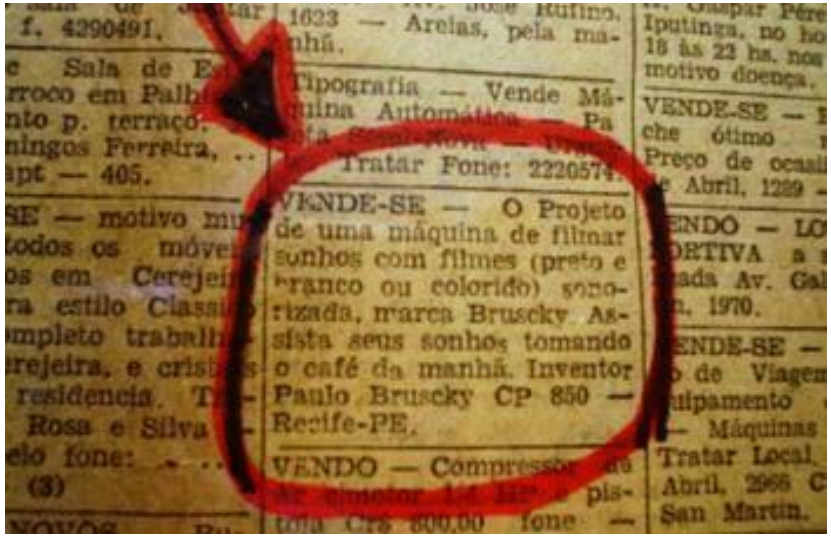
Recife — PE — Brasil. (P

Figura 1. Equipe Bruscky & Santiago, *Composição Aurorial* (fragmento de jornal), 1976.

Assim, o jornal impresso se porta como meio expansivo de inserções ruidosas, muitas vezes invisíveis. Poderíamos nos perguntar: Quantos leitores perceberam ou viram os anúncios de Bruscky e de Santiago? Ou, de outro modo, quantos leitores apreenderam o anúncio como uma proposição artística? No caso de Bruscky, a transgressão de certos sistemas de informação e de redes comunicacionais, exemplificada pela arte postal ou pelos anúncios em jornais, pode representar a ampliação

do lugar social da arte. O jornal, como veículo midiático, seria um meio de contato com um público mais amplo, apesar desse público, possivelmente, desconhecer a fabulação de tais anúncios. Ao anunciar a produção ou a procura de bens, de serviços e de estranhos projetos de máquinas e aparelhos fantásticos [*Máquina de Filmar Sonhos, Borrachas para Apagar Palavras, Eletroencefalógrafo Musicado*] deflagra-se a impossibilidade classificatória típica do meio impresso e a sua dinâmica de leitura. Conforme Cristina Freire:

No caso da arte classificada, este lapso, entre a leitura automática e cega dos classificados e a pausa poética irreverente forçada pelos anúncios non-sense, revela uma estratégia de guerrilha urbana em favor da poesia, sufocada pelo hábito e pela mediocridade vigente (Freire, 2006: 49).



1623 — Arelas, pela ma-
nhã.
Tipografia — Vende Má-
quina Automática
Tratar Fone: 2220574.
VENDE-SE — O Projeto
de uma máquina de filmar
sonhos com filmes (preto e
branco ou colorido) sono-
rizada, marca Bruscky. As-
sista seus sonhos tomando
o café da manhã. Inventor
Paulo Bruscky CP 850 —
Recife-PE.
VENDO — Compressor
Iputinga, no ho
18 às 22 hs. nos
motivo doença.
VENDE-SE —
Preço de ocasi
Abril, 1289
ENDO — LO
ORTIVA a
ada Av. Ga
1970.
ENDE-SE —
de Viagem
ipamento
— Máquinas
Tratar Local
Abril, 2966 C
San Martin.

Figura 2. Paulo Bruscky, *Máquina de Filmar Sonhos* (fragmento de jornal), 1977.

Por certo, deve haver no futuro de uma imagem – algo que a antecede como projeto de construção, conceito ou ideia. Acessar o momento anterior de uma imagem, tendo a consciência de que o objeto alcançado será a sua projeção, talvez só se efetive no campo da ficção em ciência ou em arte. Parte do imaginário da ficção científica, o qual povoava livros nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta – hoje ocupa o plano

ISBN: 978-989-8300-14-0

do concreto. Lembremos do *Grande Irmão*, [George Orwell], da *Viagem a Lua* [Júlio Verne], das transgenias do Dr. Moreau [H. G. Wells]. Do mesmo modo, certas propostas originárias da arte efetivaram-se pela ciência, como é o caso das invenções de Paulo Bruscky. Sobre a máquina de filmar sonhos inventada, em 1977, por Bruscky (Figura 2), a curadora Cristiana Tejo narra que: "Em 3 de novembro de 2004, a revista *Veja* publicou uma experiência realizada no Japão com uma máquina semelhante" (Tejo, 2009: 17).

Trata-se da *Yumemi Kobo* [Máquina dos Sonhos] desenvolvida pela empresa *Takara* e se diferencia do projeto de Bruscky, pois não filma e sim induz sonhos escolhidos pelos seus usuários (Figura 3). Como projeto artístico, o anúncio de Bruscky articula poesia e conteúdo *non sense*, promovendo possíveis rupturas na leitura padronizada de um jornal, pois, criam-se, através da inserção textual, imagens poéticas de uma *máquina de filmar sonhos*, articulando relações entre ciência e arte.

Figura 3. Campanha publicitária de *Yumemi Kobo* [Máquina dos Sonhos], 2004.

Conclusão

De certa forma, a subversão do *modus operandi* de um jornal, através da publicação de enunciados absurdos, configura-se pelo uso de espaços

discursivos pré-existentes, onde o desejo de ampliar as fronteiras entre arte e vida, ao ponto de fazê-las sumir ou de torná-las invisíveis, reflete uma lógica de pensamento em detrimento de um fazer manual. Subvertendo o emprego dos canais de comunicação, através de inserções em meios impressos pré-estabelecidos, a poética de Paulo Bruscky carrega consigo a ideia implícita de circulação e disseminação. Assim, podemos observar que os anúncios de Bruscky são proposições dinâmicas que estabelecem um contato efetivo com um público leitor. Quando não percebidos como arte, os mesmos operam como lacunas de uma leitura diária.

Para finalizar, cabe ressaltar que os anúncios de Bruscky foram escolhidos, não apenas pelas suas inserções em meios impressos, mas também pelo diálogo estabelecido entre arte e ciência. O caráter inventivo da ciência pode ser equivalente aos modelos contemporâneos de representação da imagem, através dos quais a ficção em arte dialoga com experimentos científicos. Quando ultrapassados pelo tempo da ciência, tais experimentos tomam a dimensão do poético. Enquanto criações em arte, os mesmos ajudam-nos a pensar: os processos de instauração de imagens poderiam se dar através de textos? ●

Referências

Freire, Cristina (1999) *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras. ISBN: 85-7321-096-6

Freire, Cristina (2006) *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco. ISBN: 85-86206-43-1

Tejo, Cristiana (2009) *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos*. Recife: Zoludesign. ISBN: 978-8560411-02-3

ISBN: 978-989-8300-14-0

El otro Herbert Rodríguez

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza*

Resumen. El objetivo de este artículo es rescatar el enfoque antropocéntrico de la obra pictórica de Herbert Rodríguez, artista visual peruano conocido principalmente por sus proyectos artísticos y culturales con mensaje social y político, para luego analizar e interpretar la interacción entre las dos dimensiones de su obra, en el contexto de la cultura peruana y de la redefinición contemporánea del estatus del arte.
Palabras clave: estatus del arte, representación, significación, contexto ,enunciación enunciada .

Abstract. The purpose of this article is to rescue the anthropocentric approach of the paintings of Herbert Rodriguez, Peruvian visual artist essentially known for his art and cultural projects with social an political messag, e and then to analyze and interpret the interaction between both dimensions of his work, in the context of the Peruvian culture and the contemporary redefinition of the state of the art.
Keywords: state of the art, representation, meaning, context,enunciated enunciation.

Introducción

Herbert Rodríguez (n. Lima, 1959) es conocido en el Perú por ser un importante activista cultural , desde los 80 hasta ahora, y un artista visual que abrió nuevos horizontes a la vanguardia en el Perú, incorporando a la manifestación artística el sentido de la conciencia y del rescate de la memoria a través de exposiciones temáticas, murales, instalaciones, intervención de espacios públicos, proyectos comprometidos con la realidad peruana. Pero esta es sólo una dimensión, la más conocida, de su obra. Hay una segunda dimensión, que recorre las últimas 3 décadas, que este artículo pretende rescatar y enfatizar: su obra pictórica sobre soportes diversos, que pone de manifiesto una visión telúrica, de gran fuerza visual, en la cual convergen las figuras míticas del Perú precolombino y las experiencias de la estética del primitivismo, con los rasgos existenciales que ésta convocaba. No faltan huellas del arte graffiti, por ejemplo, pero lo que fluye como una gran corriente a través de los tantos rostros crispados es una explosión de vitalidad, unida profundamente al dramatismo del ser. En totems , máscaras , objetos , pinturas, dibujos, murales, estas representaciones del ser conjugan lo sagrado y lo profano para manifestarse como una dimensión transversal

* Peru, artista visual. Licenciatura, mestrado e doutoramento. Professora na Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

de la condición humana, desde la perspectiva de un artista que encontró la manera de autorreferrencializarse a través de ellas.

Figura 1. Herbert Rodríguez (década 2000), *Máscaras*. Pintura digital.

1. El arte, en la visión del Herbert Rodríguez

Para Herbert Rodríguez (HR) el proceso artístico no tiene como finalidad la producción de un objeto autónomo y separado de la dinámica de lo real, sino – todo lo contrario – debe relacionarse intencional y explícitamente con lo social y lo político, para criticar y reformula nociones que son parte de estas esferas. Su visión queda ampliamente demostrada por sus proyectos y prácticas artísticas centradas en la generación de valores simbólicos – verdad, justicia, derechos, memoria, identidad - destinados a intervenir en la memoria colectiva para reforzar la conciencia de sí como ser social. Queda demostrada también por su intervención constante como activista cultural que asigna al arte un rol social activo, promotor de cambios. HR postula para el arte contemporáneo un estatus que supera la satisfacción estética como propósito, para valorar su capacidad formativa, a través de la generación de conocimiento: arte crítico, que conlleva el análisis de la realidad basado en la interpretación de las necesidades de las personas.

Su enfoque se generó en la confluencia de la realidad nacional y la reconsideración del estatus del arte a nivel global. La realidad nacional

ISBN: 978-989-8300-14-0

convulsionada de los 70, 80 y 90, planteó ante los artistas la necesidad de representarla, con recursos propios de la cultura peruana, con el fin de hacer pensar y actuar, tomando distancia de los modelos externos. No todos reaccionaron en este sentido. HR lo hizo, desde 1981 con el colectivo EPS Huayco, hasta ahora.

Figuras 2 y 3. Herbert Rodríguez (década de los 80). *Afiches.*

Por otro lado, el estado de autoreflexión del arte contemporáneo, propuesto por Danto (Danto, 1999) para caracterizar lo que el llama el tercer momento del arte (donde todo puede ser arte pero no todo es arte), junto con la condición difusa de los limites expresivos y la heterogeneidad constituyente de la obra expuesta enfáticamente, llamó la atención sobre la enunciación enunciada como cuadro fundacional de la comunicación artística, es decir sobre el proceso artístico como receptor de los signos de la realidad, llevando adelante una intención comunicativa, cuyo mensaje no se limita al resultado – pintura, objeto, instalación, performance – sino obliga al observador a pensar en sus referentes. En consecuencia, las representaciones artísticas se deben actualmente a las luchas simbólicas concretas que recorren los contextos, más no a la naturaleza de las cosas (Bourdieu, 2003), lo que asigna al arte un carácter de representación intencionalmente local. Este carácter, en la perspectiva de la abolición de las jerarquías y la liberación de los sistemas de valores y receptividad en la cultura actual (Rancière, 2005) le ofrece al artista contemporáneo el escenario para una creación discursiva, atenta a las características de su sociedad y libre de obligaciones normativas en cuanto a la expresión artística se refiere.

2. Crear para comunicar

La obra de HR es recorrida por una dimensión comunicativa esencial: intervenir en la memoria colectiva con obras – discurso, que se significan a través de una percepción lúdica, lo que permite de - estructurar y re-estructurar las representaciones de una comunidad a manera de juego simbólico, invitando al observador a participar en la fiesta de los sentidos y tomar actitud. El resultado es un arte discursivo irreverente e trasgresor, cuyo recurso corriente es la hibridación convertida en procedimento fundacional tanto conceptual como expresivo, que actúa a través de operaciones enunciativas como la intertextualidad, la ironía, de re-contextualización, la apropiación del espacio público, la mezcla de géneros, la disolución de las fronteras entre información y expresión, la infracción a las reglas académicas, la interdisciplinariedad.

Figura 4. Herbert Rodríguez (1989), *Murales contra Sendero.*

3. Discursos y enfoques

Aunque HR es conocido básicamente por sus proyectos artísticos y culturales con mensaje social y político, el objetivo de esta investigación es rescatar aquella línea de creación pictórica que aborda la representación simbólica del ser humano. Efectivamente, el arte de HR se define por un lado en un escenario local, sustentado en un enfoque sociológico del arte, y por otro en un escenario global, sustentado en enfoque antropocéntrico (psicológico y antropológico). En la obra que

ISBN: 978-989-8300-14-0

se construye en una perspectiva básicamente sociológica, prevalece el discurso sobre la integración / desintegración social de los peruanos; en la obra que incorpora valores antropocéntricos, el discurso se centra en la condición humana. ¿Cómo dialogan estas dos dimensiones que confluyen en la creación de HR? La primera percepción es que mantienen a lo largo de los años una interacción de tipo "lo público y lo privado"o "lo particular y lo universal." La dicotomía y la interacción gozan de la diferencia entre los soportes de cada una de las dimensiones: pop urbano en un caso, expresionista en el otro. La segunda, que se trata de dos lecturas de lo vivido, complementarias, que se originan desde la misma visión, enfocada una en el individuo social, partícipe de estructuras y redes de la comunidad (el estar en el mundo), mientras la otra se enfoca en el individuo *per se*, energía emocional mirándose en el espejo (el ser en el mundo).

3.1 El discurso sociológico para la escenificación de la memoria peruana

J.F. Lyotard, en su evaluación epistemológica en el campo de la estética (1994) postula un enfoque regional, no universal, para abordar las cuestiones de historia, política, lenguaje, arte, sociedad. El discurso artístico con dimensión sociológica de HR incorpora los conceptos de legitimación, poder, violencia, injusticia, corrupción, diferencia, identidad, a través de los signos de su manifestación local. Para ello recurre a la escenificación de la memoria peruana**,** lo que implica referencias locales de contenidos y formas, articuladas en torno a tensiones y problemas del Perú.

Jugar con las tensiones de una realidad cultural fragmentada, desordenada y evidentemente transitoria conduce a una legitimación desde el *entre* de la hibridación: la creación se centra en su poder de articulación de lo diverso. Buscando similitudes, es fácil evocar a Rauschenberg. El collage funciona como visión articulatoria fundamental, en la cual convergen sobreposiciones, interacciones, justaposiciones, en la mayoría de los casos con una carga ideológica fuerte. El poder, manejado desde la periferie, se transforma en un espectáculo en el cual todo simboliza y que permite de / re-estructurar el poder oficial.

3.2 El discurso antropológico de la condición humana

El discurso artístico de HR que explora la condición humana pone en acción un nivel simbólico que se traduce principalmente en el uso de la máscara, transformando el referente en valor y creando una disposición de interpretación en el destinatario. Lo lleva de lo práctico a lo mítico, del objeto al signo, de la función al valor, haciendo reinar el carácter, lo sintético, la empatía, la seducción. Pone en marcha una retórica implicativa, de índole expresionista, al partir del carácter modelizador de la máscara: reconstituir una realidad a partir de las características pasionales de su interpretación. HR crea un idioma pictográfico que se extiende de los dibujos a los murales y objetos. Los referentes estéticos son el arte popular, el arte bruto, el arte primitivo. La composición es densa pero dinámica, con estructuras formales basadas en la circunvolución y colores brillantes. Buscando similitudes, podríamos pensar en Karel Appel o Corneille. El carácter rudimentario y emblemático del ídolo prehistórico y arquetípico se humaniza en figuras con dramatismo vehemente y expresividad apasionada.

Figuras 5 y 6. Herbert Rodríguez (izquierda: 1999; derecha 2005).

Conclusión

En la obra de HR hay una convergencia y una interacción central. El discurso sobre el ser humano se hace desde " adentro"; el discurso sobre la sociedad, desde "afuera." Los vínculos con el contexto son evidentes

ISBN: 978-989-8300-14-0

en el segundo caso. A un sujeto fragmentado le corresponde una realidad fragmentada.

Figura 7. Herbert Rodríguez (la década de los 90).

La re-construcción del mundo a través del arte – collage – conduce a una situación anárquica o un mosaico, en continua reestructuración. Pero el acto creativo es constructivo, incluso cuando sus mensajes son críticos, agresivos o destructivos. A la posible disolución del mundo, se le opone una visión organizadora, la cual articula el mundo y legitima la práctica artística como discurso sobre la realidad. La misma visión organizadora es patente en el segundo caso. La máscara dramática y sus estructuras expansivas, por la composición y la invasión de los objetos y espacios procede a una apropiación del mundo, por las fuerzas de la pulsión vital. El mundo tiene un centro, éste es el ser humano que expande su identidad emocional sobre las cosas. Estamos ante dos estrategias de integración: la primera, por la articulación de los fragmentos de realidad en un discurso que proyecta el cambio de lo existente por la voluntad y los derechos de la comunidad; la segunda, por la apropiación del mundo por la fuerza vital del ser. Los efectos conceptuales son diferentes pero las estrategias que relacionan al ser y al mundo tienen un punto de partida común y un impacto emocional parejo. ●

Referencias

Bourdieu, Pierre(2003) *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Plaza edición.

Danto, Arthur (1999) *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

Lyotard, Jean Francois(1994) *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

Rancière, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Arte e Design:
Projeto poético na contemporaneidade

Nara Sílvia Marcondes Martins*

Resumo. O presente artigo caracteriza a obra/design do paulistano Ivo Pons no mundo contemporâneo. Apresenta a metodologia utilizada no processo criativo caracterizada pela lógica fuzzy e a não definição de limites rígidos. São também discutidas questões estéticas, poéticas e aspectos construtivos, ações sociais e ecológicas nos objetos criados/ projetados pelo designer.
Palavras chave: design, organização não governamental, Design Possível, ecológico, mutante.

Abstract. This article describes the work / design of Ivo Pons in the contemporary world. It presents the methodology used in the creative process characterized by fuzzy logic and the definition of non-rigid boundaries. It also discusses aesthetics, poetics and constructive aspects, as well as social and environmental actions on objects created / designed by the designer.
Keywords: design, non-governmental organization, Design Possible, ecological, mutant.

Introdução

Diante das transformações da arte, da tecnologia, da comunicação, da história, do complexo sócio-econômico e do meio ambiente, o designer deve propor soluções criativas que inovem a cultura material e a cultura comportamental além de promover idéias e conceitos também voltados à problemática da ecologia humana e social. O presente artigo apresenta o design como uma atividade interdisciplinar, a qual a arte faz parte, assim como outras áreas do conhecimento. O universo é um sistema distante do equilíbrio com suas instabilidades e bifurcações. Como ressalta Ilya Prigogine, é o fim das certezas (Marcondes, 2002).

Atualmente varias são as teorias utilizadas, às vezes, para a interpretação do objeto artístico/design outras participam do processo criativo. Torna-se necessário, no entanto, ressaltar que o design possui sua poética**;** mesmo tendo uma função primeira, a qualidade do ato de

* Brasil, artista visual. Doutora em Arquitetura e Urbanismo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, USP. Mestre em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, UNESP. Professora do Curso de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

uso, a idéia Arte está impreterivelmente incrustada na concepção e elaboração do fazer artístico do produto design. O processo criativo no design é alimentado pela capacidade do designer de explorar e relacionar associações, combinações, cenários, elementos do subconsciente, experiências passadas e novas informações assim como a arte. O design se aproxima da arte no momento de experimentar linguagens e procedimentos.

De frente à (des) sustentabilidade, às mutações ambientais causada pelo aquecimento global surge novas metas para o desenvolvimento e a fabricação de produtos. Deve oferecer soluções alternativas para inovar, pois hoje se confirma a idéia de que o design pode encarregar-se de outras ligações entre usuário e objeto, além da funcionalidade (Pons & Lotti, 2005).

Mundo imaginal, mundo fenomenal é preciso provocá-lo e interpretá-lo com a associação de teorias, idéias filosóficas e ideológicas, teorias da arte ou da arquitetura, da física ou da matemática (Morin, 1992). Entre alguns exemplos é preciso salientar o jovem artista e designer, o brasileiro Ivo Pons, professor e pesquisador, desenvolveu diversos produtos e foi premiado no Brasil e no meio internacional. Em 2006 no Concurso Planeta Casa, na Mostra *Design* & Natureza, também foi finalista no 1° Prêmio Objeto Brasileiro. Seus designs exploram jogo de formas, promovem as mais variadas manifestações artísticas que levam a significados e direções, que extrapolam o sistema circular fechado e proporciona a leitura como visualização de um teatro, cuja máquina pode ser desarmada e rearmada segundo intenções do receptor, em pacto lúdico. Palco e espectador, objeto e usuário em efeito de artifício e densidade estabelecem a visualização poética da forma. Em 2007 desenvolveu apresentações durante o período do Salão do Móvel em Milão conjuntamente com a Galeria Brasilartes e o IBRIT (Instituto Brasil Itália) e na Bienal Internacional de Design da França em Saint'Etienne. Entre 2008 e 2009 participou da Mostra Craft Design. Em 2010 venceu novamente o Prêmio Planeta Casa em ação social e o Prêmio de Tecnologia Social promovido pelo Banco do Brasil.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 1. Ivo Pons orientando o processo criativo de objetos em conjunto com os outros designers no atelier. Foto do autor.

A maioria dos objetos de Ivo Pons reinventa o cotidiano e introduz novos usos e hábitos diante de uma estética do design; produz nova geração de design mais coerente com o padrão da sociedade artística contemporânea. O objeto é uma interface entre o usuário assim como a arte é para o espectador. A interface é então o espaço no qual se estrutura a interação do objeto ou signo e objetivo da ação. A interface transforma sinais em informação interpretável. Esse domínio orienta o design além do domínio da forma e da estética (Bonsiepe, 1999).

Depois de alguns anos trabalhando no mercado, hoje Pons coordena a ONG Design Possível, com *sangue e* experiência em design sócio-ambiental. Denominado por Design Possível, o grupo surgiu em novembro de 2004, como projeto de extensão na Universidade Presbiteriana Mackenzie, na cidade de São Paulo, Brasil para desenvolver ações de cunho social e ecológico. O Design Possível hoje é uma ONG - Organização Não Governamental que utiliza o design como ferramenta de inserção comercial para comunidades carentes e, mais do que isso, promove a pesquisa em design.

Figura 2 . Pufe *Ouriço* (2005) criado por Ivo Pons na ONG Design Possível com matéria-prima reutilizada, apresentado no 7º Circuito Craft Design, São Paulo, Brasil. Foto do autor.

Figura 3 . Coleta e separação da matéria prima (resíduo de jeans) na comunidade de Paraisópolis, São Paulo, Brasil. Foto do autor.

ISBN: 978-989-8300-14-0

A ONG prtatica o design baseado em métodos e ideal ecológicos (Papaneck, 1995), mas sem se esquecer a linha artística. O Design Possível desenvolve projetos de objetos em parecerias com comunidades da periferia da cidade de São Paulo, Brasil. Estes são projetados com resíduos sólidos dentro da perspectiva glocalista.

O mundo glocal aparece e é sustentado por iniciativas da produção regional, do espaço local, realçando aspectos culturais e buscando a identidade, esquecidas com o advento da globalização (Martins, 2006). O objetivo final do trabalho coordenado por Ivo Pons é proporcionar às comunidades melhoria de vida, geração de renda e oportunidade de inclusão social, colocando em prática o slogan: "design ecologicamente correto, socialmente envolvido, economicamente justo."

Em época de contextos da pós-modernidade e sob o efeito da globalização os projetos que levam a assinatura ou orientação do designer Ivo Pons, permeiam outras áreas do conhecimento no processo criativo, tais como o uso da lógica fuzzy. No mundo da arte, da história, da cultura, do design é comum, que interpretações tomem conta de nossas pesquisas. Pela importância filosófica como por suas aplicações técnicas, a lógica fuzzy ocupa um lugar central no pensamento contemporâneo e Bart Kosko (1995), autor do livro Pensamento Borroso ressalta, que foi nos anos 60 lança as bases da fuzzy logic. Kosko traduziu como lógica borrosa, a lógica da inexatidão, definida como pensamento não lógico, que suporta os modos de raciocínio aproximados, em vez de exatos como estamos acostumados a trabalhar. Essa lógica é um formalismo para representação de conhecimento não preciso. A partir da percepção ambiental visualizada nos hábitos e em situações do cotidiano, surge como resultado outro pensamento, outro novo, outro artefato, expressando as inquietações e estados descontínuos. O outro novo expressa-se a partir da lógica difusa, lógica nebulosa ou borrosa, a lógica *fuzzy,* que pode ser definida, como pensamento não lógico, que suporta os modos de raciocínio aproximados, em vez de exatos, como se costuma trabalhar, portanto mais apropriados à situação atual. Um dos resultados da aplicabilidade do pensamento *fuzzy* nos projetos de design é a procura da não função específica, da forma não precisa e das possíveis mutações e liberdades de composição (Martins 2004). Diante da esquizofrenia da sociedade contemporânea a transfiguração e a transmutação da arte e do design é

perceptível e necessária, pois promove a liberdade na maneira de sentir, de pensar e de agir.

Figura 4. Pufe *Gomos* (2006) de Ivo Pons. Foto do autor.

Conclusão

Nesta contemporaneidade faz-se a aplicação da lógica nebulosa na interpretação do objeto artificial contemporâneo, pois imitar a habilidade humana de tomar decisões adequadas a um ambiente de incerteza e de imprecisão e observar o comportamento do ser humano no cotidiano como instrumento de transformação do design. Ivo Pons tem o compromisso de continuar refletindo e projetando formas e soluções para agregar qualidade de vida aos usuários que vivem, trabalham e sonham em um mundo mutável, onde o que predomina é a variedade, a dispersão, a adaptação, a experimentação e a flexibilidade. Nos objetos de Ivo Pons é perceptível a fusão de tipologias, tecnologias. Os objetos seguem em direção ao mercado emocional, apresentam formas lúdicas e se aproximam da fronteira entre a arte e o design. São objetos mutantes que satisfazem o consumidor e suas necessidades subjetivas, motivadas por mudanças de humor e de comportamento, mas ao resultado adicionam-se as questões ecológicas, sociais, comerciais, estéticos e de inovação. O design de Pons propõe a composição de procedimentos analógicos e de similariedade de formas, de idéias e de materiais para a

ISBN: 978-989-8300-14-0

projetação, constroi metáforas e poéticas visuais que proporciona ao usuário várias reflexões e interpretações com potencialidades de significação para cada intérprete. ●

Referencias

Bonsiepe, Gui (199(). *Del objeto a la interface*. Mutaciones del diseño. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Kosko, Bart (1995). *Pensamento Borroso. La nueva ciencia de la logica borrosa.* Trad. Juan Pedro Campos. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

Marcondes, Neide (2002). *(Des)Velar a arte*. São Paulo: Arte&Ciência

Martins, Nara Silvia M. (2004). *Design fuzzy em mundos possíveis e de incerteza*. In: 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, São Paulo. P&D Design 2004. São Paulo, 2004. v. 1. p. 50-60

Martins, Nara Silvia M. (2006). *The conscience of sustainability in Brazilian contemporary design*. The sustainable design is realized in the São Paulo city at Florescer an Aldeia do Futuro. In: 2006 Design Research Society Internacional Conference. Anais. Lisboa Design Internacional Congress. pp. 01-04 novembro, Lisboa.

Morin, Edgar (1992). *O método, O conhecimento do conhecimento*. Publicações Europa-América.

Papanek, Victor (2002). *Arquitectura e design: ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70.

Pons, Ivo. E. R & Lotti, Giuseppe (2005). *Design Possible*. In: Design+INFINITO. Lê vie del progeto critico Firenze/ Allá memória di Egidio Mucci. 6-7 outubro, Firenze.

Metáfora y Figuración: Moisés Díaz

Patricia Hernández Rondán*

Abstract. The work of Moises Díaz Jiménez mentions the woman , her beauty and her most hidden and enigmatic visions. His most recent work shows a run of figurative images full of metaphors and feelings related to women´s kind, surrounded by a series of symbols, codes and keys that incite to thought. The work of the artist that we are introducing now wanders around poetry, metaphor and beauty.
Keywords: Body, beauty, poetry, metaphor and image.

Resumen.. La obra de Moisés Díaz Jiménez alude a la mujer, a su belleza y a sus visiones más recónditas y enigmáticas. Su producción más reciente presenta una sucesión de imágenes figurativas cargadas de metáforas y sensaciones entorno al género femenino, envuelta en una serie de símbolos, códigos y claves que incitan a la reflexión. Entre la poesía, la metáfora y la belleza deambula la creación del artista que presentamos a continuación.
Palabras claves: Cuerpo, belleza, poesía, metáfora e imagen.

Introducción

El pintor y grabador Moisés Díaz Jiménez nace en 1953 en Aguascalientes (México). Actualmente es el Director del Centro de Artes Visuales de su ciudad natal, compaginando esta labor con su actividad docente y de creación.

Desde el año 2004 hasta la actualidad, su faceta creativa se ha centrado en trabajar piezas únicas en gran formato hibridando las técnicas del dibujo, la pintura y el grabado en madera, siendo ello precisamente el objeto de estudio de la presente comunicación.

1. Concepto

Por regla general, sus representaciones tienen una significación oculta y enmascarada, no siendo por lo tanto lo que parecen ser o decir. Utiliza para ello un lenguaje metafórico con el fin de que el espectador recree su propia historia. Es decir, no pretende acotar, definir o delimitar la interpretación de la imagen, sino que anhela y desea que el propio público obtenga múltiples, variadas y diversas significaciones de la obra, la revelación o Alétheia de él mismo. En definitiva, juega con el espectador, con sus sensaciones y emociones.

* Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes. Professora na Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la Universidad de Sevilla.

ISBN: 978-989-8300-14-0

En la mayor parte del conjunto de su obra gráfica nos muestra una generosa diversidad de "paisajes" del cuerpo femenino desnudo (Figura 1), despojado de cualquier elemento externo que interfiera en la representación figurativa de su preciada anatomía. Su belleza, estética, así como la magia y el misterio que rodean a la concepción de una nueva vida, son los motivos que le incitan a seguir generando nuevas interpretaciones del mismo. Como expone Jorge Uscatescu en *Idea del Arte,* 'Lo bello pertenece así al advenimiento de la verdad. En estos términos, la realidad del arte se torna objetividad, y la objetividad, experiencia vivida' (Uscatescu, 1975: 74). Una experiencia que el maestro Moisés representa y simboliza a través de sus féminas.

Figura 1. Moisés Díaz Jiménez (2008). *Flotar en la noche.* Grabado en madera de Lupuna y acrílico, 122 x 54 cm. Colección del artista.

Esta temática del cuerpo femenino ha sido abordada por Moisés desde varias perspectivas o puntos de vista, como el neocubismo o la abstracción, aunque desde el año 2000 se inclina en mayor medida por una figuración realista, como él mismo nos explica 'sin perder el aspecto expresionista que confiere la propia materia de la madera' (Díaz, 2010).

Habitualmente selecciona fragmentos de cada figura ya que no le interesa mostrarla en su totalidad. Dicha práctica manifiesta la clara y consciente influencia de uno de los artistas más importantes y

significativos del Nuevo Realismo Americano, Philip Pearstein (Figura 2), cuya obra le cautiva y seduce por las diversas y heterogéneas perspectivas y enfoques desde los que contempla y admira a un cuerpo desnudo.

Figura 2. Philip Pearlstein (2002), *Model with Swan Decoy on Ladder.* Óleo sobre lienzo.

Sus modelos son personas allegadas con las que mantiene algún tipo de vínculo, ya sea amistoso, familiar o profesional. Nunca emplea fotografías de personas desconocidas porque no le trasmiten ningún tipo de sensación o emoción y por lo tanto carecen del alma necesaria para plasmarlas en la placa.

La figura humana suele entrelazarla con textos (Figura 3), por el poder evocador de la palabra así como por las posibilidades metafóricas de ambos lenguajes, el visual y el escrito, que emplea como transfondo. Su fascinación por la poesía y la literatura le ha conducido al hermanamiento del lenguaje literario y el artístico que armoniza su quehacer creativo, compartiendo con Heidegger la idea de que 'La esencia del arte es el Poema. La esencia del poema la instauración de la verdad' (Uscatescu, 1975: 88).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 3. Moisés Díaz Jiménez (2008). Grabado en madera de Lupuna y acrílico, 1,22 x 60 cm.

Los cuerpos y las tipografías las ordena y dispone sirviéndose de una clara y estudiada organización del conjunto de los elementos visuales: 'la sección áurea, las simetrías dinámicas, el ritmo, los contrapuntos, la armonía, el equilibrio, el peso y el contrapeso son aspectos que analizo y adapto al formato de las imágenes que vaya a utilizar, al color y la conceptualización de la obra o idea que tenga planteada' (Díaz, 2010).

2. Técnica.

Desde su incursión en el grabado en madera ha trabajado con diferentes tipos de contrachapados. Se inició con la caoba básicamente por su fácil adquisición y bajo coste. Posteriormente trabajó el pino, madera resinosa y dura que sustituyó por la Ceiba, mucho más tierna y suave aunque muy astillosa. A continuación fue el turno de la Caobilla, resultando igualmente muy irregular en el corte. Finalmente encontró la que se convertiría en el soporte óptimo para sus creaciones, una madera de procedencia chilena llamada "Lupuna" más noble y de pigmentación más clara.

Ocasionalmente aplica una capa de aceite a la madera para evitar que la superficie se curve o combe; de tal modo el corte con las gubias y navajas se hace mucho más cómodo. Posteriormente cubre la superficie con pintura acrílica de color negro, o tinta china en el caso de formatos

pequeños, para observar y controlar la evolución tonal y el contraste del diseño. Es esta una práctica que ha llevado a cabo tanto en el grabado en madera como en el campo de la pintura por influencia del Greco.

Antes de iniciar la talla dibuja directamente sobre la superficie, bien a partir de fotografías proyectadas, o bien a mano alzada, trazando y señalando en la placa los valores tonales de cada fragmento del dibujo (Figura 4), evitando de este modo posibles errores en las gradaciones tonales. El diseño de la tipografía es fruto de su imaginación, dibujándola sobre la matriz igualmente de un modo directo a mano alzada y sin plantillas.

Figura 4. Moisés Díaz Jiménez (2008). *Desde este punto.* Grabado en madera de Lupuna y acrílico, 1,22 x 60 cm. Colección del Museo de Arte Contemporáneo Número 8, Aguascalientes, México.

Finalizado el proceso de grabar, complementa determinadas partes del diseño con óleos, pasteles, tintas, carbones o lápices de color (Figura 5), procedimiento poco usual entre los grabadores del país. Este legado es herencia de la corriente renovadora y experimental que se instauró en el ámbito de la gráfica mexicana a partir de los años ochenta (Covantes, 1982: 75) y que aún hoy en día, para algunos creadores como Moisés Díaz sigue estando muy presente.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 5. Moisés Díaz Jiménez (2008). *Cuadricuerpos.* Grabado en madera de Lupuna. 110x 110 cm. Colección Particular de la Familia García Valdéz.

3. Maestros e influencias

Moisés Díaz Jiménez se inicia en el 1974 en las técnicas del arte gráfico. Durante un periodo aproximado de dos años se forma tanto a nivel técnico como experimental en la serigrafía de la mano del maestro Valdemar Luna. Del mismo modo, y gracias al maestro Tomás Ortiz, se instruye en el grabado en madera en blanco y negro y a color (cromoxilografía).

A comienzo de los años ochenta y bajo la dirección del profesor Carlos García Estrada, docente de la Escuela de la Esmeralda (México D.F.) de reconocido prestigio en el país por sus investigaciones con nuevos materiales como láminas sintéticas, acetatos y micas transparentes, trabaja el grabado a la punta seca. Asimismo, con la maestra Rosa Luz Marroquín, antigua alumna de García Estrada, aprende todas las técnicas del grabado en hueco, y con el maestro Juan Castañeda, conoce las últimas tendencias así como a los artistas más destacados y sobresalientes de por aquel entonces en Europa.

De un modo paralelo y buceando en la esfera literaria, el maestro Díaz encontró en *El Laberinto de la Soledad,* obra del poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, el concepto que marcará el inicio de una nueva etapa en su autoaprendizaje. Este no es otro que la 'escritura visual,' mensaje en el

que halló la clave para combinar la metáfora de la palabra con la del cuerpo femenino, como podemos apreciar en la mayor parte de sus últimas creaciones.

Reconoce de igual forma a nivel internacional la influencia de la pintura expresionista norteamericana, y más concretamente la de autores que emplearon distintos tipos de caligrafía en sus obras, entre los que destaca a Mark George Tobey, quién manejaba la china, la árabe y la persa, y a Franz Kline, que tuvo como referente en su obra a la caligrafía china.

Siente especial interés por la figuración en general y más concretamente por la obra de Picasso de quien resalta y destaca el modelado de las figuras y la tipografía, aspectos ambos que ejercieron una considerable influencia en su obra en la década de los ochenta. Son dignas de mención en este sentido las figuras del pintor austriaco Egon Schiele por el tratamiento erótico, la sensualidad, la fuerza de la línea y la pureza del espacio.

A partir del estudio e investigación de la obra de Antoni Tapies, y por un periodo de unos cinco años, se interesó en el manejo de materiales "alternativos" en su obra, esencialmente incluyendo telas cosidas en sus creaciones.

De entre los artistas nacionales destaca la obra de Posada, de quien le cautiva sobremanera su sensibilidad e inteligencia para plasmar de un modo crítico y mordaz los acontecimientos de su época, el trazo del muralista Orozco y la habilidad como dibujante de José Luis Cuevas.

Conclusiones

Durante más de treinta años Moisés ha trabajado el grabado en madera. Su constancia, tenacidad y perseverancia, al igual que su continua renovación y actualización en este escenario, son fruto de la reflexión y el dialogo con un medio que aún sigue vivo y vigente. En este sentido, afirma y garantiza que es posible llevar a cabo nuevos propósitos y planteamientos, tanto desde el punto de vista técnico como de expresión, que van a ofrecer resultados sorprendentes. ●

Referencias

Covantes, Hugo (1982) El grabado mexicano en el siglo XX, 1922-1981. México, D.F.

David Cohen (29 enero de 2004) *Philip Pearlstein: Recent Paintings at Robert Miller Gallery* [Consult. 2010-11-24]. Fotografía. Disponible en <URL:

ISBN: 978-989-8300-14-0

http://artcritical.com/2004/01/29/philip-pearlstein-recent-paintings-at-robert-miller-gallery/
Díaz, Moisés (2010) Entrevista realizada por Patricia Hernández Rondán al artista Moisés Díaz. Noviembre del 2010. Sin publicar.
Uscatescu, Jorge (1975) Idea del arte. Madrid: Instituto editorial Reus. ISBN: 84-290-1227-3.

Sila Chanto: Libertad e Introspección

Patricia Hernández Rondán*

Resumen.. La obra de Sila Chanto nos ofrece su visión crítica de los estereotipos instalados en la vida cotidiana. Establece contacto con el espectador empleando estrategias de creación que generan un fuerte impacto visual. La rotundidad de sus imágenes atrapa y estremece el alma por la presencia latente de su espíritu en ellas. Discernir el contenido y los procedimientos que emplea en sus proyectos es el objetivo de la presente comunicación.
Palabras claves: libertad, creatividad, obra monumental, cuerpo y sociedad.

Abstract. The work of Sila Chanto offers a vision of the stereotypes set in everyday life. She makes contact with the viewer using strategies of creation that generate a strong visual impact. The strength of her images catches your soul and makes it shudder due to the latent presence of her spirit in them. The aim of this communication is to discern the content and the methods she uses in her projects.
Keywords: freedom, creativity, monumental work, body and society.

Introducción

Sila Chanto nace en Costa Rica en el año 1969. Se forma académicamente en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de San José (1987-1998). Su trabajo se caracteriza fundamentalmente por la monumentalidad de sus proyectos. Durante las dos últimas décadas, su enérgica e intensa producción, objeto de estudio de la presente comunicación, la ha posicionado como una de las artistas centroamericanas de mayor prestigio y reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Más de un centenar de exposiciones individuales y colectivas, entre las que cabe destacar la titulada *Muro*, expuesta en la VII Bienal de la Habana en el año 2000, e *Inversión Histórica*, "proyecto reciente que resume las constantes por trabajar y cuestionar algunas formas de legitimación de las narrativas políticas en el espacio público" (Chanto, 2010), conforman la carta de presentación de esta excepcional y prometedora artista costarricense.

1. Concepto

Su obra atesora una larga senda de cambios, alteraciones y reestructuraciones entorno a conceptos tales como el poder, lo cotidiano y la propia vida. Gobierna sus sentimientos reconstruyéndolos a partir de

* Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes. Professora na Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Universidad de Sevilla.

ISBN: 978-989-8300-14-0

la contemplación de la realidad, mediante un proceso de introspección que le permite dar forma a su propia libertad. En este sentido, resulta innegable la estrecha vinculación que existe entre su vida, su pensamiento y su obra. Su sensibilidad creativa opera como una especie de 'sismógrafo' que capta los más sutiles cambios frente a conceptos, "ideológicos, filosóficos, políticos, morales y religiosos, sociales o puramente humanos" (Salguero, 1997: 39).

Actualmente trabaja en una bitácora poético-iconográfica donde reflexiona acerca del sistema de salud alopático y sobre el trance hospitalario del que fue protagonista debido a una enfermedad. Todas las emociones, sensaciones y vivencias que experimentó en este duro proceso son analizadas e incorporadas a su bitácora enriqueciendo aun más si cabe su repertorio creativo.

Figura 1. *Sila Chanto* (2000). Grabado instalación. Xilografía sobre tela de gasa. 2 metros de altura por 80 metros de largo, impresión por ambas caras 160 metros y con la participación de 50 modelos en posición de orinar la pared. EXposición individual "TANGENCIAS," Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, Costa Rica, 2001. Curaduría de Tahituey Ribot. Fotografía de Sila Chanto.

Con fina y sutil ironía, denuncia la corrupción, la injusticia y las abusivas relaciones de poder que se establecen y están presentes en la sociedad. En esta absurda realidad, donde el silencio, el conformismo y la resignación debilitan la autoestima y merman los ideales e iniciativas

del colectivo, es donde cobra vida la obra de Sila Chanto. En el trabajo titulado *Muro* (Figura 1), xilografía de ciento sesenta metros de impresión y más de dos metros de altura, censura y condena el machismo y la dominación que el hombre ha ejercido y ejerce sobre la mujer, fenómeno que ella misma califica como una 'gran herida cultural' (Chanto, 2008-2009).

2. Técnica.

Desde el punto de vista técnico la obra de Sila no confía nada al azar, desgranando minuciosamente cada idea y profundizando en cada detalle, para así abordar su realización con el procedimiento más apropiado. La base primordial de su obra se sustenta en el género del grabado, operando principalmente con la técnica de la xilografía en planchas de gran formato de contrachapado o DM. Si el proyecto artístico lo requiere, no duda en emplear otros recursos y medios de expresión que intervengan como sujetos activos de la obra. Muestra de ello es su trabajo *Kiloarte* (Figura 2) en el que intervienen; el público, un guión musical, una campaña publicitaria y un vídeo (Chanto, 2008).

Figura 2. Sila Chanto (2007), *Kiloarte.* Obra de proceso en la que se vende la obra gráfica en pedazos. Elementos y materiales: Elementos de intervención de espacio: estructura y rollo de tela, tablas de precios con los planes de corte, papelería para el proceso (formularios, bonos, certificados, otros), cuña de audio con voz de vendedor de ofertas proyectada hacia la calle y video animación en proceso permanente incluyendo a los coleccionistas de partes de arte. Dimensiones: Rollo de tela de 23 metros lineales, vídeo, tablas de precios y papelería en dimensiones variables adaptables al espacio. Galería Joaquín García Monge. Fotografía cortesía de Sila Chanto.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Los personajes de sus grabados, individuos en su gran mayoría sin una identidad definida, mantienen la huella de su propia existencia, como si de una prolongación de su cordón umbilical se tratase, desde el momento que son dibujados hasta el proceso de la talla y el de la estampación. En alguna de sus obras y para el trazado del dibujo, los modelos le posan de una manera determinada (tumbado, en posición fetal, recostado) directamente sobre el soporte. De este modo, Sila los contornea uno a uno hasta finalizar y darle forma a la composición. En esta primera fase de trabajo se apodera del áurea de cada sujeto participe, que permanecerá viva en todo el proceso creativo como si de un ente indisoluble se tratase (Figura 3).

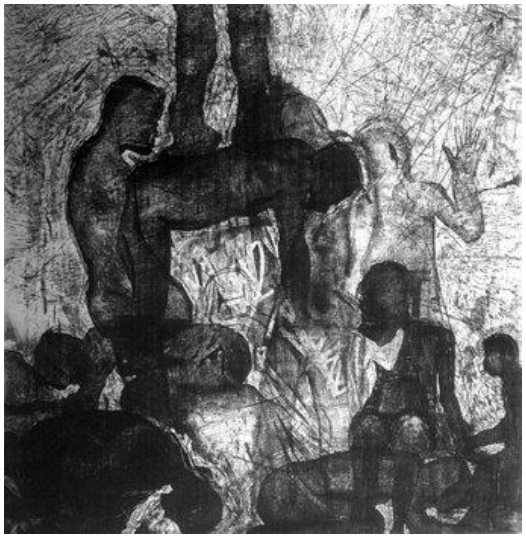


Figura 3. Sila Chanto (2001), *Otros acróbatas.* Grabado en madera sobre gasa, impresión por ambas caras, 200X200 cm. Premio en la III Bienarte, 2001. Colección Zurcher, San José de Costa Rica. Fotografía cortesía de Sila Chanto.

Posteriormente Sila se adentra de lleno en la materia, matrices de contrachapado, extrayendo talla a talla la imagen. Y lo hace con enorme arrojo, valentía y sin ningún temor a equivocarse, ya que entiende que cada surco o huella forma parte necesaria e ineludible del proceso creativo y en definitiva del resultado final. A veces siente que el proceso en sí se torna recóndito y experimenta la más profunda de las angustias.

Figura 4. Sila Chanto (1998) *La espera. Grabado en madera impreso sobre entretela blanca,* 112 cm X 436 cm. Imagen de la artista estampando manualmente la obra. P/a 1- Colección privada de Kaveh Vahedipour, Colonia, Alemania. P/a 2 – Colección privada de Pedro Oller, San José, Costa Rica. Fotografía de Wilheim Bolaños.

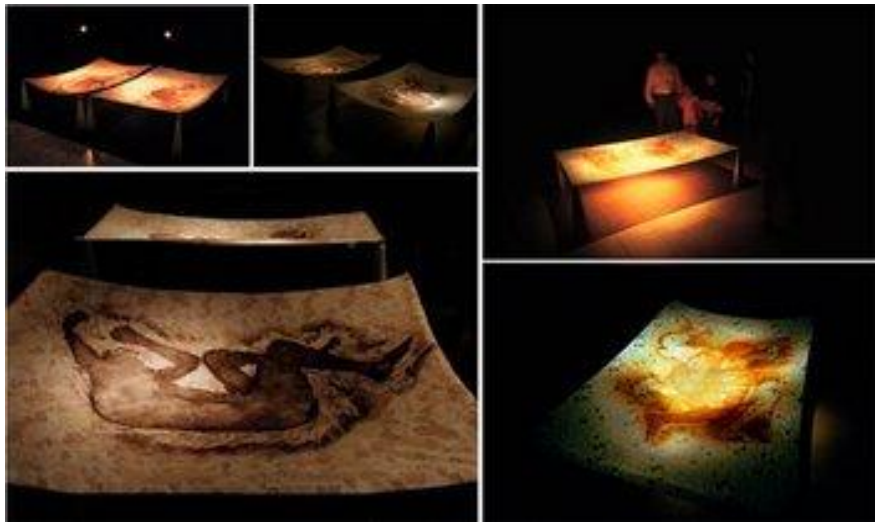


Figura 5. Sila Chanto (1999), *Noches Blancas.* Grabado objeto, instalación. Objetos: camas. Serie de módulos. Xilografía sobre sábanas de algodón usadas y estructuras metálicas con arena. Se ha eXpuesto en: 1- Dos módulos en Bienal de Santo Domingo* 2001, República Dominicana. Curador: Rolando Barahona. 2- Dos módulos en eXposición "XX mujeres del siglo XX," Museo de las Américas, Madrid, España, 2000, curaduría Museo de Arte Costarricense. 3- Módulo en eXposición individual "Tangencias"**, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 2001, curaduría Tahituey Ribot. 4- un módulo en "4 en casa 5," dentro de Retrospectiva paródica, 2007, curaduría David Gutiérrez Jalet.

La impresión refuerza e intensifica el proceso de desbaste gracias a la utilización del método manual. Sila entinta y estampa a mano (Figura 4) las monumentales matrices contando para ello únicamente con la ayuda de una cuchara. Sentada encima de la matriz, presiona y frota con diferentes intensidades hasta lograr la apariencia y el efecto deseado.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Los soportes receptores de la imagen son muy variados y en muchos de los casos se hayan íntimamente relacionados con el concepto de la obra en sí mismo (Figura 5); lonas, tela de sábana de hospital, pelón (tejido que se emplea en la fabricación de prendas), gasa, papel japonés "Tabló" y medios tecnológicos se encuentran entre los tutores mediáticos que, tanto desde el punto de vista conceptual como técnico, han guiado su quehacer artístico hasta la fecha.

La literatura, así como la investigación histórica y las instalaciones, son igualmente géneros partícipes en su obra, lo cual permite hacernos una idea de la heterogeneidad técnico-conceptual en la que se mueve su creación.

Para finalizar y como la propia artista afirma en relación a lo explicado anteriormente

El primer paso debería ser siempre olvidarse de los pasos. El grabado requiere ya en sí mismo una metodología de aproximación a un subproducto que se vislumbra en la impresión, pero antes de eso, todo es sumirse en la materia y descargar contra ella esa necesidad de destrucción que subyace inherente al proceso creativo (Sila Chanto, comunicación personal, noviembre 2010).

3. Influencias

En su formación académica fue determinante la dirección y tutela ejercida por el maestro Juan Luis Rodríguez, impulsor del grabado en metal en Costa Rica (Rodríguez, 2004: 224), cuyo método de trabajo promovía y fomentaba una labor de introspección que permitía establecer un estrecho vínculo entre el concepto de la obra y las más profundas sensaciones y emociones que guiaban y conducían cada una de las creaciones de sus estudiantes. Asimismo, Sila destaca la experiencia adquirida con un grupo de compañeros de la escuela, entre los que cabe destacar a Jorge Crespo, Ileana Moya, Rolando Ríos, Rolando Garita, Héctor Burke, Alejandro Villalobos y Hernán Arévalo, con los que pasaba semanas enteras aprendiendo, compartiendo y profundizando en las posibilidades técnicas del grabado en metal. Las visitas al taller de poesía en el auditorio de la escuela organizadas por el maestro Rodríguez y a las que se sumaron Diego Hidalgo, Emilia Villegas o Klaus Steimetz, son durante estos años, igualmente, un aspecto determinante en la orientación y evolución de su obra.

Entre el año 1997 y el 2000, junto con las artistas Carolina Córdoba, Rebeca Alpízar y Marcia Salas, llevó a cabo en el Taller de Estampa "Grana," una serie de proyectos que se plantearon cuestiones relativas a la revisión, reordenación, reestructuración y desmantelamiento de los conceptos y las técnicas tradicionales del grabado.

Por último, la investigación ha sido igualmente un aspecto relevante y de suma importancia en su trayectoria como creadora. Destacar en este sentido el estudio titulado *Las Peras del olmo: obra gráfica de Emilia Prieto* galardonado con el Premio Áncora en el 2004, realizado junto con Carolina Córdoba, y donde Sila manifiesta lo siguiente:

problematizamos sobre la construcción de la narrativa de las artes plásticas, el trabajo de mujeres, y la participación de la izquierda radical en el plano cultural con respecto a la gráfica (Peña, 2010).

4. Visión del arte

El arte le ha servido para hacer frente y plantar cara a conceptos, ideas y significaciones que le atormentan en su quehacer diario. Cada una de sus creaciones se presenta como un fiel autorretrato de si misma y de su existencia, en las que la libertad y la creatividad fortalecen su propio discurso.

Respecto al arte contemporáneo nos explica que "le consume el snobismo y las discusiones vacías centradas en las limitaciones del ego." Su interés se centra en mayor medida en la iconografía popular o en cualquier tipo de representación realizada de un modo inteligente sin una intención comercial y libre de cualquier tipo de manipulación.

Conclusiones

Sila Chanto no puede contener el acelerado ritmo de sus operaciones mentales. La interrelación de datos de un modo perspicaz y atrevido en aras de convertirlos en percepciones legibles, es un aspecto determinante a la hora de entender y dar sentido a su obra. Su producción es digna de seguimiento por la valentía, esfuerzo y libertad creadora que imprime en cada una de sus obras, lo que sin lugar a dudas le augura un brillante futuro en el siempre difícil mundo del arte.●

Referencias

Chanto, Sila (2008) "Kiloarte." [Consult. 2010-11-05]. Disponible en <URL: http://kiloarte.blogspot.com/

ISBN: 978-989-8300-14-0

Chanto, Sila (2008) "Noches Blancas." [Consult. 2010-11-22]. Fotografía. Disponible en <URL: http://silachanto.blogspot.com/2008/12/noches-blancas-1999.html
Chanto, Sila (2008-2009) "Muro." [Consult. 2010-11-01]. Disponible en <URL: http://murosila.blogspot.com/
Chanto, Sila (1998) *La espera,* 112 cm x 436 cm. Fotografía. Disponible en <URL: http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHAH04chanto.htm
Peña, Alfonso (Enero 2010) **"**Sila Chanto y su vigilia de múltiples espejos." [Consult. 2010-10-28]. Disponible en <URL: http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHAH04chanto.htm
Rodríguez, Eugenio (2004) *Costa Rica en el siglo XX*. San José, Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia. ISBN: 9968-31-380-7.
Salguero, José (1997) *Los cuatro elementos del arte.* Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur. ISBN: 84-7959-191-9.

Miguel Pérez Aguilera: Recreación artística como opción

Rafael Llompart Machuca*

Abstract: The premise of recreating in the art is transcendental. Across her one makes possible the continuous update, the renovation and the innovation of useful and contextualized concepts in a current perspective. In the study and the analysis of Michael Perez Aguilera's Abstract paintingin we find keys that make only the artist's work.
Keywords: Recreation, designing, drawing, Abstraction, painting.

Resumen: La premisa de recrear en el arte es trascendental. A través de ella se hace posible la continua actualización, la renovación y la innovación de conceptos útiles y contextualizados en una perspectiva actual. En el estudio y el análisis de la abstracción pictórica de Miguel Pérez Aguilera encontramos claves que hacen única la obra del artista.
Palabras clave: Recreación, proyectación, dibujo, abstracción, pintura.

Introducción

Miguel Pérez Aguilera (1915- 2004). Pintor español. Fue discípulo de Vázquez Díaz y de él aprendió a componer de forma analítica y rigurosa. En la década de 1940 disfrutó de diversas becas residiendo entre Barcelona y Madrid, donde colaboró como ilustrador de las revistas Haz y La Estafeta Literaria. Formó parte de la denominada «joven escuela madrileña," entre cuyos integrantes cabe destacar a Pablo Palazuelo, Álvaro Delgado y José Guerrero, con los que realizó exposiciones colectivas en la madrileña Galería Buchholz. En 1946 fue nombrado catedrático de dibujo del natural de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Sevilla. Fue pensionado en París (1948) y en Italia (1956) y viajó a Marruecos y Portugal. En la primera etapa de su carrera su producción pictórica se caracterizó por una figuración poscubista con toques fauvistas en el color, que abarcaba todo tipo de temas, desde el paisaje al retrato, pasando por el bodegón. Sin embargo, a raíz de una crisis creativa determinada sin duda por el conocimiento de otra realidad artística de vanguardia durante su experiencia parisina, su pintura dio un giro hacia la abstracción a finales de la década de 1950.

* Espanha, artista visual. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Professor na Escuela de Artes Plásticas y Diseño, Jerez. Investigador na Universidad de Sevilla.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Centremos este estudio a partir de este momento, pues es, a partir de entonces cuando Miguel Pérez Aguilera se concentra en desarrollar un lenguaje pictórico propio, capaz de capturar la luz a través del color, y expresar sensaciones a base de la aplicación racional de múltiples calidades matéricas. En los años sesenta y setenta su obra tiene una conexión directa con la música abriendo nuevas emociones. No obstante, Miguel Pérez Aguilera no sólo tuvo un papel importante en el arte contemporáneo español por su obra, también por su labor docente en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Influyó de manera decisiva a alumnos como Carmen Laffón, Luis Gordillo, Manuel Álvarez Fijo, Francisco Cortijo, Santiago del Campo, Curro González o Patricio Cabrera. Para estos estudiantes y para muchos otros abrió una ventana a la modernidad europea e incitó a crear otras realidades posibles en una ciudad aletargada en el glorioso pasado y cerrada a cualquier novedad artística como fue la ciudad de Sevilla en la segunda mitad del siglo XX.

Figura 1. Miguel Pérez Aguilera. Condicionado, 81 x 100 cm, Óleo sobre lienzo (1974).

Crisis creativa como promotora de cambios.

La iniciación de Miguel Pérez Aguilera en la pintura es a edad temprana, manifestando no sólo interés en la realización, sino también en la contemplación de obras de otros creadores. La infancia de este artista transcurre en pequeños pueblos de Granada y Jaén, como Santa Fe o Linares, donde la pintura o el dibujo eran materias desconocidas. Son los padres los que animan y facilitan todo el material necesario para el desarrollo de sus capacidades creativas. Copió estampas procedentes de revistas como La Esfera y Blanco y Negro. De entre las diferentes etapas que conforman la obra de este artista nos centramos en aquella que desarrolla a partir de finales de los años 50, en el que un cansancio y una apatía absoluta llenó por completo la actividad artística de Miguel Pérez Aguilera. La necesidad de cambio, el amor por la pintura y el espíritu creador insaciable hicieron que no cesaran las posibilidades de un artista que el devenir del tiempo acabaría innovando, rompiendo y generando una nueva concepción pictórica entorno a la forma, el espacio y el color.

Figura 2 y 3. A la izquierda: Miguel Pérez Aguilera, Sin título 39 x 51 cm, Aguada sobre papel (1970). A la derecha: Miguel Pérez Aguilera, Sin Título 48 x 70 cm, Aguada sobre papel (1974).

A los cuarenta años de edad se propiciaron todos los condicionantes para el cambio y habiéndose planteado el abandonar la pintura, sumergido en una crisis creativa en la que su gran pasión y su dedicación al conocimiento más completo del arte parecía no reflejarse en la praxis, ese a las dificultades, logra generar el clima adecuado para investigar durante unos años. En su autobiografía traslada la importancia del conocimiento histórico que para el artista tiene y así lo anuncia: "la

ISBN: 978-989-8300-14-0

investigación me resultó fácil hasta cierto punto, gracias al conocimiento del arte moderno que tenía, lo que evitaría caer en formas o escuelas ya consagradas y aceptadas."

Partiendo de dos concepciones claramente definitoria para el posterior desarrollo de su obra, Miguel Pérez Aguilera trata de no caer en informalismos o en experimentaciones técnicas fruto de la casuística de impulsos vitales no racionales.

Figura 4. Miguel Pérez Aguilera. Transgresión limitada, 100 x 81 cm, Óleo sobre lienzo, 1976.

Trató de despojarse de la figuración que hasta el momento había desarrollado para adentrarse y centrarse en el empleo del color. Las facultades sobre los conocimiento del dibujo, el color y la destreza técnica desarrollada en una madurada labor artística le llevaron a una reflexión profunda, clasificando y diversificando la investigación por muchos caminos. Así, todas las etapas de Miguel Pérez Aguilera fueron necesarias para posicionarse como un hacedor contemporáneo.

Los múltiples caminos investigados promovían nuevas vías para dar solución a problemas constructivos dentro del cuadro (Figura 1). Como excelente investigador empirista, algunas de sus hipótesis quedaban para el desecho y otras abrían puertas a nuevas búsqueda. Todas las herramientas eran útiles para lograr la unidad pretendida.

El dibujo en toda la obra de Miguel Pérez Aguilera será de vital importancia, (Figuras 2 y 3) estructurando y siendo la razón que soporta al sentimiento durante toda la propuesta creativa.

"Sobre la superficie de la tela constituyo el tema como una red de propósitos arquitectónicos, espontáneamente, sugerente, con relaciones próximas, veladas e intuitivas, de manera que la intención emotiva me sea válida. Sobre esta red apoyo una gama de color continuamente relacionada con la idea. Sin nada de improvisación, sin casuismo, consciente, elaboro el propósito hasta el final, en que la sencillez, la unidad, la armonía y la plasticidad eliminen toda la materialidad de la ejecución."

La consideración personal sobre la plasticidad habla por si misma en la contemplación de sus dibujos y pinturas tardías. Esto puede percibirse y se muestra latente en cada una de sus obras pertenecientes a su última etapa. Para la abstracción se sirve del dibujo en todo momento, organizando en la vida del cuadro una estructura o red geométrica, en la que organiza y compone rigurosamente la superficie del lienzo. Dibuja con el color y la pincelada, sugiere en todo momento movimiento aparente a través de conexiones y comunicaciones entre colores y formas. En la búsqueda de la armonía y en relación a la idea, se despoja de cuanta materialidad se asome (Figura 4).

Conclusiones

La etapa de abstracción de Miguel Pérez Aguilera conforma una ruptura con lo aprendido en una formación artística puramente académica. Desde el análisis, la obra tardía de este creador es extensible a cualquiera de las disciplinas artísticas. Lo representado se expande fuera de los límites del cuadro y el recorrido visual en cada una de sus obras es sugerente. Invita a hacer lectura y relacionar, a caminar entre veladuras sobre esa red de colorido que elaboró este creador para configurar cada unidad armónica que se materializa en cada uno de sus cuadros. Velazquez, Monet, Zurbarán, Cézanne, Pollock, Bacon entre otros, están latentes en la obra de un pintor que rompió con lo establecido y creyó en la recreación como principio de artista. Esta premisa es trascendental en el arte, pues a través de ella se hace posible la continua actualización, la renovación y la innovación de conceptos útiles, contextualizados en una perspectiva actual. ●

ISBN: 978-989-8300-14-0

Referencias

Aguilera Pérez, Miguel (2004). Pág Web de Miguel Pérez Aguilera (Conult.20-12-2010) Disponible en www.perezaguilera.com

Aguilera Pérez, Miguel (2005). Miguel Pérez Aguilera, Fundación el Monte, ISBN: 8569902719

Aguilera Pérez, Miguel (2005). Miguel Pérez Aguilera, Fundación el Monte, ISBN-13: 9788569902713.

Manolo Cuervo, la fusión de la pintura y el diseño en Sevilla

Raúl Ruiz Mateos*

Abstract. This article is a study on the influence and the symbiosis between the two sides produced artistic Manolo Cuervo, painter and designer who lives and works in Seville. The paintings and an insurmountable number of designs in the city of Seville make possible to observe the gradual merging of the two disciplines covered by the artist.

Keywords: Manolo Cuervo, painting, design, Seville.

Resumen. Este artículo es un estudio sobre la influencia y la simbiosis producida entre las dos vertientes artísticas de Manolo Cuervo, pintor y diseñador sevillano. La vasta obra pictórica, así como un insuperable número de trabajos de diseño en la ciudad de Sevilla, hacen posible observar la fusión progresiva de las dos disciplinas abarcadas por el artista.

Palabras Clave: Manolo Cuervo, pintura, diseño, Sevilla.

El diseño gestual

Manolo Cuervo de la Rosa (1955) nació en Isla Cristina (Huelva) pero ha vivido siempre en Sevilla, donde desarrolla su carrera artística durante más de treinta años. En este tiempo ha compaginado casi desde el principio la pintura y el diseño. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla y en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. El nombre de Manolo Cuervo ha estado presente en innumerables exposiciones en el ámbito artístico sevillano, junto con artistas de la talla de Curro González, Rafael Agredano, o Abraham Lacalle entre otros. Desde los primeros años de la década de los ochenta, el artista ha trabajado en el diseño, centrándose especialmente en eventos culturales de la ciudad hispalense, en concreto el teatro y la música para clientes como la Diputación de Sevilla o la Junta de Andalucía. En la actualidad los carteles de Manolo Cuervo siguen siendo parte indispensable de la imagen gráfica de Sevilla. La pintura del artista ha acompañado siempre a su actividad como diseñador hasta el momento.

En este estudio voy a analizar ciertas obras gráficas y pictóricas ordenándolas cronológicamente para vislumbrar la influencia y los préstamos que se producen en esta actividad dual. Dichos paralelismos

* Espanha, artista visual. Professor da Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Universidad de Sevilla.

ISBN: 978-989-8300-14-0

se producen cada vez con más frecuencia y de manera evidente en la obra de Manolo Cuervo.

1. Manolo Cuervo como pintor

Aunque Manolo Cuervo es más conocido como diseñador y cartelista, siempre defiende su verdadera vocación, la de pintor. Quizá por la negación a la pintura figurativa española, a modo de acto de rebeldía, lo hace siguiendo una línea Abstracta bajo el influjo de la geometría más pura y sistemática. En esa primera etapa, Manolo Cuervo jugaba simultáneamente con el diseño y la percepción visual en unas obras de colores oscuros y planos atravesados por franjas de tonos claros que establecen la particular geometría de los cuadros. La serie más conocida y que expuso en varias colectivas se titulaba *Ventana al mar,* título que ya revelaba su atracción por la mirada y el objeto visual aun dentro de la abstracción más estricta. Toda esta etapa de formación, como en cualquier artista, es decisiva para el desarrollo de la pintura de Manolo, que guardará siempre rescoldos de sus inicios.

Debido al entorno en el que estaba inmerso, Manolo se ve muy influenciado por los personajes sevillanos que en ese momento llevaban la voz cantante en el arte de vanguardia de la ciudad. José Ramón Sierra, Juan Suárez y Gerardo Delgado marcan a Manolo la primera línea a seguir en el mundo pictórico. Una pintura generalmente constituida por la línea y próxima a la geo-abstracción. A principio de los ochenta, abandona la abstracción y empieza a realizar pintura figurativa, quizá debido a la influencia del Equipo crónica. Colores planos y fuertes, collages y elementos cotidianos, populares de manera seriada y repetida (la estética pop en definitiva), son absorbidos por el artista que combina con un grafismo gestual que caracteriza a sus pinturas. Los elementos elegidos por Manolo para sus cuadros, tales como iconos publicitarios, personajes de cómic o fotos de famosos, son representados desde una visión cotidiana de su propia vida y los usa como herramientas. No distingue entre una lata de acrílico y una revista de la que corta una imagen y la pega en el lienzo.

En su pintura podemos ver rastros de influencias de pintores como Pollock, David Hockney, Jasper Jones, Andy Warhol. Cy Twombly, Roy Lichtenstein o Robert Rauschenberg. Todos ellos se funden en unas obras desenfadadas y dinámicas que vibran en nuestras retinas. Pero hay algo que separa a Manolo Cuervo del pop tradicional, es que nos cuenta

qué es lo que pasa en su interior, cómo conviven las imágenes del mundo en su pequeño universo.

(...) habla del mundo personal del pintor. (...) sus trabajos rememoran a otra figura de la modernidad artística: el paseante que labra su arte al compás de hallazgos cotidianos inesperados. Así elaboró Baudelaire sus Pequeños Poemas en Prosa, antecedentes de la actual columna periodística. Pero en Manolo cuervo la lírica analítica del paseante solitario se desplaza a la síntesis que exige el cartel. Síntesis que puede condensarse en una figura, o más frecuentemente, se traduce en la fusión de fragmentos de imágenes, a primera vista heterogéneos, pero que ofrecen una fértil lectura no sólo de su experiencia, sino de nuestro disperso modo de vida. En los inicios de la modernidad, cabía incorporar instantes muy diversos en las pautas de una ordenada vida interior; hoy nuestra subjetividad está cruzada por lenguajes públicos que no cabe ignorar, de ahí que los carteles personales de Cuervo cuenten con el lenguaje del collage o la versión pop del ready made para articular su autobiografía. (Juan Bosco Díaz-Urmeneta: *"El artista clandestino"* Diario de Sevilla, 29-III-2010)

Figuras 1. Manolo Cuervo. Serie *Tu cara me suena.* 65 x 50 cm.

2. Tu cara me suena

Esta serie de retratos, ~~(~~cuyo nombre no tiene un título definido~~),~~ es un alarde de creatividad y capacidad de expresión. Son obras realizadas sobre cartón, todas de 65x50 cm (Figura 1). Utiliza todo tipo de procedimientos, desde el acrílico al aerosol, pasando por la tiza o el

ISBN: 978-989-8300-14-0

pastel, incluso por el *assemblage*. Las obras tienen un denominador común, una plantilla sobre la que Manolo efectúa numerosas variaciones a base de superponer capas de pintura y en las que coloca o no rasgos faciales. Esta superposición de capas crea un espacio en la pintura que puede ser truncado por una nueva capa plana final o por un elemento geométrico. La amalgama resultante a veces es coronada por objetos reales, tales como tapas de botes de pintura (enseguida reconocibles) u ojos móviles de muñecos de trapo .

La razón por la que he escogido esta serie para empezar a hablar de la pintura del artista es porque es un ejemplo claro de préstamo directo entre una pintura y un diseño. Es evidente que el cartel de XI Festival Internacional de Jazz en la Provincia de 1998 bien podría ser una obra perteneciente a esta serie (Figura 2). La diferencia es puramente funcional.

Figura 2. Manolo Cuervo. Cartel *Jazz*. 65 x 50 cm.

3. Jazz

Jazz es una serie interminable de obras que Manolo Cuervo dedica a músicos del género preferido del propio artista, y que también cuenta con todos los ingredientes de su obra pictórica. Dave Brubeck, Dee Dee Bridgewater, Dizzi Gillespie, Miles Davis, Hiromi, Django Reinhardt, Sarah Vaughan... Retratos expresivos y sintéticos que superpone,

yuxtapone, mezcla, solapa y entrelaza con un sinfín de motivos puramente pictóricos. Su larga experiencia personal en el ambiente del jazz como cartelista, le lleva a sumergirse de lleno en este mundo de improvisación y caos. Estos formatos, casi todos de 130x100 cm, están formados por numerosas capas pictóricas y veladuras de color en las que intercala el retrato del personaje único y principal que vemos, perdemos y reencontramos dentro de la tormenta cromática que provoca con brochazos salvajes, chorreos semi-controlados, franjas paralelas, grafismos inteligibles o líneas curvas entrelazadas elaboradas con una libertad desmedida. La serie Jazz es un claro reflejo de las tendencias del artista; pop art y expresionismo Abstracto.

Estos enormes retratos tienen algo de viejos carteles, esos que aparecen medio sepultados en los muros18 o las vallas publicitarias de otros anuncios superpuestos. Los rostros aparecen Veteados por tiras de color, jirones, Chorreones de pintura como estragos del tiempo. (...) Me aventuraría a señalar una cierta coincidencia entre estos retratos de Manolo y el Jazz: los rostros de sus jazzmen, casi sombras chinescas que contrastan con los fuegos artificiales de los trazos Abstractos, harían las veces del "tema" (esa melodía que los músicos de jazz tocan al principio dela pieza para luego perderse en la improvisación, apoyada sobre aquella clave, y regresar finalmente al punto de partida, en una coda) o de "tiempo interior" (el pulso, digamos, que el músico, aun cundo improvise con aparente libertad absoluta respecto al ritmo, mantiene, para no perder el hilo). (Alberto Marina del Castillo, "Jazz 2." Catálogo de exposición. Fundación Municipal de Cultura de Moguer. Moguer 2007)

Manolo guarda sus recursos a buen recaudo y los usa cuando lo cree conveniente, estos cuadros son buen ejemplo de ello. Si miramos doce años atrás nos encontramos con el cartel de *Club de Jazz* de 1996, encontramos un retrato muy semejante a los de la serie *Jazz* de 2006.

4. El Recogecartones

En esta serie de trabajos es patente la simbiosis entre pintura y diseño, hasta el punto de compartir el cuadro al cincuenta por ciento. Se empieza a desdibujar por completo la frontera entre el Manolo Cuervo Pintor y el diseñador. En estas obras se percibe un fondo totalmente formado por carteles arrancados propios del artista, formando *decollages* al estilo de Framçois Dufrene, uno encima del otro, como si quisiera representar los estratos de tiempo en los que él ha estado interviniendo en la imagen gráfica de Sevilla. Sobre este fondo coloca un recorte de cartón en el que pinta a personajes

ISBN: 978-989-8300-14-0

escogidos al azar y sin relación aparente. Estos personajes son figuras que han ido marcando a Manolo durante toda su vida. La superficie plana del cartón y la forma limpia de pintar a los personajes en dos colores, blanco y negro, contrastan de manera rotunda con el vibrante colorido de los carteles del fondo que, como es usual en la obra de Manolo, consigue combinar sin que se perjudiquen visualmente. De nuevo, mete la mano en el saco de sus recursos y atrapa la espiral, perteneciente al periodo de su interés por los juegos ópticos y la percepción.

5. Conclusión

Manolo Cuervo ha demostrado una gran capacidad para abordar trabajos de naturalezas distintas. Ambas disciplinas han sido diestramente complementadas. Quizá sea más interesante detenerse en sus diseños, pues es menos usual encontrar un cartel pintado por la mano del artista que un cuadro realizado a partir de la estructura de un diseño.

Cabe señalar la múltiple presencia de elementos geométricos en la obra de Manolo Cuervo, fundamentalmente representados en sistema axonométrico, es el sistema de representación más utilizado para crear efectos ópticos y perspectivas imposibles. Es un tema susceptible de investigación, es un punto clave para el estudio del dibujo en la obra del artista. ●

Estrela de Oito Pontas: integração entre sensibilidade, impulso criador e pesquisa da linguagem visual na obra de Fernando Diniz

Rita de Cássia Demarchi*

Resumo. Este trabalho pretende refletir sobre a obra do artista autodidata Fernando Diniz (1918-1999) - Museu de Imagens do Inconsciente (Rio de Janeiro). É tomado como ponto de partida o vídeo de animação "Estrela de Oito Pontas," que dialoga com outras séries. Busca-se ultrapassar estereótipos que rondam os criadores internos psiquiátricos e adotar uma postura fenomenológica, a fim de valorizar a criação e as imagens, frutos da sensibilidade e de pesquisas de linguagem.
Palavras chave: Fernando Diniz, Estrela de Oito Pontas, processo de criação, Museu de Imagens do Inconsciente.

Abstract. This paper intends to discuss the work of self-taught artist Fernando Diniz (1918-1999) - Museu de Imagens do Inconsciente - Rio de Janeiro. It is taken as a starting point the video animation "Estrela de Oito Pontas" which relates to other series. We seek to overcome stereotypes about the creators and internal mental adopt a phenomenological attitude in order to enhance the creation and images, resulting of sensitivity and visual language research.
Keywords: Fernando Diniz, Estrela de Oito Pontas, creation process, Museu de Imagens do Inconsciente.

Porta de entrada...

Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para outra coisa.
As imagens tomam a alma da gente.
– Fernando Diniz

Fernando Diniz (1918-1999), artista autodidata integrante do Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro, apresenta uma produção abundante com base no desenho e pintura, reveladora de uma poética muito particular. A fim de acessá-la sem cair no reducionismo dos estereótipos que rondam os artistas com distúrbios psiquiátricos, procuraremos adotar uma abertura fenomenológica - um olhar aberto e

* Artista visual. Doutoranda no programa Educação, Arte e História da Cultura na Universidade Presbiteriana Mackenzie/ São Paulo. 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.

ISBN: 978-989-8300-14-0

sensível, que dialogue diretamente com as imagens, sem se restringir a rótulos prévios.

Durante o longo período de confinamento no Centro Psiquiátrico Pedro II (Rio de Janeiro), a sua participação nos inovadores ateliês de terapêutica propostos pela Drª Nise da Silveira e o contato com outros artistas criadores, possibilitaram a Diniz dar vazão a uma vastíssima obra. Um dos pontos altos de sua produção é o vídeo de animação *Estrela de Oito Pontas*, que dialoga com outros trabalhos do artista.

Lançamos a idéia de que a sua criação possui a particularidade de propor uma interessante integração entre vida e arte, sensibilidade e racionalidade, onde o impulso criador, a liberdade e o gesto expressivo se unem com a pesquisa da linguagem visual.

Reconhecido por importantes críticos como Pedrosa (1996) e Aguilar (2000), Fernando Diniz participou de exposições de vulto no Brasil, porém ainda permanece pouco conhecido do grande público. Essa comunicação é uma oportunidade de divulgar em outro continente o trabalho de um artista que fez do hospital a sua universidade e tantos mundos percorreu sem nunca lhe ter atravessado os muros.

Estrela de Oito Pontas: convergência de experiências na vida e na arte.

A figura não foi feita para sonhar. A figura foi feita para trabalhar.
– Fernando Diniz

Estrela de Oito Pontas (1996) é vídeo experimental de 12 minutos construído com técnica artesanal, para a qual o artista realizou mais de 40 mil desenhos. A narrativa nos convida a adentrar em seu universo de imagens, palavras e sons, experiências de vida e devaneios. Com a sua apreciação, notamos temas e estudos de linguagem que apontam conexões com outras séries do artista, o que nos revela um processo de criação que agrega experiências anteriores e possibilita a compreensão de sua produção como um corpo harmônico.

Segundo o site do Museu de Imagens do Inconsciente, anteriormente à construção de *Estrela de Oito Pontas*, o artista já havia sido influenciado pelas imagens em movimento. Marcos Magalhães, diretor de cinema e animador, ao perceber o potencial da produção de Diniz, apresentou-lhe

a técnica artesanal de animação - desenhos elaborados em seqüência com o uso de uma mesa de luz - e o deixou trabalhar com o mínimo de interferência. Trabalharam juntos por 4 anos dentro da instituição psiquiátrica (Demarchi, 2006: 6).

Figura 1 – Fernando Diniz. *Sem título*, 1949. Óleo sobre tela. 49,5 x 65 cm. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente. Disponível Aguilar, Nelson, org. (2000). *Imagens do Inconsciente.* Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais. ISBN: 85-8774201-9

É possível notar que o artista sensivelmente converte a sua história de vida simples e o contexto muito restrito em um riquíssimo repertório a ser explorado em diversas faces e fases, ao longo da sua existência.

Os relatos e a própria obra de Diniz evidenciam a avidez pelo conhecimento, inclusive o tecnológico. "Esperei 50 anos para entrar na universidade" é uma das frases impactantes do vídeo. Seu sonho de menino era estudar para ser engenheiro. Mais tarde, quando confinado, os livros o acompanham e ele demonstra interesse em diversas áreas: astronomia, química, física nuclear e informática. Surpreendentemente produz em 1989 grandes painéis abstratos geométricos - os *Tapetes Digitais* (Aguilar, 2000: 173). Esse campo do saber aparece no vídeo com a frase: "A partícula é uma parte de outra parte de outra partícula."

Além dos desenhos feitos para a animação, no acervo do Museu de

ISBN: 978-989-8300-14-0

Imagens do Inconsciente constam cerca de 30 mil trabalhos, sobretudo desenhos e pinturas que abarcam composições geométricas, mandalas, naturezas-mortas, cenas de interior e espécies de "catalogação" ou "inventários" de objetos. Vários desses temas também são retomados em *Estrela de Oito Pontas*.

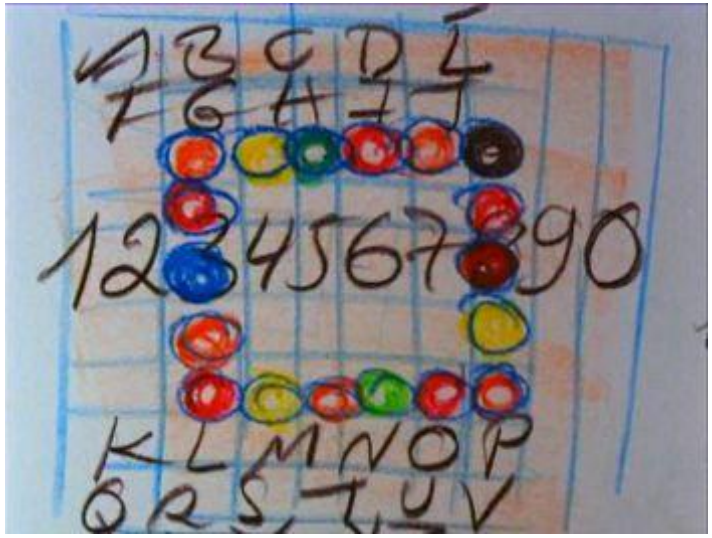


Figura 2 – Fernando Diniz. Estrela de Oito Pontas.
Imagem capturada do vídeo de animação.

A necessidade de registrar, catalogar, criar categorias para os infindáveis símbolos e objetos do mundo e organizá-los em seqüências aparece com força, tanto nas pinturas a partir da década de 50, quanto no vídeo. O artista é despertado para um deslumbre pueril e ao mesmo tempo científico, diante da infinitude do universo, como podemos notar nas Figuras 1 e 2.

Dentre as imagens trazidas em *Estrela de Oito Pontas,* outro elemento essencial se refere às "mandalas." As composições geométricas concêntricas, estáticas ou em movimento, geram desdobramentos e múltiplas configurações instigantes, como comentaremos a seguir.

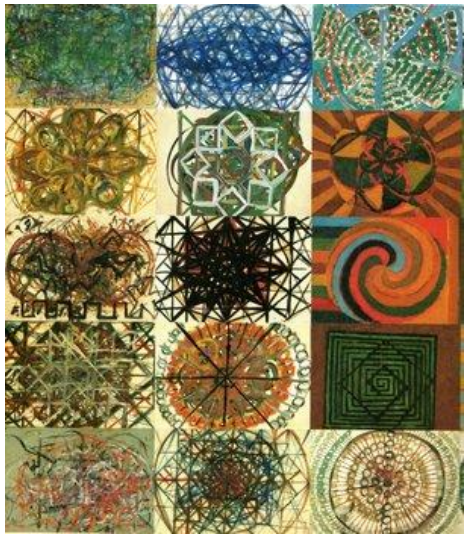


Figura 3 – Fernando Diniz. *Painel Caos Mandala*, sem data (detalhe). Óleo e guache sobre papel. Dimensão do trabalho completo: 250 x 500 cm. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente. Disponível Aguilar, Nelson, org. (2000). *Imagens do Inconsciente.* Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

Integração

Onde o interior e o exterior se tocam, aí se encontra o centro da alma.
– Novalis

Neste trabalho, procuramos nos colocar em diálogo com as imagens – posicionamento que possibilita um olhar sensível, consonante com a vertente fenomenológica (Merleau-Ponty). Entretanto, tanto o processo do artista quanto nossa investigação inclui a racionalidade. Nesse sentido, tomaremos como base o conceito de "razão sensível" de Maffesoli (1998). Passado o momento inicial de fruição das imagens, após muito refletir, chegamos a uma questão, que se aplica com bastante propriedade às composições com mandalas (Figuras 3, 4 e 5): *O que há nessas imagens que estimulam a percepção, tomam por inteiro e podem nos fazem sentir e saber que estamos junto de algo estranhamente forte, denso e delicado, ao mesmo tempo?*

Assim como nas composições geométricas que de descortinam em profusão em *Estrela de Oito Pontas* (figura 4), em *Painel Caos Mandala,* vemos que o impulso criador é canalizado para a vontade construtiva,

ISBN: 978-989-8300-14-0

para a pesquisa da linha, cor, forma, composição. Exercícios que desvelam a união entre razão e sensibilidade, entre uma aparente ingenuidade com uma profunda busca artística.

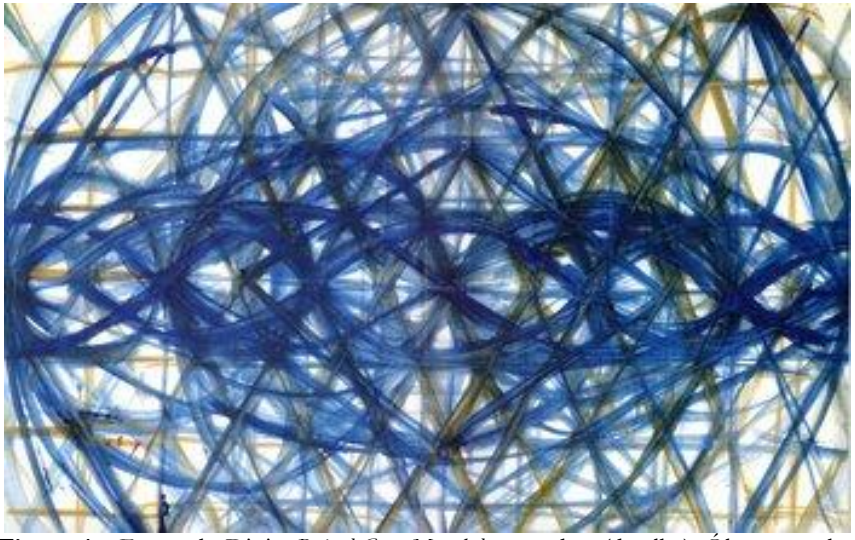


Figura 4 – Fernando Diniz. *Painel Caos Mandala*, sem data (detalhe). Óleo e guache sobre papel. Dimensão do trabalho completo: 250 x 500 cm. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente. Disponível Aguilar, Nelson, org. (2000). *Imagens do Inconsciente.* Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

Liberdade expressiva integrada à incansável pesquisa de composição e linguagem visual. O próprio título *Painel Caos Mandala* carrega a pulsão latente entre forças da ordem e do caos. Um olhar mais cuidadoso sobre um detalhe (Figura 5) nos revela essa pulsão e a integração de suas forças.

Um dia vou aprender isso por dentro

> *A arte do século XX busca abraçar os dois extremos: o máximo de verdade interior e o máximo de pesquisa formal. Talvez o seu valor mais alto seja o encontro da total subjetividade com a total objetividade*(...)
> – Alfredo Bosi

Tal qual o artista, que conta que seu primeiro desenho foi uma gota d´água e um dia se propôs a "aprendê-la por dentro," nos colocamos diante de seu universo, com tanto a ser desvendado... Longe de esgotar o assunto, este estudo nos permitiu elaborar alguns pontos que podem vir a nortear investigações mais aprofundadas.

Destacamos o amplo aspecto integrador da obra de Fernando Diniz. A partir da análise do vídeo de animação *Estrela de Oito Pontas,* notamos que o processo de criação do artista acrescenta dados sensíveis à busca intelectual e integra experiências vivenciais e artísticas.

Deixamos aqui a idéia de que a integração entre forças díspares como o gesto expressivo, textura e materialidade das tintas, perceptíveis nas pinceladas, somadas ao rigor formal, à exatidão das formas geométricas geram imagens instigantes, complexas, vibrantes que cativam nosso olhar. De nosso ponto de vista, essas imagens também nos requisitam a "razão sensível" e têm o potencial de nos convocar para uma possível integração entre percepção e conhecimento, razão e sensibilidade.

Embora não tenha estudado arte formalmente, não nos parece exagero afirmar que o seu trabalho integra e dialoga, ainda que de forma inconsciente, com as duas principais matrizes da arte moderna – a expressionista e a construtiva. Este ponto nos parece bastante instigante para pesquisas futuras. ●

Referências

Aguilar, Nelson, org. (2000) *Imagens do Inconsciente.* Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais. ISBN: 85-8774201-9

Bosi, Alfredo (2003) *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática. ISBN: 8508012713

Demarchi, Rita (2006) *Estrela de Oito Pontas - Material educativo para professor propositor.* São Paulo: Instituto Arte na Escola. Acompanha o DVD com direção de Marcos Magalhães e Fernando Diniz. (DVDteca Arte na Escola). ISBN: 85-98009-40-7

Diniz, Fernando & Marcos Magalhães (1996). *Estrela de Oito Pontas*. Vídeo de animação. Editor: Sociedade dos Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.

Magalhães, Marcos. *Estrela De Oito Pontas*: *Uma experiência mental em animação* [consult. 2011-01-20]. Disponível em http://www.awn.com/mag/issue3.2/3.2pages/3.2diniz_port.html.

Merleau-Ponty,Maurice (2006) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8533622937.7

ISBN: 978-989-8300-14-0

Pedrosa, Mario (1996) "Arte, necessidade vital." In *Forma e Percepção Estética*. São Paulo: Ed. EDUSP.

O sonoro imaginário de Carrapa do Cavaquinho

Rosana Gonçalves da Silva[*] & André Felipe de Araujo Arraes[**]

Resumo. Este artigo faz uma reflexão sobre a música como processo social ao apresentar quatro músicas do Compositor e Instrumentista Brasileiro Carrapa do Cavaquinho. O texto analisa os aspectos poéticos, conceituais e técnicos das composições, explorando o universo de relações que a multiculturalidade devolve aos sujeitos em um mundo em constantes mudanças.
Palavras chave: música, Cavaquinho, imaginário, ousadia.

Abstract. In this article, four musical pieces of the Brazilian composer and musician Carrapa do Cavaquinho are introduced as representative of music as a social process. Here, musical composition aspects such as the poetical, conceptual and technical are analyzed in the light of a seething social sea of multicultural relationships that are reflected back to individuals in a world that is constantly changing.
Keywords: music, Cavaquinho, imagination, daring.

Introdução

A reflexão deste artigo faz considerações sobre a música como processo social. Pois a música, também, apresenta-se com os traços inquietantes do caos e da ordem, da ambiguidade, da incerteza, características da complexidade que vivificam ainda mais os aspectos da estrutura organizacional tradicional em constante diálogo com as mudanças contemporâneas. Para conciliar tamanha dinâmica, há que se urdir novas formas de conhecimento e conectar as pessoas a uma nova maneira de produzir seu próprio conhecimento. Assim, se concretiza a escolha pelo compositor e instrumentista Brasileiro Carrapa do Cavaquinho.

Luis Carlos Orione de Alencar Arraes, nascido no Rio de Janeiro em 1961, chega à Brasília em 1974 e adota a cidade como paisagem sonora. Ao se profissionalizar, assume-se Carrapa do Cavaquinho e redesenha com sons e gestos sua trajetória sujeito-artísta.

[*] Rosana Gonçalves da Silva: Brasil, artista visual. 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. Professora de artes visuais da Secretaria de Educação do Distrito Federal.

[**] André Felipe de Araujo Arraes: Brasil, músico. Graduando em música pela Universidade de Brasília.

ISBN: 978-989-8300-14-0

A metodologia descreve a recursividade nos processos de auto-co-formação dos sujeitos e se fundamenta na 'transversalidade' (Barbier, 2002), que sinaliza a autonomia na leitura de mundo como prática da realidade e implica em reconhecer nosso lugar no contexto coletivo. Foram feitas várias entrevistas com o artista, traçando o seu memorial com o objetivo de lapidar os elementos essenciais à escrita do texto.

1. O constituir-se artista

Carrapa do Cavaquinho evoca tramas, nas quais podemos pensar a unidade e a diversidade, o global e o local, o sujeito enraizado em sua cultura, as interações e retroações que favoreçam as perspectivas para o debate sobre seu jeito único de fazer música. Sua ambiência musical é a coexistência de várias culturas. As influências mais marcantes são Jacob do Bandolim, Hermeto Pascoal e Waldir Azevedo. O artista se dedica ao choro e ao samba, mas admite outras afiliações estéticas sob a influência de Jimi Hendrix e Armandinho. Essa combinação de orientações estéticas polarizadas é o que acentua aspectos poéticos diferenciados em sua obra e lhe conferem o caráter de ousadia e inovação.

As composições refletem a atmosfera multicultural vivida em Brasília. É um denso repertório de emoções, que revela as múltiplas faces brasileiras, co-existindo com a cidade, forjando identidades. Assim, é preciso considerar as questões sobre alteridade, pois, esta co-constrói as identidades dos sujeitos.

A relação música e alteridade é um debate que vem ganhando destaque no campo musical. A alteridade promove a constante afinação entre presente passado e futuro nas dimensões individual e coletiva entre culturas distintas. A recursiva produção de si mesmo, mas sempre com o outro, fortalecendo a compreensão de subjetividade, redefinindo-a a partir dos conceitos de alteridade e 'toda polissemia que essa palavra comporta' (Cambria, 2008: 69).

A abertura ao outro favorece o encontro do sujeito com o mundo e implica na interiorização que produz conhecimento, como resultado da tensão dialética entre os dois pólos: o mundo externo e o mundo interno do sujeito em uma recursividade constante.

2. Quatro cordas em diálogo

Na linha de pensamento de que música não se reduz a fazer som, e sim, música vai desde a intenção e a mobilização para criar sons, passa pela indústria de fabricação, distribuição e propaganda. 'Música é, assim,

um recurso social que, em certos momentos, vai ser utilizado a outros recursos sociais' (Seeger, 2008: 20). Em Carrapa do Cavaquinho encontramos o processo completo, ele compõe, produz e grava o cd. O processo de distribuição e propaganda é realizado em suas apresentações.

Esse nível de detalhamento merece ser registrado, pois, fortalece uma ideia de poiésis que deve enraizar-se nas ideias de 'gênese e generatividade (...) conserva e continua a ideia de circulação e movimento; de transformação' (Morin, 1997: 152-153).

O desafio agora é analisar quatro músicas, que compõem a obra de Carrapa do Cavaquinho. As composições são instrumentais e refletem a apurada sensibilidade sobre os acontecimentos circundantes.

Em *Choro Candango* (inédita) a melodia é calcada no ritmo e gênero choro/ instrumental brasileiro. O esquema harmônico apresenta uma estrutura, que faz menção ao fraseado tradicional do choro. Em sua macro estrutura a peça apresenta forma ABAC que pode ser um resumo da forma rondó ABACABA, da qual o choro deriva. O compasso 2/4 cuja métrica representa a maioria das variações de samba e choro.

Essa composição se baseia em uma impressão melódica na qual a sequência rítmica imprime valor a peça. O deslocamento de síncopes sugere uma reinvenção da métrica melódica do gênero. A melodia possui duas estruturas distintas em sua métrica, onde podemos identificar a parte A e B. A primeira, possui maior movimentação harmônica que é subvertida pela melodia. A segunda parte contrasta com a movimentação da parte A. A parte C possui um baixo pedal e uma resolução inesperada no primeiro tempo do último compasso da mesma parte.

A música *O violão da viola do Cerrado* (1998) apresenta melodia pontuada nos apoios de acentuação do ritmo da peça. A harmonia apresenta pouca movimentação e presença de baixo pedal. A primeira parte se configura com forte sugestão modal, uma vez que, posui melodia no mixolídio com a presença dos acordes GM e F6. Há uma ponte com baixo pedal em sol, com melodia pontuada pela escala mixolídia mas, com uma variação rítmica distinta da primeira parte. O autor ainda relaciona o ritmo da melodia ao trote de um cavalo que passa por paisagens sertanejas da Região Centro Oeste.

O violão da viola do Cerrado é uma peça executada em um intrumento de grande popularidade no sertão brasileiro, em distintos estados. O instrumento consiste em dez cordas e é uma variação da guitarra

ISBN: 978-989-8300-14-0

espanhola. Possui variadas afinações como: rio abaixo, rio acima, cebolão, entre outras. Cada afinação atende a cultura local a e predileção pessoal do artista. Em um ambiente de tradição oral, as variações são virtualmente infinitas. Nesse sentido, a música pretende manifestar os maneirismos de uma execução, onde a viola imita o som do violão com uma melodia típica do ritmo Baião, que é encontrado em sua forma tradicional nos estados: Pernambuco, Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte. Tais elementos se misturam a um gênero musical do Maranhão, que é o Boi. Assim, o compositor ressignifica suas referências ao fundir, inovadoramente, distintas tradições regionais.

Siribakstaxtakiobiobiobiô (1998) é o título de uma música, que segundo o autor, faz referência onomatopéica ao som do cavaco ao executar a frase inicial da composição. A melodia começa com um Lá 6 (referência dó 3), em uma escala pentatônica de G descendente, percorrendo toda tessitura do instrumento, findando em um ré 3 no bordão do cavaquinho. Tal salto é executado com uma rítmica que lembra o título da peça e possui alto teor técnico.

Harmonicamente, a primeira parte consiste nos acordes em Gmaior e C7. A parte B se estrutura em uma sucessão de acordes diminutos. Consequentemente, há um improviso cromático *rubato* que o autor alude a um *free jazz*.

A rítmica consiste em um samba que é caracterizado em um 2/4 com acentuação no segundo tempo. Uma característica marcante da peça em relação a densidade de informações em uma curtíssima duração de tempo: 1'12.

A melodia da música *Viva o céu de Brasília* (1998) possui em sua base a escala diminuta com variações e acentuações de síncopes, propiciando o deslocamento do pulso original da rítmica do frevo. Em contraponto a uma melodia bem angular com saltos, é uma alusão do compositor às matizes do céu do Planalto Central Brasileiro, mais especificamente na região da Capital Federal. Por possuir um ritmo bem quebrado cheio de interrupções e pausas inusitadas, pode-se inferir uma fusão bem livre e particular de estilos em uma abordagem interpretativa.

Esse aspecto atribui uma sonoridade e uma abordagem técnica inovadora ao cavaquinho, cuja função tradicional é de centrar a harmonia do samba e do choro. Isso faz com que a função do instrumento ganhe novas dimensões em uma peça musical. A forma ABABC atribui

elementos de inteligibilidade de seu discurso atípico na execução de um gênero tão tradicional quanto o frevo.

As peças analisadas dão notícias do percurso artista-sujeito, revelando o imaginário como criação autêntica, originado no sujeito que é por natureza um sem-fundo.

Conclusão

O processo de criação de Carrapa do Cavaquinho que é basicamente intuitivo encontra o imaginário instituinte, a criação de algo que introduz o novo. Ao adotar a experimentação como uma porta aberta que provoca a liberdade de entrar e sair, ir e vir, transitando em culturas distintas revela a multiculturalidade. Sua obra é um perene diálogo entre a tradicional batida do choro e do samba com a complexa composição contemporânea para o cavaquinho, como tradução das diversas Brasilidades. Está em andamento a escrita de um livro que aprofunda o universo de relações que a multiculturalidade devolve aos sujeitos em um mundo em constantes mudanças. ●

Referências

Barbier, René (2008) *A pesquisa-ação*. Brasília: Plano Editora.

Cambria, V. (2008) *Música e Alteridade*. In: Araújo, S.; Paz, G.; Cambria, V. (Orgs) *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares,* Rio de Janeiro: MAUAD X: FAPERJ.

Morin, Edgar (1997) *O Método. Vol. I - A Natureza da Natureza*. Lisboa: Publicações Europa-América. 3ª Edição (Editions du Seuil, 1977).

Seeger, Anthony (2008) "Etnomusicologia/Antropologia da Música: Disciplinas distintas?" In: Araújo, S.; Paz, G.; Cambria, V. (Orgs) *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares,* Rio de Janeiro: MAUAD X: FAPERJ.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Tela Cinematográfica

Sara Antónia Matos*

Resumo. Esta comunicação refere-se à intervenção da artista Fernanda Fragateiro no edifício Estação Biológica do Garducho e ao modo como agrega um conjunto de componentes (estéticas, éticas, politicas e ideológicas) colocando-as em interface.
Palavras chave: dispositivo, habitar, espaço, intervalo, inscrição política.

Abstract. This paper describes the intervention of Fernanda Fragateiro in Estação Biológica do Garducho and intends to show that artistic interventions involve aesthetic, ethic and political statements.
Keywords: device, inhabiting, space between, political inscriptions.

Introdução

Tomando como exemplo a intervenção de Fernanda Fragateiro na Estação Biológica do Garducho, pensando nela como elemento "relacional" da arte (Borriaud, 2002) tentaremos perceber como a mesma agrega um conjunto de componentes (estéticas, éticas, politicas e ideológicas) colocando-as em interface. A obra, como veremos adiante, acrescenta algo ao edifício, mas desconstrói a imagem e o carácter eventualmente monolítico da arquitectura que, tantas vezes, contribui para transformar o espectador num interlocutor subordinado. Cruzando a arte com a ciência, a intervenção problematiza ainda as hierarquias e alguns procedimentos estritamente técnicos das disciplinas que se praticam no Centro de investigação, e por fim, ao nível local da região, talvez contribua para educar estética e eticamente aqueles que habitarem o lugar.

Operando no campo da tridimensionalidade, desafiando relações de tensão entre a arquitectura e a escultura, a obra de Fernanda Fragateiro potencia relações com o lugar. Presente em várias colecções públicas e privadas, alguns dos seus projectos resultaram de colaborações com outros artistas plásticos, arquitectos e performers.

1.A tela cinematográfica está branca. A imagem está lá fora.

A intervenção de Fernanda Fragateiro no edifício *Estação Biológica do Garducho* (Fig. 1), projecto arquitectónico de João Maria Trindade, transforma a contemplação em actividade não-passiva, a observação em caminhada e o espectador num habitante do espaço.

* Portugal, curadora e artista. Doutoranda na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em Estudo Curatoriais (FBAUL). Licenciada em Escultura (FBAUL).

Figura 1. Intervenção de Fernanda Fragateiro, Estação Biológica do Garducho, Portugal (Miguel Ângelo Guerreiro, 2010).

Figuras 2. Intervenção de Fernanda Fragateiro, Estação Biológica do Garducho, Portugal (Miguel Ângelo Guerreiro, 2010).

A artista seleccionou frases de autores (Bernardo Soares, Maria Gabriela Llansol, Gonçalo M. Tavares, entre outros) que inscreveu a tinta em pontos estratégicos do volume arquitectónico (Figura 2), abrindo neste um espaço semântico para a experiência do espectador. A sua intervenção plástica lida com o intervalo de sentido gerado pelo cruzamento entre a arquitectura, a linguagem verbal e o meio natural

ISBN: 978-989-8300-14-0

envolvente, operando nesse intervalo sem o encerrar. De facto, na parede branca, a que chamo ecrã cinematográfico de João Trindade, não há imagens possíveis. O complexo arquitectónico não se institui como um suporte para a fixação da imagem, sendo antes a estrutura a partir da qual a mesma se gera. Deste modo, a intervenção artística e o complexo arquitectónico são motores da produção da imagem. Como relembra Fernanda Fragateiro, numa das frases pintadas sobre a parede: "a paisagem não é qualquer coisa para a qual se olha, mas através da qual se vê" (Jubelin, 2006).

Figuras 3. Intervenção de Fernanda Fragateiro, Estação Biológica do Garducho, Portugal (Miguel Ângelo Guerreiro, 2010).

A arquitectura funciona como dispositivo óptico, um dispositivo de emolduramento do espaço, não apenas para o olhar mas para todo o corpo. As aberturas arquitectónicas (Figura 3) operam como lentes ou membranas através das quais é possível ligar a realidade e a sua representação imagética, isto é, perceber que a paisagem é uma construção cultural.

Para corroborar a proximidade entre a arte e a arquitectura, enquanto processos da construção da *espacialidade*, bastaria lembrar que, no âmbito do léxico arquitectónico, portas, janelas, corredores, escadarias providenciam canais de atravessamento para o corpo. Ao mesmo tempo que separam, estes elementos instalam elos de ligação entre o que está do

lado de cá e do lado de lá, entre algo que ficou por dentro e algo que ficou de fora (Figura 4).

É a activação do movimento que Fernanda Fragateiro insere na arquitectura através da intervenção plástica. A arquitectura possui então uma natureza háptica (Bruno, 2007), que reclama um corpo e uma experiência *espacial*. Esta analogia entre corpo e edifício, edifício e dispositivo da percepção, é notavelmente traduzida pela noção "promenade arquitectural" de Corbusier. Para si, a arquitectura era experienciada em movimento, através dos pés e da deslocação no espaço. Também as intervenções de Fernanda Fragateiro ao longo do edifício solicitam que percorramos aquele, que sintamos as massas inerentes à estrutura do edifício, que estabeleçamos interacção entre o que as palavras sugerem, a memória convoca e a imaginação lhes sobrepõe, desconstruindo o carácter de consagração por vezes atribuído à arquitectura.

Figura 4. Intervenção de Fernanda Fragateiro, Estação Biológica do Garducho, Portugal (Miguel Ângelo Guerreiro, 2010).

Convidando o habitante para uma "viagem arquitectónica" (Bruno, 2002), a intervenção abre um intervalo, espaço que se interpõe entre o mundo e a representação. É esse espaço que permite indagar aquilo que a imagem emudeceu, os ocos que abriu, os vazios que deixou por preencher. É neste interstício que Fernanda Fragateiro coloca o

ISBN: 978-989-8300-14-0

habitante do espaço. As suas inscrições verbais reenviam e reinvestem o interior da representação, ao mesmo tempo que derramam a linguagem no contexto natural envolvente. E surgem as paisagens interiores. As inserções verbais sobre as paredes retêm a atenção do espectador, solicitando-lhe a estruturação de uma representação que pode não ser já a do mundo envolvente, mas de uma diegese mais global onde o eu e o outro, o eu e o mundo, se agregam.

Aos cientistas que trabalham no Centro, a sua intervenção pode relembrar que na decorrência das investigações exactas, a estética tem uma parcela a revelar, um contributo que eventualmente escapa às perícias da lógica científica, sendo talvez nessa fracção que a estética se afirma como forma de conhecimento.

Que contributo traz então a estética, todo o envolvimento criativo dos arquitectos e artistas, à actividade científica e em particular ao lugar? Como podem complementar-se (estética e ciência)?

Transformando o conhecimento científico em diferentes tipologias de expressão, conferindo-lhe criatividade e clareza, a arte pode desconstruir a acepção geral de que a ciência é acessível apenas a investigadores e académicos.

É importante esclarecer ainda que Fernanda Fragateiro participou na concepção do projecto expositivo do complexo, definindo-o como um arquivo em construção. Deste modo, o conjunto formado pelo projecto arquitectónico, pela intervenção plástica e pela actividade científica desenvolvida pelo Centro de Estudos (da Avifauna Ibérica) ali radicado, encontra o seu correlato vivo num programa demarcado, desde o seu início, pela premissa laboratorial. O que habita este complexo é a vida. A vida, escorregando inexoravelmente entre as imagens e aquilo que elas não podem captar, deslizando entre o voo das aves e os vestígios que os seus restos mortais deixam nos arquivos da Estação.

O espaço da arte é neste sentido um espaço do projecto, que pensa a obra como dispositivo de mediação com a realidade. Ao redefinir-se em relação a um espaço, a arte procura reorganiza-lo e instaurar nele outras possibilidades de vivência. Nesse sentido, a obra não é prescritiva porque o horizonte de expectativas que desencadeia pertence à experiência do espectador, àquilo que consegue potenciar. Entre o impulso e a acção, a obra funciona como um gatilho accionador de reconhecimentos, ligações, associações, exercícios. A obra desencadeia um processo de

reenvios entre habitante e o espaço que habita, uma interlocução a partir da qual se geram as representações. Constrói-se assim um campo performativo, onde a experiência estética tem consequências nos modos de perceber, sentir e pensar a realidade, aquilo a que Jacques Rancière nomeou como sendo o lado político da estética. Segundo o mesmo, a estética participa nos modos de distribuição sensível de uma sociedade sendo nessa distribuição que está envolvida a sua componente política (Rancière, 2000). A estética possui uma ligação efectiva e palpável com a vida social, na medida em que participa na organização da experiência, do comum e do singular, dos espaços e do tempo, do visível e do invisível, do silêncio e do ruído (Rancière, 2000). Como ser da locução e da literacia, como singularidade pensante, o ser humano, e em particular o artista, coloca dúvidas sobre o mundo, introduz problemas e fracturas ideológicas, condicionando as reacções das pessoas, fazendo-as aderir ou recusar situações, definindo modos de reconhecimento, de discurso, de acção e do sentir, percepções e habilidades dos corpos (Rancière, 2000).

Conclusão

Deste modo, pode considerar-se que a obra de Fernanda Fragateiro ao facilitar a entrada o espectador no edifício, e deste modo tornar o espaço habitável, ao acrescentar uma componente estética à linguagem científica, ao valorizar o lugar periférico onde o edifício, centro de investigação, está radicado, por todos estes motivos, comporta, na realidade, uma posição política. ●

ISBN: 978-989-8300-14-0

Referências

Borriaud, Nicolas (2002, for the English translation), *Relational Aesthetics*, Les Presses du Réel 1998.

Bruno, Giuliana (2007) *Public Intimacy – Architecture and The Visual Arts*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Bruno; Giuliana (2002), *Atlas of Emotion, – Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York.

Jubelin, Narelle (2006) *Paisaje ungramatical [Ungrammatical Landscape]*, Centro José Guerrero, Granada: 049-051.

Rancière, Jacques (2000) *Le Partage du Sensible – Esthétique et Politique*, la Fabrique-Éditions.

Contraposições do *performer* Flávio de Carvalho

Teresinha Barachini*

Resumo. Com duas experiências performáticas, o artista Flávio de Carvalho(1899-1973) transforma as ruas da cidade de São Paulo em espaço de criação poético-política. Seus embates corporais com a multidão leva-nos a ponderar sobre a força da poética na conscientização das escolhas cotidianas que fazemos dentro do cenário urbano.
Palavras chave: Flávio de Carvalho, Performance, Experiência, Urbano,Multidão

Abstract. With two experimental performances the artist Flávio de Carvalho (1899-1973) has transformed the streets of the city of São Paulo in a space for artistic-political creation. His physical clashes with the crowd makes us wonder about the strength of the artistic practice in bringing awareness to the everyday choices we make within the urban sphere.
Keywords: Flávio de Carvalho, Performance, Experience, Urban, Crowd

Introdução

As áreas de circulação das cidades, como por exemplo, as ruas, se configuram, por vezes, como espaços de partilha entre ações cotidianas praticadas pelos seus transeuntes e ações criativas realizadas por artistas que permeiam através de suas obras e seus escritos, estes mesmos espaços. Exemplo dessa transversalidade pode ser observado na totalidade da obra do engenheiro, arquiteto, artista plástico e *performer* Flávio de Resende Carvalho (1899-1973).

Depois de viver por aproximadamente uma década na Europa, Flávio de Carvalho retorna ao Brasil em 1922, formado em engenharia civil pela University of Durham da Inglaterra. Em 1932, cria em São Paulo o CAM (Clube dos Artistas Modernos) com Antonio Gomide (1895-1967), Di Cavalcanti (1897- 1976) e Carlos Prado (1908-1992). Entrevista Le Corbusier, André Breton e Man Ray para a publicação de artigos no Brasil. Adere ao *Manifesto Antropófago* de 1928 de Oswald de Andrade. Notadamente sofre influência dos escritos de Sigmund Freud e James Frazer e dos surrealistas franceses. Torna-se o precursor da performance

* **Brasil**, artista visual. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul (IA-UFRGS), Porto Alegre, RS. Mestre em Poéticas Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduada em Escultura (Bacharel) pelo Curso de Artes Plásticas, IA-UFRGS. Professora do Departamento Artes Visuais, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), RS, Brasil.

ISBN: 978-989-8300-14-0

no Brasil, com seu trabalho *Experiência nº 2* (1931) e *Experiência nº 3* (1956), realizadas em São Paulo. E, com quase 60 anos de idade, na Amazônia, realiza sua Experiência nº 4.

Em 1930, no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo, no Rio de Janeiro, ele irá apresentar o texto *A cidade do homem nu* (Carvalho, 1930), desejando uma nova cidade para os trópicos e um homem despido 'sem tabus escolásticos' para ser livre em seu raciocínio. Deixa claro, desde então, que suas preocupações estéticas estavam entrecruzadas a questões políticas. Segundo Guerrero (2010b, s.p.), o urbanismo de Carvalho pressupunha uma força vinda da subjetividade do indivíduo, a qual deveria ser estimulada dentro dos diferentes cenários urbanos em um sistema rizomático. Em grande medida, suas proposições estéticas e críticas foram postas em ação através de suas performances e dos seus escritos.

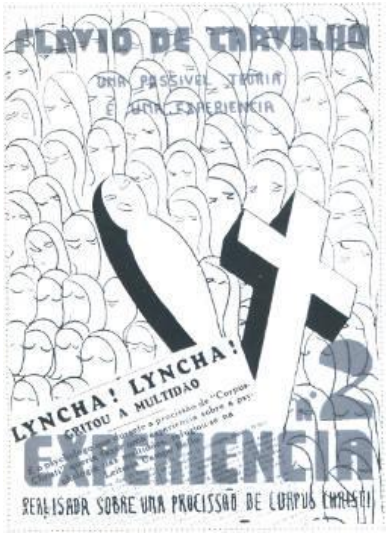


Figura 1: Flávio de Carvalho (1931) *Reprodução da capa da primeira edição do livro Experiência nº 2 elaborada por Flávio de Carvalho*. Fonte: Carvalho, 2001: 1

1. Experiências performáticas no centro de São Paulo para um novo homem dos trópicos.

Próximo das chamadas ruas do Triângulo, no centro histórico de São Paulo, em 1931, Flávio de Carvalho realizou sua *Experiência nº 2* e meses depois publicou livro de igual título (Figura 1). Sua performance consistia

em andar em sentido contrário a uma procissão de *Corpus Christi*, com um boné de veludo verde na cabeça. Este seu ato não se tratou apenas de um simples caminhar invertido, mas de um enfrentamento direto com uma multidão temente a Deus e alienada politicamente, levando-os a uma repulsão corporal em reação ao artista.

Para Freitas (2007), esta ação teria sido movida pela indignação do artista perante as agressões sofridas por Oswald de Andrade (1890-1954) e Pagu (1910-1962), quando do episódio de fechamento do Jornal *O homem do povo.* Mas, também existe a especulação, segundo a mesma autora, que Flávio de Carvalho teria feito uma deferência ao aristocrata francês, Jean François Lefebvre, *Chevalier de La Barre* (1747-1766), decapitado e queimado em uma fogueira por não ter feito reverência (ou tirado o chapéu) perante uma procissão católica, configurando assim, a *Experiência nº 1*. A sobreposição destes acontecimentos podem ser apreciados na peça teatral *O homem e o cavalo*, de Oswald, escrita para ser encenada no *Teatro da Experiência* (1933), de Flávio de Carvalho.

Ao ver a procissão naquele domingo, 8 de junho de 1931, em São Paulo, segundo Flávio de Carvalho (2001: 16), ocorreu-lhe 'a idéia de fazer uma experiência [e] desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer' a fim de deflagrar algo de inconsciente naquele coletivo. Perturbou-lhe ver uma multidão com suas 'cabeças descobertas' participarem do ritual católico como se tivessem alcançado os 'céus.' Ao narrar o início de sua experiência, ele nos diz:

Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível, destacando a minha arrogância e facilitando a tarefa de chamar a atenção (Carvalho, 2001: 16).

Apesar dos pedidos para que ele se descobrisse em sinal de respeito, ele não o fez, e continuava a penetrar a procissão em sentido contrário, provocando-os à medida que os enfrentava, aumentando sobremaneira a hostilidade ao seu ato. A multidão, aos poucos, volta-se contra ele e, em coro crescente, gritam: 'Lincha!,' 'Lincha...Mata...mata!! ' (Carvalho, 2001: 28-29). Para salvar-se do linchamento, precisou fugir para a Leiteria Campo Bello, na rua de São Bento, e ficar lá até a polícia resgatá-lo. Ao

ISBN: 978-989-8300-14-0

ser preso, ele justificou-se, dizendo que estava realizando uma 'experiência sobre a psicologia das multidões.' Em seguida foi liberado e acusado pela polícia de comunista. O jornal O Estado de São Paulo, no dia seguinte, relata:

Um rapaz muito bem posto que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarca, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça. Os crentes que acompanhavam o cortejo revoltaram-se com essa atitude e exigiram em altos brados que ele se descobrisse. Ele, no entanto, sorrindo para a turba, não tirou o chapéu, embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça (*Uma experiência*, Estado de São Paulo, 9 de junho de 1931).

Pergunto, como um caminhar invertido, posto por uma única pessoa, pode desestabilizar tanto o coletivo e as suas premissas de alienação? Como as certezas do sentido do fluxo, por aqueles que ritualizam e legitimam, entram em colapso temporário por este pequeno ato criativo? Um ato que é expurgado do ritual violentamente a fim de manter uma ordem estabelecida anteriormente na defesa e manutenção de uma religiosidade ritualística. Pergunto até que ponto neste caminhar que enfurece o coletivo, em seu imaginário de fé, ao enfrentá-los, Flávio de Carvalho os fez ponderar conscientemente sobre o próprio sentido do ritual ao qual estavam imersos, ou mesmo, agora, passados quase 80 anos, que significados são possíveis postular por este enfrentamento direto com o público?

Flávio de Carvalho, em seu livro *Experiência nº 2* (2001: 51), irá comparar a procissão a uma parada militar, ao dizer que "ambas possuem um chefe invisível, o Cristo e a pátria. A pátria numa parada nacionalista funciona como o Cristo numa procissão." Para ele, ambos os sistemas, religioso e político, tendem a se tornar opressores. E para romper estes processos de estagnação psicológica das multidões, se faz necessário compreender os espaços das cidades como estruturas culturais, que precisam ser transformadas constantemente através de atos criativos e críticos. É essencial promover a ruptura deste estado de anestesia coletiva dentro dos espaços urbanos, pois, segundo Carvalho (2001: 151), "é preciso alguma coisa mais que um mero boneco com um

céu feito sob medida" para este 'novo' homem que vivencia uma 'nova' economia.

FLÁVIO DE CARVALHO ES-
TREOU O SEU NEW LOOK
É de nylon e de brim
Acalma os nervos
Evita as guerras
Previne resfriados

Figura 2: *Revista Manchete*, Brasil, outubro, 1956 Fonte: Guerrero, 2010 a

SÃO PAULO FICOU ESPANTADO COM
As saías de FLÁVIO

Figura 3: *Revista O Cruzeiro*, Brasil, novembro, 1956 Fonte: Guerrero, 2010a

ISBN: 978-989-8300-14-0

Passados vinte e cinco anos, em 18 de outubro de 1956, Flávio de Carvalho irá realizar a performance *Experiência nº3* (Figura 2 e 3), de pura irreverência, e mais uma vez, seu corpo torna-se o objeto de sua ação. Ele sai pelas ruas do centro de São Paulo, vestindo o seu *New Look*, um traje de verão para o novo homem dos trópicos. O modelo criado por ele consistia em: uma blusa de *nylon*, um saiote com pregas, meia-arrastão, sandálias de couro e um chapéu transparente, em uma clara referência ao *New Look* feminino de Christian Dior.

Figura 4: Flávio de Carvalho no lançamento de New Look, em 1956 Fonte: Jacques, 2004

Em um dos seus artigos publicados no Diário de São Paulo, no mesmo ano, Flávio de Carvalho irá escrever no seu texto *A moda e o novo homem* (1956) (apud Jacques, 2005: 23), que é "a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem," porque a roupa "está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem." O seu novo traje propunha ser uma vestimenta de baixo custo para produção e mais adequado às condições culturais e climáticas para os que residem em cidades situadas abaixo da linha do Equador. Para Guerrero (2010b, s/p), o *New Look*, de Carvalho, era o resultado de uma desconstrução, contendo no seu desenho um sofisticado processo de citações e apropriações, deflagrando um

canibalismo (antropofágico) de diversos arquétipos de vestimenta do passado e, seu traje tropical se configurava transgressivo, transgênero, primitivamente moderno e igualmente funcional.

Com esta performance, Flávio de Carvalho nos dá a falsa sensação de não estar caminhando em sentido contrário à multidão, porque esta é formada por executivos do centro de São Paulo, que o seguem como uma passeata e participam da ação como parte integrante de um cortejo. Mas, o estranhamento se firma no ato em si, do artista no seu discurso performático que defende a liberdade expressiva e a consciência do direito à cidadania. Flávio de Carvalho transforma o seu caminhar individual, com *New Look* (Figura 4), em um *happening* tropical.

Considerações

Duas performances, dois momentos históricos brasileiros. Década de 30, a sedimentação do poder de Getúlio Vargas e década de 50, a eleição do presidente Juscelino Kubitschek com a promessa de uma modernização urbana no Brasil e a construção de Brasília. Modernidade brasileira entremeada por uma história política e religiosa, ambas protagonistas de opressões e de regimes ditatoriais.

E, será no cenário urbano de São Paulo, na sua região central, de arquitetura e urbanismo ditado pelas ordens religiosas e pelo poder econômico das oligarquias, que Flávio de Carvalho irá contrapor-se com suas performances poético-políticas, aos grandes espetáculos de cunho carnavalesco, dirigidos pela ideologia vigente. Devemos lembrar que se

> *nada garante que o vírus crítico de uma idéia vá de fato proliferar como epidemia, nem que as vitaminas do poético consigam realmente curar a anestesia ambiente. O que pode a arte é lançar o vírus do poético no ar. E o que pode a clínica é insistir na ideia de que a arte é a mais poderosa das vitaminas. E isso não é pouca coisa* (Rolnik, 2009: 102).

Com seu pequeno objeto de vestimenta, boné verde sobre a cabeça e seu traje completo para o clima tropical, Flávio de Carvalho converteu as ruas no cenário de sua poética e concomitantemente deflagrou a anestesia coletiva em um enfrentamento corpo a corpo com a multidão. Passados quase 80 anos da sua primeira contraposição, o *performer* Flávio de Carvalho continua a inquietar a nossa consciência criativa e a desafiar nossas posições nos cortejos cotidianos os quais participamos em nosso dia a dia. ●

ISBN: 978-989-8300-14-0

Referências

Carvalho, Flávio de (1931) *A cidade do homem nu*. São Paulo: Diário da Noite de São Paulo, 01 de julho de 1930. Republicado por DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*. São Paulo:Ed.Projeto, 1982. [Consult. 2010-04-19] Disponível em: <URL:http://www.vitruvius.com.br/documento/arquitetos/flavio1.asp >

Carvalho, Flávio de (2001) *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau. ISBN 85-85936-44-4

Freitas, Nanci (2007) Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade: actantes provocadores e atos performáticos. Belo Horizonte, Brasil: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFMG, 2007. [Consulta em: 2010-12-05] Disponível em <URL:http://portalabrace.org/memoria1/?p=474> ISSN:2176-9516

Guerrero, Inti. (2010a).*Blog: Cidade do Homem Nu.* Documentação da Exposição Cidade do

Homem Nu, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Guerrero(curador). 2010. [Cosult. 2010-12-20] Fotografia e Imagens de revistas. Disponível em: <URL: http://acidadedohomemnu.blogspot.com/2010/04/flavio-de-carvalho.html>

Guerrero, Inti. (2010b). *Flávio de Carvalho*. Afterall. Summer 2010. [Consult. 2010-12-01] Disponível em: <URL: http://www.afterall.org/journal/issue.24/flavio-de-carvalho-from-an-anthropophagic-master-plan-to-a-tropical-modern-design> ISSN 1465-4253

Jacques, Paola Berenstein (2004) *Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas*. Arquitextos, São Paulo, 05.053, Vitruvius, out 2004 [Consulta: 2010-12-10) Fotografia. Disponível em: <URL:http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536> ISSN: 1809-6298

Jacques, Paola Berenstein (2005) *Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade***.** ARQTEXTO 7: A prancheta eletrônica. ARQTEXTO. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. 1º semestre de 2005. Porto Alegre: Departamento de Arquitetura: PROPAR. [Consulta em: 2010-12-05] Disponível em: <URL: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf > ISSN:1518-238X

Rolnik, Suely. (2009). *Furor de arquivo*. IN CAVALCANTI, Ana, TAVORA, Maria Luisa(org.).

Revista Arte & Ensaios, n. 19. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro 2009 [Consulta em: 2010-09-16] Disponível em: <URL:http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:suely_rolnik.pdf> ISSN: 1516-1692

UMA EXPERIÊNCIA sobre a psicologia da multidões da qual resultou sério disturbio (1931). O Estado de São Paulo, 9 de junho de 1931. IN CARVALHO, Flávio de (2001). *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau. ISBN 85-85936-44-4

ISBN: 978-989-8300-14-0

Anamorfismo Temporal em "Continuum" e "Não" de José Luís Neto

Tiago Neves Marques*

Abstract: Analysis of the photographic image towards a conceptual interpretation. Understanding what photography is and all its potential. The relations between technique and concept in the work of José Luís Neto.
Keywords: photograph, camera, anamorphic, time, movement

Resumo: Análise da imagem fotográfica para uma interpretação conceptual. Perceber o que é a fotografia e todas as suas potencialidades. Relações entre a técnica e conceito do trabalho de José Luís Neto.
Palavras chave: Fotografia; Câmara; Anamórfico; Tempo; Movimento

Introdução

A possibilidade de se fotografar movimento, fugindo ao tradicional instante fotográfico, tem sido um dos grandes temas históricos da fotografia, promovendo avanços técnicos e conceptuais à fotográfica enquanto disciplina.

O aparelho fotográfico foi construído de forma a simular o olho humano e sendo assim, podemos dizer que é um prolongamento do nosso corpo. Mas qual é a liberdade do fotógrafo como operador de uma máquina fotográfica? Ele apenas fotografa o que a máquina pode fotografar.

O fotografo crê que está a escolher livremente. Porem o fotografo só pode fotografar o fotografável , isto é, o que está inscrito no aparelho (Flusser: 2005, 51).

Foi necessário para José Luís Neto a pesquisa de uma inscrição ou programa chamemos-lhe assim, que servisse o seu propósito, visto que de outra forma não será possível fotografar algo para o qual a câmara fotográfica não estria preparada. O resultado do programa criado foi "Continuum" (Figura 1.) e "Não" (Figura 2.), que para além de serem o resultado de uma pesquisa técnica trazem novas possibilidades a nível conceptual.

* Portugal, artista visual. Licenciado em Fotografia, Instituto Politécnico de Tomar. Mestre em Design e Cultura Visual, ramo Teoria da Cultura Visual, IADE. Doutorando em Belas Artes, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

Podemos ver estes trabalhos como uma "anamorfose temporal." Como?

Figura 1. José Luís Neto, *Continuum #9*, 2005. Prova, gelatina e prata, 25x1220 cm.

Figura 2. José Luís Neto, *Não*, 1996. Prova, gelatina e prata, 24x133 cm.

1. De Muybridge a José Luís Neto

No final do séc. XIX, Eadweard Muybridge (1830-1904) apresenta os seus estudos, no livro intitulado Animal Locomotion (1887), explorava a temática do movimento, mais precisamente o da locomoção humana e animal. Estes estudos só se tornaram possíveis graças ao aparelho fotográfico que permitiu decompor o tempo em imagens, permitindo assim uma percepção e posterior análise detalhada do movimento. O estudo inovador de Muybridge pôs à prova as potencialidades da fotografia, não só como uma mais-valia em estudos científicos, neste caso a Biomecânica, mas também o próprio "mundo" da fotografia, primeiro a nível técnico e mais tarde a nível conceptual. Contudo, não foi apenas Muybridge a contribuir para os grandes avanços da relação entre fotografia e movimento, podemos tomar como exemplos Étienne-

ISBN: 978-989-8300-14-0

Jules Marey (1830-1904), Arturo (1893-1962) e Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) ou Giacomo Balla (1871-1958). Para além desta ideia latente, de uma imagem fixa que encerra em si o conceito de movimento, existe também o movimento executado por um observador na leitura de uma obra.

Para se entender uma imagem temos de percorrê-la, deixar que os olhos vagueiem pela sua superfície e assim, extrair dela um significado mais profundo, entender a sua intenção ou apenas do nosso interesse por ela. Neste sentido, Alfred Lukjanovic Yarbus em 1967 realizou um estudo que consistia em pedir a indivíduos que olhassem uma imagem, através de um mecanismo de detecção do movimento ocular, fez o registo do percurso que os olhos faziam durante a observação.

Os registos resultantes deste estudo evidenciam as zonas de maior informação na imagem, delineando um registo grosseiro dos seus contornos informativos.

É também revelado neste estudo que o varrimento ocular da imagem não depende apenas da imagem em si, mas também do objectivo com que a analisamos e do conhecimento que temos sobre ela. A este vaguear, este movimento que os olhos fazem no espaço da imagem podemos chamar "scanning," tal como Vilém Flusser (1920-1991) apelidou.

Na observação de "Não" e "Continuum," trabalhos de José luís Nato, para além desta observação, comum a todas as imagens, existe a questão de deslocamento/movimento que temos de fazer ao longo da obra devido ao seu incomum formato, 25x1220 cm.

É neste deslocamento que a interpretação da obra se transforma numa tentativa de reconstituir a imagem, como se de uma anamorfose se trata-se.

A anamorfose é uma técnica de representação que surge do estudo avançado da perspectiva, palavra deriva do grego, pode significar reformulação, forma reconstituída ou formado de novo. Sendo uma perspectiva ou projecção destorcida de uma imagem, ou seja, ao olharmos para a imagem de forma "frontal" temos a sensação de esta ser Abstracta, sem sentido ou deformada, normalmente tendo um aspecto alongado ou fragmentado. Para se reconstituir a imagem de forma a esta ter um sentido figurativo temos de nos mover para um ponto especifico no espaço chamemos-lhe "olho de príncipe," é esta localização que nos

permita reconstituir a perspectiva, tornando assim a imagem legível. Pode-se considerar este tipo de imagens como uma ilusão de óptica que obriga o observados a tomar um ponto de vista específico. Mas, nestas duas obras não existe qualquer ponto especifico de onde a observação seja privilegiada, pois a sua construção não é apenas feita no espaço mas também no tempo.

Está na génese deste trabalho o tempo de exposição de uma película à luz, mas não só, existe também uma pesquisa aprofundada do aparelho fotográfico, bem como de o que é o fotográfico. Segundo Flusser; as imagens técnicas são pós-históricas, abstracções de 3º grau, este tipo de imagem não é fácil de decifrar, pelo facto de acharmos que não necessitam de ser definidas, tendemos a colocar imagens técnicas ao mesmo nível do real. A representação do mundo parece ser a causa das imagens técnicas, podemos aqui adoptar a fotografia como exemplo para todo este tipo de imagens, mas no caso de "Não" e "Continuum," não parece ter sido a representação do mundo o objectivo, embora não deixem de ser imagens captadas com uma câmara fotográfica e consideradas fotográficas.

Surge por isso a questão. O quê e como foi fotografado? Que câmara representa o mundo desta forma.

A câmara fotográfica pode ser vista como um prolongamento do corpo, melhora as capacidades dos órgãos já existentes em nós. "Os instrumentos são prolongamentos de órgãos do corpo ... por serem prolongamentos alcançam mais extensa e profundamente a natureza, são mais poderosos e eficazes" (Flusser: 1983, 41).

Deste modo a câmara fotográfica faz parte da era moderna em que vivemos, acabando por ser uma modernização de nós próprios, permitindo assimilar, transformar e organizar a natureza e os objectos de uma forma diferente da de até então, assim, poder-se-á dizer que a câmara fotográfica é a conquista do homem sobre a natureza e sobre as suas capacidades naturais como a visão ou memória. A pesquisa técnica, feita por José luís neto, tem de ser entendida para se falar destes trabalhos.

O aparelho fotográfico, foi construído de forma a simular o olho humano, sendo assim, podemos dizer que é um prolongamento do nosso corpo, recorrendo a teorias científicas, como a mecânica, a óptica e a física, passamos a chamar-lhes máquinas, máquinas fotográficas. Mas

ISBN: 978-989-8300-14-0

estas máquinas têm um operador, alguém que as conduz, neste caso o fotógrafo, que a leva a fotografar o que ele entende ser bom de fotografar, com o auxilio da máquina capta uma imagem e transforma-a num bem de consumo, a fotografia.

Mas qual é a liberdade deste fotógrafo como operador? Ele apenas fotografa o que a máquina pode fotografar. "O fotografo crê que está a escolher livremente. Porem o fotografo só pode fotografar o fotografável , isto é, o que está inscrito no aparelho." (Flusser: 2005, 51). Exemplo disso é a enorme diversidade de máquinas fotográficas que existem disponíveis para fotografar, grandes e pequenos formatos, simples ou complexas, de boa e má qualidade. Cada máquina fotográfica tem a sua característica o seu programa inscrito, a sua forma de "ver" o mundo, e o transformar em imagem técnica, quer assim dizer que estes instrumentos são feitos para representar o mundo de formas diferentes, são precisamente estas diferenças que valorizamos.

Para criar estas imagens José Luís Neto teve de criar um programa capas de as realizar, debrucemo-nos sobre ele.

Manualmente ou através de um motor a película fotográfica é colocada em movimento continuo dentro de uma câmara analógica, esta película e sensibilizada pela luz que passa apenas por uma fresta colocada diante do obturador sempre aberto. É desta forma que surgem as imagens tanto de "Não" e "Continuum." O resultado do funcionamento desta câmara é uma inversão do que é comum em fotografia, pois para que surja a imagem é necessário que exista movimento diante da câmara, de preferência um movimento síncrono com o movimento executado pela película.

Entendida a questão técnica podemos partir para a análise das imagens.

Enquanto nos estamos a deslocar ao longo da imagem, para a sua observação, estamos a repetir o movimento que foi feito na sua execução. Avançamos e recuamos no espaço procurando constituir uma visão global da obra, procurando nela uma visão privilegiada. Visão esta que nunca temos, só seria possível tela caso nos movêssemos no tempo, recuando ou avançando nele procurando o tempo que deu origem a estas imagens.

É neste sentido que considero estes dois trabalhos como anamorfoses temporais.

Para obtermos uma visão global das obras, reconstituindo-lhes a forma que lhe deu origem, tal como uma anamorfose tem um ponto onde toda a perspectiva é reconstituída, nestes dois casos existe exactamente o mesmo, com a diferença de que esse ponto, devido à execução da imagem, não se encontra no espaço mas sim no tempo, no tempo que a película percorre dentro da câmara e dessa forma criou estas imagens, fotográficas mas singulares.

Esta é uma interpretação que deriva da análise dos trabalhos "Não" e "Continuum" do artista Português José Luís Neto.

Conclusão

Para se entender uma imagem é necessário entender a sua génese técnica, partindo para a sua analise com este conhecimento um leque muito maior de possibilidades se abre para a sua interpretação, em trabalhos como "Não" e "Continuum," isto é essencial, sem o conhecimento técnico acabamos por perder grande parta da concepção geral do trabalho, passando a analisar apenas a superfície da imagem e não as suas implicações profundas no estado da arte. ●

Referências

Flusser, Vilém – *Ensaio Sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

Figuras 1 e 2 consultadas em (29-12-2010), disponíveis em: www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=pt&art=18

ISBN: 978-989-8300-14-0

A modernidade de Ismael Nery

Viviane Gil Araújo*

Resumo: O presente artigo visa refletir sobre parte da obra do artista brasileiro Ismael Nery (1900-1934), realizada entre os anos de 1922 a 1934 - período que coincide com as primeiras manifestações artísticas do modernismo no Brasil - e as temáticas auto-referenciais de suas pinturas e desenhos, que o aproximam de uma parcela da produção de arte contemporânea, que apresentam o artista e seu corpo como parâmetro para realização da obra.
Palavras chave: pintura moderna brasileira, obra auto-referente, arte contemporânea, o artista como parâmetro de sua obra, corpo.

Abstract. This article aims to reflect on part of the work of Brazilian artist Ismael Nery (1900-1934), conducted between 1922 to 1934 - a period that coincides with the first artistic expressions of modernism in Brazil. The self-referential themes of his paintings and drawings, which connect him to an area of contemporary art production, show the artist and his body as a parameter for the artwork.
Keywords: Brazilian modern painting, self-referential work, contemporary art, the artist as a parameter of his work, body.

Modernidade Brasileira

O período que pressupõe a modernidade brasileira e, que não está relacionado somente às artes plásticas, foi marcado por diretrizes singulares, definidas principalmente pelas vanguardas artísticas internacionais. Na cidade de São Paulo, considerada modelo de cidade industrial desenvolvida, a pintura moderna dos anos 1920 apresentava:

(...) *duas diferentes características interligadas: a primeira apontava a relação que alguns artistas mantinham com as escolas européias que propunham um retorno à ordem (neutralização das rupturas e a reinserção da produção artística da época na 'tradição' e 'valores eternos da arte,' àqueles da tradição clássica - procedente da constituição dos sistemas de signos do Renascimento - como o espaço perspectivo, hierarquia que determinava o valor dos personagens na cena, relação dos homens com o sagrado, entre si e a organização da cena e dos objetos (...). A segunda indicava o desejo de atualização em face de produção artística existente na Europa, o que fez os artistas unirem de maneira complexa os conceitos da vanguarda e reconstrução, ruptura e ordem (*Cattani, 1994: 154).

* Brasil, artista têxtil. Bacharelado em Desenho, Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica de Artes, UFRGS. Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Artes, UFRGS. Professora no Centro Universitário Ritter dos Reis / UniRitter.

Nesse sentido, a complexidade resultante da união desses diversos conceitos permitiu o surgimento de obras singulares como do artista Ismael Nery. Em suas pinturas e desenhos, de temática auto-referente, aspectos da sua vida afetiva, seus amigos e o próprio pintor eram retratados. Nery contrariava assim, as particularidades do 'retorno à ordem' das escolas européias, os conceitos da vanguarda ou temas regionais e exóticos, tópicos comuns, entre os diferentes grupos artísticos brasileiros, das primeiras décadas do século XX.

O artista

Ismael Nery (Belém, PA, 1900 - Rio de Janeiro, RJ, 1934) freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio Janeiro, mas desistiu dos estudos ao entrar em conflito com os modelos acadêmicos impostos pela instituição. Em 1927, seguiu para Academie Julian, em Paris, que lhe proporcionou uma relação real com o vanguardismo europeu.

Artista e poeta, Nery ficou conhecido como um dos pioneiros do surrealismo no Brasil, que desenvolveu a maior parte de sua produção no Rio de Janeiro, distante das vanguardas paulistas, mas que no entanto, acompanhou atentamente os acontecimentos artísticos do Brasil e da Europa.

A produção de Ismael Nery está concentrada em um curto período de tempo, estimado dos anos de 1922 aos anos 1934, sendo intensamente marcada por uma linguagem pessoal, voltada à problemática do corpo humano e sua permanência no mundo, assunto que colocava suas pinturas e desenhos fora dos temas nacionais e dos interesses da cartilha modernista brasileira.

De certa forma equivocado, o discurso da crítica de arte da época, situava os trabalhos de Nery como manifestações do cubismo ou expressões oníricas do surrealismo, entretanto parte dessa mesma crítica sabia que devia estar atenta a modernidade que se processava fora do seu eixo hegemônico, nesse caso, no seu próprio país.

Do corpo ao corpo de Ismael Nery

Um crítico em especial considerou que outro universo bastante pessoal se apresentava na obra de Ismael Nery: Mário de Andrade (São Paulo, SP-1893-1945), que, entre outras importantes atividades culturais exercidas, participou ativamente da *Semana de Arte Moderna de 1922* e da

ISBN: 978-989-8300-14-0

renovação literária e artística brasileira. Andrade se viu desobrigado da missão de enquadrar a obra de Nery no discurso modernista e, desta forma, pode perceber que, "com exceção duns poucos quadros, toda obra do artista se ressentia de um 'inacabado muito inquieto,' " além de compreender que "o artista era preocupado com uns tantos problemas plásticos, principalmente a composição com figuras e a realização dum tipo ideal humano" deixando a impressão de que "os problemas se enunciavam nuns quadros, e eram desenvolvidos noutros para terminar noutros" (Andrade ap. Amaral, 1984: 59), como é possível perceber nas obras que seguem, quando a representação do encontro amoroso se desdobra cuidadosamente, de uma superfície à outra.

Figuras 1, 2 e 3. À esquerda Ismael Nery, *Sem Título.* Início da década de 1920. Nanquim e aquarela sobre papel, c.i.d. 51,5 x 36,5 cm Coleção Vilma e Rodolpho Ortenblad Filho. Reprodução fotográfica Sérgio Guerini/ Itaú Cultural. **Ao Centro**, Ismael Nery, *Casal em Vermelho,* s.d.. Aquarela sobre papel 30,1 x 19,5 cm. Coleção Chaim José Hamer (São Paulo, SP). Reprodução fotográfica Romulo Fialdini/Itaú Cultural. **À direita**: Ismael Nery, *Origem Nº 4 - Etapa Final,* s.d. Aquarela e lápis sobre papel, c.i.e. 31,7 x 27,4 cm. Coleção Chaim José Hamer (São Paulo, SP). Reprodução fotográfica Romulo Fialdini/Itaú Cultural.

Nas figuras 1, 2 e 3 percebemos que não há grande preocupação, por parte do artista, em obter o domínio da técnica e, que suas pinturas e desenhos sugerem além das reflexões sobre o corpo, indagações sobre gênero, sexualidade e morte.

Os corpos apresentados nessas obras de Ismael Nery foram multiplicados em diversas formas de representação: o corpo descritivo

do manequim que seduz, a integração dos corpos consumada na intersecção dos materiais e suas transparências e o corpo que é mostrado através de seus os órgãos, manchas e fluídos sob a consciência da morte inevitável que se aproximava.

Nas pinturas, desenhos e aquarelas de Nery há quase sempre um corpo que trespassa o outro, o masculino e o feminino que em sua diafaneidade revelam-se como um só corpo. Assim, os temas do modernismo mantiveram-se afastados, salvo de maneira crítica, como pode ser observado na obra *Auto-Retrato,* de 1927 (Fig. 4).

Figura 4. Ismael Nery. *Auto-Retrato*, 1927, óleo sobre tela. 129 x 84 cm. Coleção Domingos Giobbi (São Paulo, SP). Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini/Itaú Cultural

Observa-se que o autor se representa no centro da tela (Fig. 4), quase de corpo inteiro. Está sentado e leva a mão direita em direção à paisagem do subúrbio carioca, conferindo lugar de destaque a mulata, que de braços estendidos, apresenta as tradicionais casas coloridas. A palmeira, o mar azul e o Pão de Açúcar ao fundo, realçam a paisagem do Rio de Janeiro.

À esquerda do artista, em desequilíbrio, a representação das arvores e dos prédios parisienses, confirmam o diferenciado eixo da cena, que se

ISBN: 978-989-8300-14-0

confirma através da inclinação da torre Eiffel. A mão esquerda do artista descansa sobre a perna enquanto dois vultos homem/mulher parecem influenciar o pintor. Aqui Nery aparece figurado como alguém que se percebe dividido, enfrentando um impasse, talvez ideológico, em sua relação com os dois mundos distintos.

Diálogos possíveis da obra de Ismael Neves com a Arte Contemporânea

Uma profunda subjetividade e abertura para o inconsciente se mostram nas obras de Nery, mas não apenas isso, principalmente nos desenhos e aquarelas, se percebe a confirmação do ideário do artista referente ao gênero, sexualidade e a morte - sua própria morte - (conforme as figuras 5,6 respectivamente). O autor igualmente se destaca como artista múltiplo, que conservou sua identidade e, do figurativo ao abstrato manteve-se em constante busca pela representação dos seus anseios.

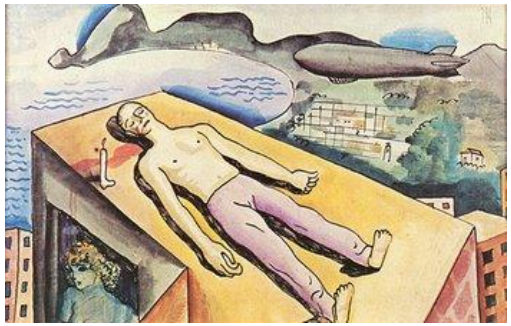


Figura 5 e 6: À esquerda: Ismael Nery, *Figura Decomposta*, 1927, óleo sobre tela, 42 x 47,5 cm. Coleção Yara e RobertoBaumgart(SãoPaulo, SP). Reprodução Fotográfica Gráficos Brunner Ltda/Itaú Cultural.**À direita:** Ismael Nery, *Morte de Ismael Nery*, ca. 1932. Aquarela sobre papel, c.s.d.17,5x27 cm. Coleção Particular. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini/Itaú Cultural.

Durante seus 34 anos de vida, (o artista faleceu em 1934 devido a complicações geradas pela tuberculose), Ismael Nery participou somente de três exposições individuais e quatro outras coletivas. Seu trabalho foi reconhecido apenas por uns poucos intelectuais e artistas progressistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Mario de Andrade, Antônio Bento entre outros. A partir de VIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, que confirmava o fim

do tema nacional, sua obra foi revitalizada, lembrada e homenageada por diversas exposições, além de constar em dezenas de importantes referências bibliográficas.

Atualmente, o contingente da produção de Ismael Nery segue colocando diversas questões tanto à crítica como à recente história da arte brasileira, pontos inesgotáveis sobre as investigações formais realizadas entre o desenho e a pintura, a temática do corpo e a obra auto-referente. Dessa forma, sua produção sugere afinidades com parte da recente produção artística do país, como por exemplo, os trabalhos realizados pelas artistas Karin Lambrecht e Vera Chaves Barcelos – que muitas vezes têm o seu corpo como parâmetro para realização de suas obras – resultando que partilhem do mesmo espaço, como aconteceu na exposição *Panorama da Arte Brasileira,* MAC, São Paulo, 1997 e na mostra *O corpo na arte contemporânea brasileira,* Itaú Cultural, São Paulo, 2005 .

Todavia, outros eventos merecem atenção, mas prevalece o fato que Ismael Nery teve uma produção ímpar, que não foi 'desvendada' a seu tempo, mas que representa uma possibilidade de diálogo entre a arte moderna e a arte contemporânea. Principalmente quando ambas, entre outras particularidades, partem do sujeito artista que se revela em sua obra, matéria de destaque e parte de nossa pesquisa atual, a qual vem suscitando diversos desdobramentos sobre o tema. ●

Referências

Cattani, Icleia Borsa. "As representações do Lugar na Pintura Moderna Brasileira: As Obras de Tarcila Amaral e Ismael Nery." *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura:* Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. Vol .11, n. 11, Abril de 1994. CDD-709.81

ISBN: 978-989-8300-14-0

[página em branco]

Comunicações *hors concours*

ISBN: 978-989-8300-14-0

Pintura e *documentos de trabalho*: considerações sobre uma relação dinâmica

Marilice Corona
Comissão Científica

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar e demonstrar como os documentos de trabalho e, especificamente as imagens fotográficas, podem invadir e perpassar a obra desde seu processo de criação até sua situação de apresentação.
Palavras-chave: documentos de trabalho, pintura e fotografia.

Abstract: This article aims to analyze and demonstrate how the working papers, and specifically the photographic images, can invade and pervade the work since its creation process until its situation of presentation.
Keywords: working papers, painting and photography.

Introdução

As abordagens e análises que se pode empreender sobre os arquivos e documentos de artistas são inúmeras, no entanto, o objetivo deste artigo será analisar, do ponto de vista do artista-pesquisador, a presença e o papel dos chamados *documentos de trabalho* desde o momento de produção ao momento de apresentação das obras. Mas o que vem a ser um *documento de trabalho*? Segundo o artista e professor Flávio R. Gonçalves, que desde o ano 2000 pesquisa sobre o assunto, o termo fora encontrado no catálogo da exposição retrospectiva de Francis Bacon, realizada em 1996, no Centro George Pompidou, em Paris (Gonçalves, 2000, p. 41). Tal termo diz respeito à coleção de imagens fotográficas oriundas de jornais, revistas e outras fontes das quais o artista se servia para a realização de suas pinturas. Pode-se dizer, então, que os *documentos de trabalho* tratam-se do conjunto de referências, objetos, escritos, imagens e fotografias que conformam e habitam o cenário de produção do artista. A princípio, são vistos como pertencentes ao momento anterior à obra acabada. No entanto, partindo de minha própria experiência em pintura e da análise dos *documentos* (imagens e escritos) de artistas como Mark Tansey e Gerard Richter, este artigo tentará demonstrar como os *documentos de trabalho* e, especificamente as imagens fotográficas, podem invadir e perpassar a obra desde seu processo de criação até sua situação de apresentação.

ISBN: 978-989-8300-14-0

O documento de trabalho pode invadir a obra de modo involuntário e, nesse caso, tal fato vem a ser descoberto posteriormente à produção da obra. Mas o *documento* também pode participar da obra de modo consciente, intencional, e pode até mesmo ser construído. Para o momento interessa-me falar dessa relação dinâmica que se estabelece entre a pintura e seus documentos quando existe a intencionalidade de colocar esta relação em marcha. Sendo assim, pergunta-se: O pintor, ao prestar a atenção na natureza das fotografias que lhe servem de *documento,* encontra ou formula novas questões para sua obra? De que modos? E pergunta-se ainda: quando e como um documento pode vir a tornar-se obra? E, do ponto de vista da obra acabada e, em situação expositiva, quais seriam as implicações no momento em que se efetua o deslocamento dos documentos do cenário de produção para o cenário de apresentação? Tais documentos atuam de forma meramente didática, explicativa ou possibilitam gerar uma gama maior de significações?

Figura 1. Mark Tansey, *Occupation*, 1984. Óleo sobre tela, 142x203cm. Coleção particular. Fonte: Tansey (2005, p.33).

1. Tansey e sua biblioteca de imagens

A fotografia, habitualmente, ocupa em um processo de pintura um espaço anterior ou posterior à obra. Dito de outro modo, ou ela é

utilizada como imagem de referência que dá partida à pintura, ou é o registro da pintura acabada com o objetivo de catalogação futura.

Figura 2. Documento de trabalho, fotografia. Fonte: Tansey (2005, p.61).

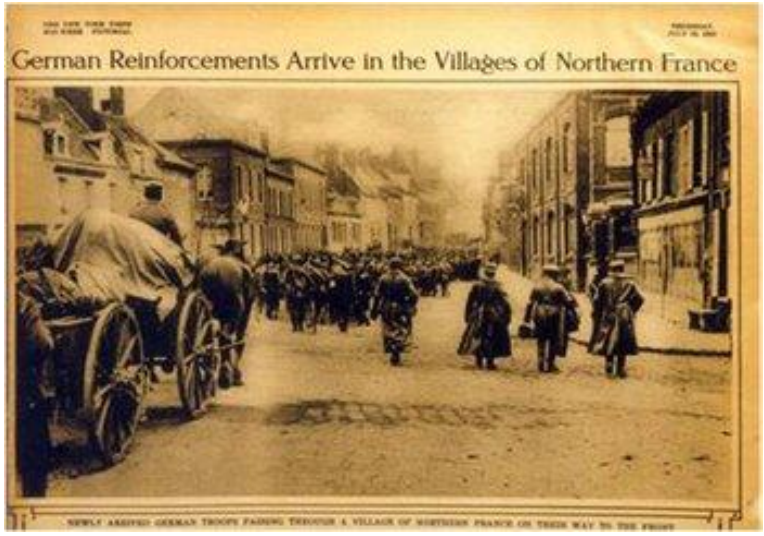


Figura 3. Documento de trabalho: recorte de jornal. Fonte: Tansey (2005, p.62).

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 4. Documento de trabalho: recorte de jornal. Fonte: Tansey (2005, p.61).

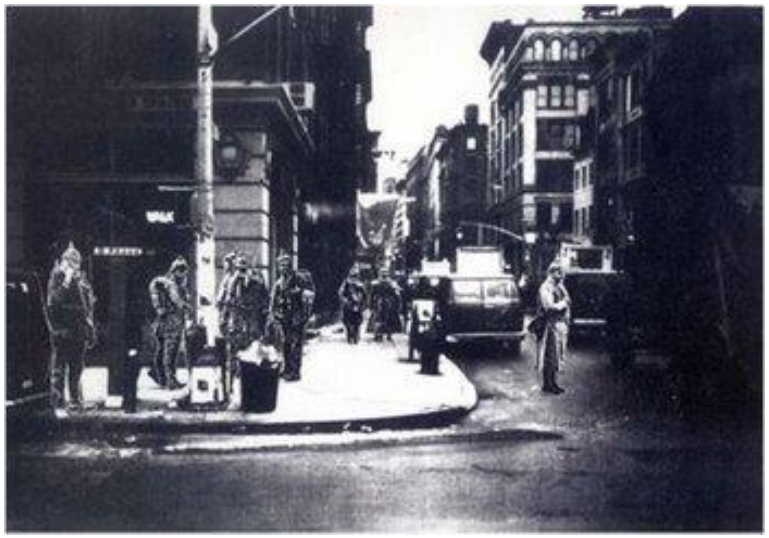


Figura 5. Documento de trabalho: fotocópia e colagem. Fonte: Tansey (2005, p.33).

Grande parte dos artistas reúne em torno de si uma gama de imagens ou objetos. Alguns destes artistas são mais atentos e organizados quanto ao material colecionado. O pintor americano Mark Tansey (n. 1949, San Jose, Califórnia), por exemplo, refere-se aos seus *documentos* como

biblioteca de imagens, onde reúne metodicamente um manancial heterogêneo de imagens, que vão desde reproduções de pinturas dos grandes mestres a ilustrações científicas e fotografias retiradas das revistas *Life*. Para o artista,

(...) a biblioteca de imagens torna-se um campo de investigação, um lugar para reunir imagens e idéias. Não é só uma tentativa de controle enciclopédico. Categorias de imagens nunca são puras ou objetivas. A coleção é grande o bastante para estar além do controle, além da memória. O que é conhecido é o que está mais próximo. Colecionar imagens toca a tradição do caderno de anotações do artista, onde seriam feitos esboços como material de referência indireto para pinturas. É um processo complexo e ativo. Também é uma forma de auto-análise, onde aquilo que uma pessoa coleciona consciente ou inconscientemente se torna uma representação visual da própria mente da pessoa. O processo de agrupar, categorizar e comparar provoca um entendimento curatorial dos tipos de imagem – de retóricas pictóricas e dos significados a estas relacionados. Colecionar imagens é aceitar, como recurso, representações da experiência humana de muitas culturas e tempos – como também de nossas experiências diretas e indiretas (Tansey, 1998, p. 131).

Tansey utiliza-se de uma máquina fotocopiadora, o que lhe permite uma grande liberdade em recortar e montar suas colagens que servirão de referência às pinturas. Em uma mesma montagem, reúne figuras, texturas e paisagens de origens distintas que, no entanto, ao serem transpostas para a pintura assumem um caráter homogêneo (Figuras 1,2,3,4,5). Encontramos nos procedimentos preparatórios de Tansey semelhanças com os procedimentos empregados pelo pintor realista americano Thomas Eakins (1844-1916), que já no final do século XIX fez grande uso da fotografia e da colagem misturadas ao desenho para elaborar suas pinturas (Figuras 6,7,8,9). No caso de Tansey, além de toda a relação retórica construída através do jogo entre as imagens, o artista transpõe para a pintura, por exemplo, a coloração antiga das imagens e ilustrações de revistas e jornais dos anos 50. Nesse sentido, os *documentos* propõem questões à pintura que podem ir além do aspecto semântico da imagem. A atenção do pintor não se restringe ao objeto, ao referente fotográfico, mas também à qualidade de sua aparição, à sua condição de imagem configurada pela relação entre luz e pigmento.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Este momento, anterior à instauração da obra, compreende a coleção, o arquivamento, o estudo das imagens de referência, as montagens dos documentos, tanto as relações formais quanto o estabelecimento de estruturas de significação – procedimentos inerentes ao processo de produção que muito revelam sobre o universo e a posição do artista diante de sua poética.

Figura 6. Thomas Eakins, *Shad fishing at Gloucester on the Delaware River*, 1881 – Óleo sobre tela, 30,5 x 46cm. Philadelphia Museum of Art.

Figuras 7,8,9. Abaixo: documentos de trabalho. Fotografias de Thomas Eakins usadas como referência. New Jersey, 1881. Fonte: Swell, p. 136.

Os documentos de trabalho, assim como os textos reflexivos produzidos pelos artistas, fazem parte do espaço de concepção e produção da obra. Pergunta-se, pois, se trazê-los para a situação de apresentação não constituiria uma postura autorreflexiva que se interroga

continuamente sobre seu estatuto de obra e os liames discursivos a ela interligados. Trazer o que se poderia chamar de *avesso* da pintura acabada para a situação de apresentação não revelaria a dimensão autorreflexiva do próprio processo de produção e instauração da obra? Um processo autorreflexivo em pintura que não se reduziria à especificidade da linguagem, mas que evidenciaria sua inserção e cruzamentos em um campo maior, que é o da Arte, e no campo das imagens em geral? As imagens fotográficas, televisivas, cinematográficas e virtuais estão de tal modo inseridas em nosso cotidiano que já nos parece difícil perceber o quanto nosso olhar está habituado às suas convenções. A fotografia foi, paulatinamente, durante o século XX, penetrando cada vez mais no atelier dos pintores e hoje, mesmo tornando-se uma prática corriqueira, ainda parece ampliar e colocar questões à pintura. Não se trata simplesmente de copiar uma fotografia, qualquer fotografia, mas de perceber como nosso olhar, nosso acesso à realidade é, sistematicamente, mediado pelas imagens.

2. Subversões e inversões de Gerard Richter

Os documentos de trabalho são um reservatório no qual se colecionam fragmentos do mundo. São nossa memória material em constante movimento de acumulação e que, de tempos em tempos, vasculhamos, podendo nos surpreender ao descobrir tais fragmentos iluminados por uma nova luz. A sua presença ao lado ou dentro da pintura traz para a situação de apresentação os sinais de sua concepção. Como já teria indagado Zielinsky:

o que vem a ser a obra quando seu caráter documental desenha sua própria anatomia? A concretização das obras não estaria trazendo a explicitação da situação em que os trabalhos são concebidos, fazendo coincidir, como afirma Glória Ferreira, concepção com apresentação? (Zielinsky, 2008, p.6).

Nesse caso, torna-se imprescindível lembrarmos de *Atlas*, de Gerhard Richter (Dresden, 1932). O artista vem colecionando, desde os anos 70, imagens fotográficas, desenhos e projetos e expondo-os organizadamente em painéis brancos, em blocos, forrando literalmente as paredes dos espaços expositivos. No momento de exibição, a coleção ultrapassa sua função de documento, assume estatuto de obra, ganha autonomia e, pela forma de sua organização e justaposição de certos

ISBN: 978-989-8300-14-0

temas, desencadeia novos significados e, portanto, novas leituras em várias direções. Em *Atlas*, encontramos o olhar do pintor dirigido às imagens ao mesmo tempo em que encontramos a contingência histórica da qual este pintor submerge e se vê envolvido. Nesta contingência histórica, afora a memória da guerra, torna-se evidente a posição do pintor frente à situação da pintura em meio à reprodutibilidade técnica das imagens, ou seja, o pintor se vê confrontado a encontrar possibilidades e alternativas para dar continuidade à linguagem da pintura, que ainda lhe é cara em meio às imagens de massa.

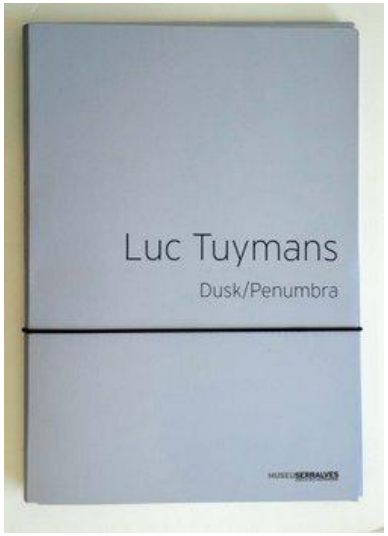


Figura 10. Catálogo da exposição *Penumbra*, de Luc Tuymans. Museu Serralves, Porto, Portugal.

Richter, ao investigar as possibilidades que a fotografia traz à pintura, subverte e coloca em suspenso, por exemplo, o que se julgaria próprio do expressionismo abstrato: a espontaneidade do gesto. O artista, em 1973, realizou uma série de grandes pinturas abstratas a partir de fotografias: em um primeiro momento, aplica largas pinceladas de camadas pastosas de tinta em telas de pequenas dimensões; posteriormente, as fotografa com o objetivo de utilizar estas imagens como modelo para as grandes pinturas (300 x 600 cm). As grandes pinturas, ao contrário das primeiras, são realizadas em uma camada muito fina de tinta. Toda sensação de textura e materialidade é obtida

por procedimentos ilusionistas de luz e sombra. Na verdade, o que é transposto para a pintura é o achatamento e ilusão de tridimensionalidade produzida pela fotografia. Nesse caso, podemos observar que a pintura se tornou *documento* para a fotografia, que, por sua vez, se tornou *documento* para o trabalho final. As grandes telas abstratas apresentam-se como imagens paradoxais, pois todo aspecto material e espontâneo almejado pelo expressionismo abstrato foi meticulosamente pintado e regulado pelo modelo. Prescindir do modelo e da ilusão não seria o genuíno objetivo dos dogmas modernistas?

Figura 11. *Fac-símiles* dos documentos de trabalho que compõe o catálogo da exposição *Penumbra*, de Luc Tuymans. Museu Serralves, Porto, Portugal.

De algumas décadas para cá, observa-se que inúmeras exposições têm sido organizadas de modo a apresentar, conjuntamente às obras, os arquivos ou documentos de trabalho dos pintores. Veja-se o exemplo da exposição *Penumbra*, do pintor belga Luc Tuymans (Mortsel, 1958), apresentada pelo Museu Serralves, na cidade do Porto, em 2006. Nessa ocasião foram exibidas 21 obras do artista, realizadas entre 1978 e 2004 e acompanhadas dos mais diversos documentos de trabalho do pintor, tais como: materiais de leitura, fotografias, vídeos, imagens de referência, maquetes e outros. O próprio catálogo da exposição fora criado em formato inusitado (Figuras 10, 11, 12). Trata-se de uma pasta contendo

ISBN: 978-989-8300-14-0

textos diversos e vários fac-símiles dos documentos de trabalho do artista.

Figura 12. Fac-símiles dos documentos de trabalho que compõe o catálogo da exposição *Penumbra* de Luc Tuymans. Museu Serralves, Porto, Portugal.

Apresentar as obras acompanhadas de seus documentos não visa a explicar e reduzir os sentidos das exposições; ao contrário, possibilita ao espectador traçar novas relações de significação ao mesmo tempo em que o aproxima do arcabouço constitutivo do processo de produção. Como já teria apontado Corpet, por ocasião do colóquio *Les artistes contemporains et l'archive*, em 2001, em Rennes, "o arquivo não faz a obra: ele é a obra em se fazendo" (Corpet, 2004, p. 43), sendo que a relação dinâmica entre obra e documentos se explicita na apresentação. ●

Referências

Corpet, Olivier. (2004) "L'archive-oeuvre" in *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*. Actes de colloque. Presses universitaires de Rennes. ISBN-10: 2868479731

Danto, Arthur & Mark Tansey (1992) *Tansey: visions and revisions*, New York: Harry N. Abrams. ISBN 0-8109-3912-6/ ISBN 0-8109-2499-4.

Friedel, Helmut. *Gerhard Richter* (2006) *Atlas*. Londres: Thames & Hudson,

Gonçalves, Flávio (2000) *Où se trouve le dessin?: une idée de dessin dans l'art contemporain*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pela Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, Paris-France.

Mark Tansey (2005) Catálogo. Kleve: Museum Kurhaus Kleve.

Swell, D. (org.). (2001) *Thomas Eakins*. Catálogo. Philadelphia: Yale University Press.

Zielinsky, Mônica (2008) *Arquivos Abertos*. Texto de apresentação do catálogo da exposição. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Artes. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

ISBN: 978-989-8300-14-0

A Gravura de Carlos Martins

Maristela Salvatori
Comissão Científica

Resumo: Alguns aspectos da gravura de Carlos Martins. Encontramos na obra deste artista brasileiro uma forte relação com a História, tanto na reelaboração da iconografia da História da Arte quanto no uso de procedimentos técnicos. Suas imagens, de tom intimista, apresentam forte expressão de silêncio.
Palavras chave: Arte Contemporânea, Gravura, Múltiplo, Carlos Martins.

Abstract: Concerning some aspects of Carlos Martins' printmaking. The work of this Brazilian artist has a strong relationship with history, both in terms of his reworking of the iconography of art history and in the use of the technical procedures he employs. His images, which have an intimate tone, strongly express silence.
Keywords: Contemporary Art, Printmaking, Multiple, Carlos Martins.

Com uma expressiva obra, realizada sobretudo em gravura, o artista Carlos Martins inscreveu seu nome no cenário artístico brasileira nas décadas de oitenta e noventa. Suas imagens, de tom intimista e pequeno formato, apresentam muitas sutilezas e sombras enigmáticas onde encontramos uma forte expressão de silêncio, recolhimento, memória e emoção.

A opção pela gravura

Arquiteto por formação, Carlos Martins instalou-se no Reino Unido nos anos 70 para a realização de Curso de Mestrado em Urbanismo, mas logo começa a frequentar a Slade School of Arts, da Universidade de Londres. Antes disto, ainda no Brasil, já praticava a aquarela, com crescente interesse pela gravura. Carlos Martins passa a frequentar também outras instituições londrinas e realiza cursos como o da Accademia Raffaello, em Urbino. Este interesse veio a mudar decisivamente seu rumo profissional, para sorte da gravura brasileira.

Embora seduza, seu trabalho não se revela ao primeiro olhar. É necessário um olhar atento para melhor perceber sua obra. Nela, observamos uma forte relação com a História, um dos traços da pós-modernidade, conforme Teixeira Coelho. Esta relação se reconhece no resgate e reformulação. A iconografia da História da Arte, em especial

renascentista, mas também cubista, aparece aqui frequentemente sob forma de releitura e citação.

Suas imagens, comumente organizadas em séries, são geradas a partir de diferentes motivações. Uma viagem a Portugal gerou a primeira série, o álbum *Journey to Portugal*, assim como a série Cantos foi decorrente de viagem à Itália. Procedimentos que datam da história mais remota da gravura, e agora em desuso, são recuperados, como aquarelar imagens já impressas ou utilizar as técnicas de talho doce (buril) ou maneira negra.

A memória e o tempo

Em *Journey to Portugal*, composta por calcogravuras monocromáticas, menos que apresentar narrativas de viagem ou tentativas de representar lugares visitados, Carlos Martins espelha estados da alma. Suas imagens remetem mais à memória, apresentando conteúdo simbólico e evocando solidão, como na gravura *At Night in Setil* (Figura 1).

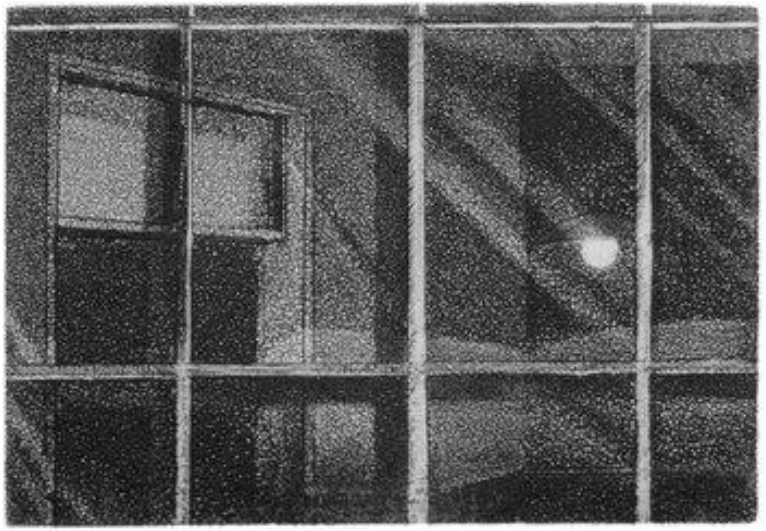


Figura 1. Carlos Martins, *At nigth in Setil*, água-forte e água-tinta, 1976, 6 x 8 cm.

Na série de gravuras subsequente aparecem cenas de seu próprio quarto londrino. Representações de detalhes onde transparece seu universo íntimo, estas imagens podem ser tomadas como "auto-retratos." Há um refinado tratamento de luz e sombra, nos espaços construídos o indivíduo está ausente, nos interiores há poltronas vazias (Interior com Armário, Interior com Poltrona e Interior com espelho,

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 2), e outros signos de ausência e quietude. Também aparecem referências à história da arte, como na imagem A visita.

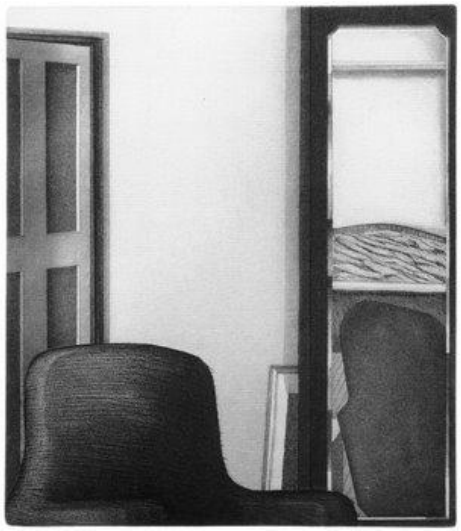


Figura 2. Carlos Martins*, Interior com espelho*, água-forte e água-tinta, 1977, 17 x 14,7 cm.

Nos Cantos (Figuras 3 e 4), realizados ente 1976 e 1981, encontramos diversas referências iconográficas do Renascimento. Podemos tomar esta série como uma homenagem à própria história da gravura, tanto em questões técnicas quanto formais. Seu espaço é perspectivo, sua iluminação é difusa. O formato é reduzido, privilegiando os valores táteis. As cores, à exceção do azul, têm afinidade com cores empregadas na Renascença. A temática variada inclui paisagens insólitas, cenas internas, figuras humanas, sólidos geométricos.

Suas imagens necessitam tempo para maturação, algumas contam alguns anos até sua conclusão. Na série Jardim Botânico, de 1980, Martins representa a natureza com riqueza de detalhes, deleitando-se na configuração de jogos de luz e sombra ao tratar a vegetação e os reflexos na água. Trabalha com desprendimento a ponto de colocar uma matriz de cabeça para baixo e seguir trabalhando-a até a geração de uma nova imagem.

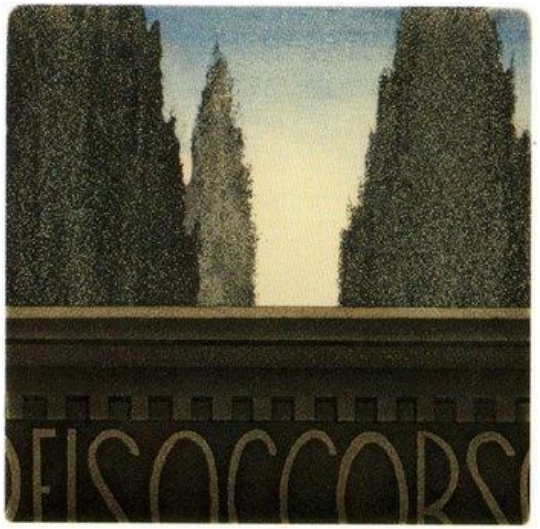


Figura 3. Carlos Martins*, Canto V*, água-forte e água-tinta, 1981, 7,8 x 7,8 cm.

Em 1982 é premiado pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo com o prêmio de Melhor Gravador Brasileiro. Seu trabalho tende a certo formalismo, que foge à tendência expressionista presente em grande parte dos gravadores brasileiros. Suas cores são sóbrias e os contrastes, bem explorados, com negros intensos aveludados. Sua formação primeira faz-se presente pela representação do espaço arquitetônico, também em cenas internas e fragmentos integrados a estas silenciosas paisagens; eventualmente observamos o diálogo que se estabelece das cenas interiores com o exterior.

Em gravuras como Natureza Morta com Foto (*Long distance love,* Figura 5), de 1977, uma homenagem ao pai recentemente falecido, e Homenagem a Anaïs Nin, de 1984, temos a mesma expressão recolhimento e reflexão, composições com tratamento formal de contrastes pronunciados em sutil variação tonal.

Em 1984, o espaço perspectivo cede lugar a uma série de gravuras ovais de configuração fragmentária, Objetos sólidos. Com referência técnica no *niello* florentino, a matriz, em forma de camafeu, foi trabalhada como uma jóia. Da mesma matriz foram originadas numerosas imagens únicas, seja pela utilização de diferentes recursos de impressão, seja pelo tratamento posterior com aquarela (Figura 6).

ISBN: 978-989-8300-14-0

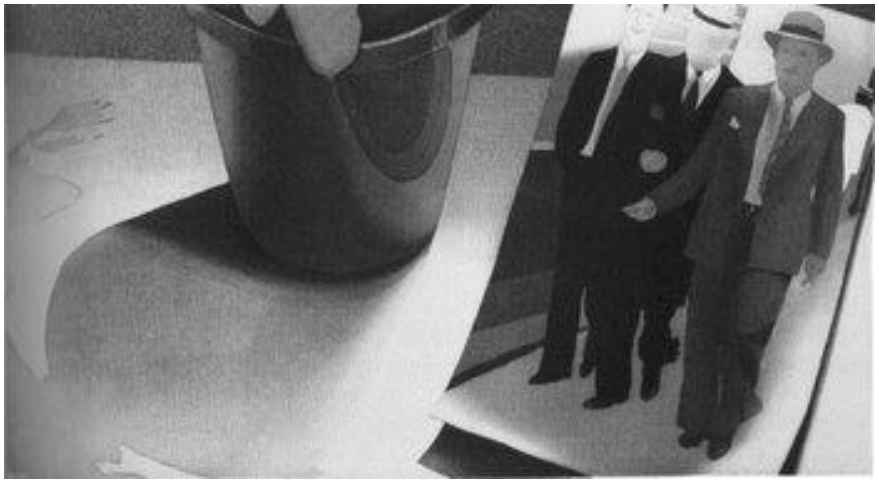


Figura 4. Carlos Martins, *Natureza morta com foto* (*Long distance love)*, água-forte e água-tinta, 1977, 12 x 22,5 cm.

Na série O Guarany, de 1985, o espaço perspectivo reaparece, tratado à maneira de um teatro de sombras. A vinheta que marca a cena recebe um tratamento sutil de cinzas e negros, as figuras (móveis) são compostas no cenário de diferentes formas, fundos fotográficos são utilizados de forma alternada ou sobrepostos a outras impressões, notadamente a monotipia (como na gravura *Sento uma Forza Indonita,* Figura 7). Em paralelo às gravuras, o artista montou caixas de luz com o mesmo princípio, lâminas de acetato impressas em serigrafia podiam ser manipuladas, possibilitando a composição com diferentes fundos/cenários e personagens.

Figura 5 e 6. Carlos Martins, *Objetos sólidos*, água-forte e aquarela, 1984, 4 x 5,3 cm.

Nos anos noventa uma série de imagens têm inspiração na composição Melancolia I de Dürer, justamente uma obra chave da História da Arte, conforme lembrado por Valéria Piccoli, citando Panofsky em *The life and art of Albrecht Dürer* (Princeton University, 1971), posto que esta gravura compõe (com O cavaleiro, a morte e o diabo e São Jerônimo em seu estúdio) "um ciclo alegórico que alude, respectivamente, ao mundo racional e imaginativo das ciências e das artes" (Piccoli, 2005, s. p.).

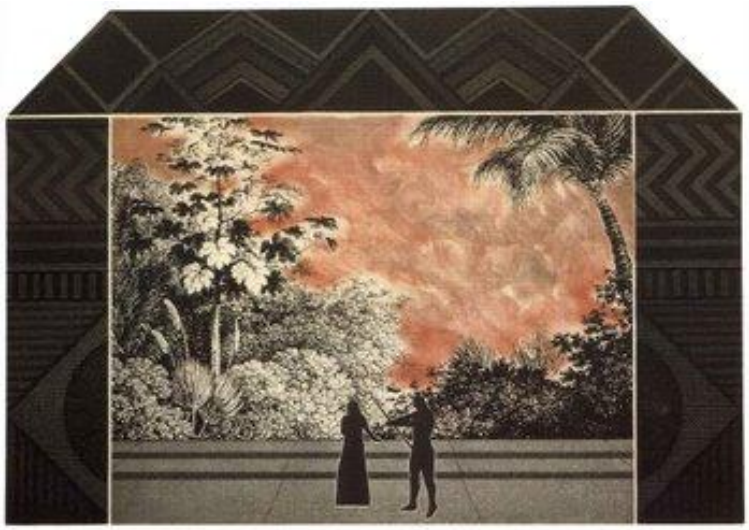


Figura 7. Carlos Martins, *Sento uma forza indômita*, água-forte, água-tinta e monotipia, 1981, 20 x 28,5 cm.

Finalmente, é importante destacar que, a exemplo de muitos outros artistas, Martins utiliza técnicas de gravura, muitas vezes realizando imagens únicas, manifestando explicitamente que seu interesse pela gravura extrapola o interesse pelas possibilidades de multiplicação da imagem. Carlos Martins reelabora a iconografia da História da Arte e adapta os procedimentos às suas intenções artísticas, com olhar e significações contemporâneos. ●

Referências

Carlos Martins 10 Cantos. Porto Alegre: Cambona Centro de Arte, s. d.
Coelho, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Martins, Carlos. *Introdução ao Conhecimento da Gravura em Metal*. Rio de Janeiro: PUC/MNBA, 1981.
Piccoli, Valéria et allii. *Impressões e memória*. A gravura de Carlos Martins. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2005.

Sonâncias e (Dis) Sonâncias na Arte Contemporânea: Instalações e Intervenções

Neide Marcondes
Comissão Científica

Resumo.O presente artigo caracteriza obras/instalações e intervenções que no mundo hipermoderno são como sonâncias e (dis)sonâncias. Estão discutidos também o fim, a fratura da arte e a mutação na morfologia e no conteúdo da obra. A mutação dos espaços/eventos também é tema de reflexão neste texto.
Palavras chave: instalação, intervenção, hipermoderno, sonâncias, (dis)sonâncias.

Abstract. This article characterizes the works / installations and interventions that in the hypermodern world are like sonance and (dis)sonance.They also discussed the purpose of art its fracture, morphology and mutation contents. The mutation of the spaces/events is also a topic of discussion in the text
Keywords: installation, intervention, hypermodern, sonance, (dis)sonance.

Criadores sobre outras obras. O objeto artístico suscita problemas diferentes e diversos e exige várias leituras interpretativas. A compreensão e interpretação da arte apresenta-se num duplo movimento: fruição mais interpretação profunda da obra de arte com a capacidade de inscrevê-la no lugar que lhe compete. O discurso sobre a arte visual pode e deve ser um outro acontecimento, outra obra de arte com palavras. Escrever sobre arte comporta dois aspectos: uma prática contemporânea sobre os textos e uma teorização atenta às operações técnicas e poéticas da teoria do texto e do objeto. Fica assim constituída a ordem de conhecimentos, não de simples tradução do visual para o textual, mas um conjunto elaborado, um outro texto da arte visual para um discurso textual linguístico, uma obra de arte com palavras textuais, um outro texto poético.Mesmo quando os relatos dos artistas ficam refletidos em documentos e experimentos, análises da sua própria obra, estão se comportando como leitores e intérpretes.

Sonâncias e (dis)sonâncias. Hoje, neste mundo atual, mundo hipermoderno (Lipovestsky, 2004), não é possível falar em arte ou sobre arte, em termos de uma essência categórica e imutável, mas sim aceitar uma realidade mutável, efêmera e líquida (Kosko, 1995; Bauman, 2007). Assistimos revoluções contínuas no preocedimento arte e na própria elaboração do objeto.

ISBN: 978-989-8300-14-0

A diversidade dos produtos artísticos são mutáveis, instáveis, impossíveis de determinar com exatidãoo este momento, sujeito então a melindres, preferências, humores, incertezas. Há portanto uma realidade mutável que identifica e justifica o momento atual da sociedade com as intermináveis tecnologias.

Arte: esboço, desenho, ruído, vídeo, foto, arte digital, *site specific*, instalações e intervenções caracterizam mutações nas demonstrações em eventos e espaços. *Computer* gráfico, obras cinéticas, aparelhos eletroacústicos sugerem modificações na percepção visual auditiva, táctil, sensitiva e mesmo palativa.

Fim da arte? Passados muitos anos, desde as vozes das vanguardas artísticas, e ainda se comenta sobre o chamado fim da arte.O historiador espanhol Juan António Ramirez (1982) ressaltou que a morte da arte, como a dos deuses, é questão dos teólogos e crentes.

Fratura na arte? Poderíamos acrescentar que há uma fratura na arte?

As concepções taoísta e zenista há muito conceberam o evitar a simetria da então arte ocidental pois nela viam expressas a idéia do acabado, da ordem , da repetição, e unidade do credo artístico.

Gillo Dorfles já se expressava na obra *Oscilações do Gosto* (1974) sobre as mutações e metamorfoses no produto artístico.Prefere ressaltar as mutações e metamorfoses que aconteceram desde os *happenings*, concertos *fluxus, environoments* e com todo o repertório de obras com tempo limite, os resultados dos novos meios de reprodução e como as de hoje deste mundo, chamado pelos teóricos e filósofos, tempo de mundo líquido que registra especificamente a intemporalidade do tempo.

Não vivemos nem em horizonte fechado, nem em horizonte único; mas somos e estamos situados sempre na história.

Evento. Como tomar parte e fazer parte nos gemidos da criação, invenção e fazer parte e talvez conhecer e mesmo se identificar com o mundo artístico?

A primeira característica do objeto artístico é o de *Aparecer*; é situar a obra *em Evento* para a fruição e o tentar visualizar, *desvelar a Arte em Evento* (Marcondes, 2002; 2007).

O produzir é o deixar aparecer, é o deixar habitar, o erigir no sentido de abrir na linguagem heideggeriana.

Instalação. Instalar, erigir para devotar, glorificar, consagrar para o mundo. Um evento, um acontecimento e a obra abre seu próprio mundo.

As mutações das formas, procedimentos e mesmo de comportamentos estão caracterizados nas Instalações. Ao caminhar pelo mapeamento das bienais, galerias museus e outros espaços múltiplos, percebemos no mesmo tablado instalações neobarrocas, minimalistas, *light constructers* com diversidade de materiais e procedimentos, e mesmo obras para os chamados *não-lugares*.

Figura 1:*Concerto para anarquia*, de Rebecca Horn (2010). Centro Cultural Banco do Brasil - São Paulo. Fonte: própria.

A ditadura do espetáculo: *Concerto para Anarquia*, Rebecca Horn (2010). Artista alemã, internacionalmente conhecida com obras em várias bienais internacionais. Em outubro de 2010, no Centro Cultural Banco do Brasil - São Paulo, instala um piano que toca com suas entranhas em *sonâncias e dissonâncias*. A artista, uma das pioneiras no uso das diversas tecnologias nos anos 1970, ergueu naquele espaço um piano de cauda inteira, de ponta cabeça; o espetáculo consistia no fazer entranhas/elementos do piano, que em dado momento computadorizado se abre e o som aparece em dissonâncias e ecoa por todo o espaço. Rebecca perpassa 35 anos de

ISBN: 978-989-8300-14-0

sua trajetória, sempre causando uma sinestesia em suas instalações, esculturas, performances e *environments* (Figura 1).

São riscos e arriscos, desconfortos, que mantêm uma forte poética de confronto com o público (Figura 2).

Figura 2. Rebecca Horn, *Concerto para anarquia*, (2010). Centro Cultural Banco do Brasil - São Paulo. Fonte: própria.

Piano Surdo, Metade da Fala no Chão. Na Bienal de São Paulo de 2010, uma *performance* resulta em Instalação que causa impacto (Figura 3). Tassiana Blasss, jovem brasileira, apresentou também sua (dis)sonância. Um pianista faz sua performance em um piano de cauda tocando obras de compositores clássicos; os espectadores esperam mais ação e eis que surge outra personagem paramentada com capacete e roupas especiais, derramando aos poucos cera quente nas cordas do piano. Aos poucos o pianista vai tirando outro som, melhor, dissonância total das peças no piano agredido, até chegar à completa surdez sonora. Em seguida, a Instalação está composta pelo piano deteriorado, material ceroso que escorreu pelo piano chão-a-fora e o instrumento com o *performer* que conseguiu primeiramente a sonância, transformado agora em (dis)sonância, em espaço da Bienal.

Figura 3 *Piano Surdo* (2010), de Tatiana Blass. Bienal de São Paulo 2011. Fonte: própria.

Dengo. Ernesto Neto, artista brasileiro internacionalmente conhecido por suas esculturas e instalações em bienais, museus e galerias, em outubro e novembro de 2010, no espaço do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), conseguiu com sua Instalação a interatividade e vivência com o público espectador. *Dengo* é um estado de espírito, disse o artista (*Moderno MAM,* 2010). É uma obra inteiramente feita com a técnica artesanal do crochê, forma orgânica de relacionamento social, de consonância com formas, multiformas naqueles rendilhados. Obra tensão entre desejo e realidade, que pode ser desmontada e remontada em outro visual, tátil, auditiva e mesmo olfativa. Com instrumentos musicais no meio das formas, o espaço induz as sonâncias e (dis)sonâncias (Figura 4).

Intervenção. Formas artísticas intervêm na arquitetura e mesmo no espaço urbano.

Tramazul. Regina Silveira, brasileira, Professora Doutora em Artes da Universidade de São Paulo, cria, inventa e elabora mais uma intervenção. O edifício do Museu de Arte de São Paulo – MASP, é envolvido externamente com enorme painel, com a imagem de um céu fixo com nuvens, parecendo um grande bordado em ponto de cruz, com agulhas e linha, em trama gigantesca. O envolvimento está nas faces frontal,

ISBN: 978-989-8300-14-0

posterior e laterais do edifício. São 202 janelas revestidas. É uma façanha, uma audácia, como assegura Regina; muitas vezes, as formas são desenhadas em cima das fotografias do edifício para acertar a escala. O computador retém as imagens e o *plotter* solta as partes dos painéis que revestirão as janelas, a fachada de nuvens. Pessoas, desde o alto do edifício, implantam a colagem que recebe os painéis. A intervenção tem duração de 3 meses. A efemeridade, construção e destruição fazem parte desta ditadura do espetáculo (Figura 5).

Figura 4. *Dengo* (2010) de Ernesto Neto. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: própria.

Espaços e suas (dis)sonâncias. Os espaços artísticos e multifuncionais continuam em minhas preocupações e reflexões. Em vários momentos e publicações já tornei-as públicas (Marcondes, 2007; 2010).

A obra que nasce da concepção, elaboração e laboração do artista, só habita o mundo em espaço/evento, o que excede da atividade e preocupação do artista. As instituições públicas e privadas reservam o poder, poder econômico, político e social, no tocante à escolha de curadores e artistas. Para acontecer a arte em evento, muitos caminhos poderiam se abrir em espaços / tempo, mais sedutores como os chamados espaços esfuziantes de multiuso, com bens de consumo de

natureza sócio-cultural. Vivemos em época de mundialização econômico-financeira, de globalização de tecnologias e planetarização das questões ambientais (Martins, 2006). As mudanças ocorrem com muito mais rapidez. Vivenciamos situações significativas em relação aos espaços múltiplos, que encurtam a distância entre o artista, o produtor de arte, e o espectador. Ressaltamos novamente os espaços hipertransitórios, onde artistas mostram suas obras, o que propicia trocas e diálogos locais e internacionais. Os produtos de arte, não isolados e não separados em paredes, como nas galerias tradicionais, conotam situações de envolvimento e expectativa para os objetos, despertam a curiosidade e, mesmo, interesse para o mundo sensual e fractal desta época hipermoderna, propiciando o desembrulhar da arte (Figura 6). Mas a presença ditatorial dos curadores – deveriam dar a conhecer ao público diferentes estilos, técnicas, movimentos artísticos e críticas diversas, verdadeiras vitrines abertas a colecionadores – parecem ainda presos a artistas bienáveis e reconhecidos por instituicções ligadas ao poder de embaixadas e organismos federais, em intensa coligação com os poderes das instituicões internacionais.

Figura 5. *Tramazul* (2010-2011) de ReginaSilveira. MASP, São Paulo. Fonte: própria.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Figura 6. *Sphères* (2010) de Adrienne Aubert. Intervenção na La Madeleine, Paris. Fonte : Própria.

Ao analisar a cultura contemporânea, o caos paradoxal, a desordem organizada, a busca da qualidade no *agora*, nas formas mutacionadas e metamorfoseadas, o indivíduo / artista está cada vez mais aberto e cambiante, fluido, mas cada vez mais, socialmente e economicamente dependente do patrocínio das instituições públicas e privadas para por em evento suas sonâncias e (dis)sonâncias artísticas.

Mas a liberdade do pensar cultiva a liberdade do discurso do artista. A liberdade é o sustentáculo do discurso e o dom da linguagem é o dom da liberdade. A obra inaugura mundos históricos. Expõe mundos em seu *evento e* permite a interpretação do mundo em sua obra e o conhecimento da *coisidade:* matéria, técnica. A *mundanidade* se declara em várias interpretações e abre o conflito hermenêutico. Assim trabalha o artista contemporâneo / atual / epocal. Tais reflexões demonstram o estar do *Ser / Artista* conectado com a situação e mutação da contemporaneidade, com a sociedade atual e suas características *glocais* e globais, com a dimensão multi e transdisciplinar desta época em que vivemos, que induz e permite novas estéticas, novas poéticas ou mesmo revisitar um passado e prescrever um *mundo futuro.* ●

Referências

Bauman, Zygmunt (2007) *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Dorfles, Gillo (1974) *Oscilações do Gosto*. Lisboa: Livros Horizonte.

Kosko, Bart (1995) *Pensamiento borroso*. Barcelona: Hurope.

Lipovestsky, Gilles (2004) *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla.

Marcondes, Neide (2002) *(Des)Velar a arte*. São Paulo: Arte&Ciência.

Marcondes, Neide (2010) "Arte e mundo líquido, criação e inventividade." *Revista :Estúdio.* ISSN: 1647-6158. Ano II, n. 3, pp. 82-88.

Marcondes, Neide. Instalação em mundos possíveis. In: *América, Américas. Arte e Memória.* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007

Martins, Nara Sílvia Marcondes (2006) "The sustainable design is realized in São Paulo city." In *2006 Design Research Society Internacional Conference*. Lisboa: Anais *Design Congress,* 1-4 nov,2006.

Moderno MAM (2010) Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna.

Ramirez, Juan António (1982) *Medios de Massas e Historia del Arte*. Madrid: Catedra.

ISBN: 978-989-8300-14-0

[página em branco]

Comissão Científica do CSO'2011
notas biográficas

ISBN: 978-989-8300-14-0

comissão científica CSO'2011
notas biográficas

Álvaro Barbosa (Portugal, 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 e Coordenador da Linha de Investigação em Artes Digitais do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). Licenciado em Engenharia Electrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra -Barcelona e concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes e 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. Actualmente é professor de Design na Universidade do Porto, *Associate Director* do ID+: Instituto de Investigação de Design Media e Cultura, e investigador (*research fellow*) no INESC Porto. As suas principais áreas de interesse incluem estudos culturais visuais, media colaborativos, etnografia pós subcultural, e criminologia cultural. Heitor pertence ao conselho editorial de *Crime Media Culture* (Sage), *The Poster* (Intellect) and *Radical Designist* (IADE), além da *:Estúdio*. Curador de *Future Places* festival anual de digital media, em parceria com a University of Texas, Austin, e de *Nomadic.0910 - meetings between art and science*, na Universidade do Porto.

Luís Jorge Gonçalves (Portugal, 1962) é doutorado em Ciências da Arte e do Património pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 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 projectos 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

ISBN: 978-989-8300-14-0

arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.

J. Paulo Serra (Portugal) é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI. Nesta Universidade, é docente e investigador do LABCOM (área da Informação e Persuasão) e desempenha actualmente o cargo de Presidente da Faculdade de Artes e Letras. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008); e coorganizador de várias outras obras, entre as quais *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização* (2008), e *Informação e Persuasão na Web* (2009).

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 Projectos Transdisciplinares e Pluridisciplinares da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação dos Projectos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006 - 2008). Colaborou recentemente no Mestrado em Comunicação e Arte da FCSH da UNL e é actualmente 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), sendo responsável pela licenciatura de Arte Multimédia. Lecciona actualmente as disciplinas de Cultura Visual (1 e 2), Teoria dos Média (1 e 2), nas licenciaturas de Arte Multimédia, Ciências de Arte e Património, Design de Comunicação e Pintura, sendo também regente de disciplinas nos mestrados de Educação Artística (Cultura Visual) e de Arte Multimédia (Teoria da Crítica), ambos na FBAUL, e ainda no mestrado de Ensino, especialidade de Ensino Artístico, a funcionar no Instituto de Educação da universidade de Lisboa (Introdução à Prática Profissional). Responsável também por alguns Seminários do curso de Doutoramento da FBAUL. Leccionou também disciplinas de Desenho (FBAUL e ISCTE), Comunicação Visual, Fotografia (FBAUL). Docência, desde 1988, também no Ensino Básico e Secundário, com experiência em todos os anos curriculares, do 5º ao 12º

ano. Co-autor dos programas de Desenho A e B do 10º. 11º e 12º anos do Ensino Secundário. Dirigiu acções de formação e também formação de formadores. Autor de livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual,* FBAUL, 2002. Tradução dos livros de Rudolf Arnheim (1998) 'Para uma Psicologia da Arte' e 'Arte & Entropia.' Lisboa: Dina Livro / Dina Press. Coordenador dos Congressos Internacionais CSO'2010 e CSO'2011 (FBAUL). Director da revista internacional *:Estúdio* (3 números publicados até Maio de 2011). Comunicações em Congressos e revistas internacionais. Diversas exposições individuais de pintura, sendo a última *Outeiro dos Valinhos*, Galeria Cirurgias Urbanas, Porto, 2009. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004. Actualmente subdirector da FBAUL.

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 seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica onde tem realizado e publicado desenhos de reconstituição.

Nuno Sacramento (Maputo, 1973) é Director da Scottish Sculpture Workshop (Lumsden, Escócia) e investigador de Pós-Doutoramento da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBA-UL, Curso Avançado da Escola Maumaus, Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (Amsterdão) e Doutoramento em curadoria pela University of Dundee, com a tese *Shadow Curating; A Critical Portfolio*. Entre 2000 e 2007 organizou projectos internacionais como *Art Cup, B-Sides, A-Tipis, Speaker's Corner, Exposure, Six Cities Design Festival*. As suas reflexões sobre sobre curadoria crítica e investigação académica resultaram em *Shadow Curator*, uma nove posição de 'agonismo' em relação ao curador, implementada em organizações como *Deveron Arts*. Organizou três workshops de Shadow Curating na FBA-UL, e desenvolveu os programas das cadeiras de *Shadow Curating* e *Projecto* do Mestrado de Museulogia e Museugrafia da mesma Faculdade, onde também leccionou. Desenvolveu o projecto *NÓ - Colectivo de Colectivos*, dando apoio curatorial a alunos recém graduados em Belas Artes, organizando exposições, discussões, sessões de filmes entre outras actividades. Foi residente da *Blue House* de Jeanne van Heeswijk, contribuindo um texto para o catálogo

ISBN: 978-989-8300-14-0

Blueprint, e participou em *Parade,* organizado por *Critical Practices,* Chelsea College of Art & Design. Mais recentemente presidiu ao evento *Hospitality* (Leeds) parte de *Artists and Curators Talking*, organizado em parceria entre *a-n The Artists Information Company* e *Axis*. Fez parte do juri nacional de *Vital Sparks* na distribuição de apoios para projectos de colaboração pela *Creative Scotland*. É convidado regularmente para dar seminários em instituições académicas como Gray's School of Art (Aberdeen), GRADCAM, Leeds College of Art, e Glasgow School of Art, etc. Foi convidado pela BBC Radio Scotland para falar sobre *Shadow Curator* com Mary Jane Jacob, e sobre Arte Pública com outros dois especialistas nesta área. É co-autor do livro de curadoria *ARTocracy: Art, Informal Spaces and Social Consequence* (Jovis 2010), e mais recentemente autor da reflexão em curadoria *Expanded Fields* (2011). Com João Paulo Queiroz, e enquanto membro da comissão executiva, desenvolveu a primeira edição do Congresso CSO' 2010. Actualmente faz parte da comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio.

Almudena Fernández Fariña (Espanha) Doctora em 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 ambigüidades* no Curso de *Mestrado em Poéticas Visuais* do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de *Doutorado em Poéticas Visuais* do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l´Université Paris I - Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada *Autorreferencialidade em Território Partilhado*. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, leciona, atualmente, no Curso de Comunicação Digital da UNISINOS, São Leopoldo/RS, no Curso de Design de Moda e Interiores do Centro Universitário Metodista do Sul – IPA. 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 coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I - Panthéon – Sorbonne. 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), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.

Mònica Febrer Martín (Espanha) Doctora en Bellas Artes pela Universidad de Barcelona, Departamento de Pintura. Artista activa, docente y investigadora. Exposiciones de carácter nacional e internacional y publicaciones en diferentes libros y revistas especializadas.

Neide Marcondes (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas - ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.

ISBN: 978-989-8300-14-0

[página em branco]

Chamada de trabalhos CSO'2012

ISBN: 978-989-8300-14-0

CSO'2012

Chamada de trabalhos

III Congresso Internacional **CSO'2012** "Criadores Sobre outras Obras"
30, 31 Março e 1 de Abril de 2012, 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:

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:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos 'óbvias.'

É desejável a delimitação: aspectos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma(s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral:

- Português;
- Castelhano;

Escrito:

- Português;
- Castelhano;
- Gallego
- Catalão

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 12 de Dezembro 2011.
Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 29 Dezembro 2011.
Data limite de envio da comunicação completa: 20 de Janeiro 2012.

ISBN: 978-989-8300-14-0

Notificação de conformidade ou recusa: 7 de Fevereiro 2012.
As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas no número 5 da Revista *:Estúdio*, lançada em simultâneo com o Congresso CSO'2012. Todas as comunicações são publicadas nas Actas online do III 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 objecto 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 (meta-artigo) 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 revista *: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 a distância geográfica entre origem de autores e de 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;

- Correcta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos:

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/cafés de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.
A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista 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).
No material de apoio incluem-se exemplares da revista *:Estúdio*, além da produção *on line* das Actas do Congresso.

Contactos:

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/

ISBN: 978-989-8300-14-0

[Fim do documento]

ISBN: 978-989-8300-14-0