

# Dez anos depois: o X Congresso CSO'2019

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

ISBN 978-989-8944-14-6



# Dez anos depois: o X Congresso CSO'2019

Lisboa, 12 a 17 de abril  
de 2019

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

ISBN 978-989-8944-14-6

Organização das atas:  
João Paulo Queiroz  
(Ed.)

### **Comissão científica:**

Adérito Fernandes Marcos (Portugal, Universidade Aberta, Departamento de Ciências e Tecnologia);  
Almerinda Lopes (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória);  
Almudena Fernández Fariña (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);  
Álvaro Barbosa (China, Macau, Universidade de São José, Faculdade de Indústrias Criativas);  
Angela Grandó (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);  
António Delgado, (Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha);  
Aparecido Jose Cirilo, (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);  
Armando Jorge Caseirão (Portugal, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa);  
Artur Ramos (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);  
Carlos Tejo (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);  
Cleomar Rocha (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Belas-Artes);  
Eduardo Vieira da Cunha (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);  
Fátima Chinita (Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema);  
Francisco Paiva (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);  
Heitor Alvelos (Portugal, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto);  
Ilídio Salteira (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);  
Inês Andrade Marques (Portugal, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias);  
J. Paulo Serra (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);  
Joaquín Escuder (Espanha, Universidad de Zaragoza);  
João Castro Silva (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);  
João Paulo Queiroz (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);  
Josep Montoya Hortelano (Espanha, Facultad de Belles Arts, Universitat Barcelona);  
Josu Rekalde Izaguirre (Espanha, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco);  
Juan Carlos Meana (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).  
Luísa Santos (Portugal, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa);  
Luís Herberto (Portugal, Universidade da Beira Interior);

Luís Jorge Gonçalves (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);  
Marcos Rizolli (Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)  
Margarida P. Prieto (Portugal, Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes);  
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Brasil, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais).  
Marilice Corona (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul);  
Maristela Salvatori (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul);  
Mònica Febrer Martín (Espanha, Doctora, Facultad de Belles Arts, Universitat Barcelona);  
Neide Marcandes (Brasil, Universidade Estadual Paulista);  
Nuno Sacramento, (Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen);  
Orlando Franco Maneschy (Brasil, Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte);  
Paula Almozara, (Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais);  
Paulo Bernardino Bastos, (Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes);  
Paulo Gomes (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);  
Pedro Ortuño Mengual, (Espanha, Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes);  
Renata Felinto, (Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri, Departamento de Artes Visuais);  
Rosana Horio Monteiro, (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais);  
Susana Sardo, (Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes, INET-MED);  
Vera Lucia Didonet Thomaz, (Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP).

### **Moderação dos painéis:**

Alfredo Nicolaiewsky, Almerinda Lopes, Antonio García, Arlinda Fortes, Arthur de Pontes, Cecília Corujo, Cláudia Matos Pereira, Danillo Villa, Diana Costa, Domingos Loureiro, Eduardo Vieira da Cunha, Elaine Tedesco, Eliane Gordeeff, Felipe Paros, Francione Carvalho, Ilídio Salteira, Inês Andrade Marques, Isabel Sabino, Jaime Silva, Joaquín Escuder, Jorge Caseirão, José Umbelino Brasil, Leonardo Charréu, Luisa Paraguai, Marcos Rizolli, Margarida Prieto, Maria Vidagañ, Mariana Ramos, Marilice Corona, Maristela Salvatori, Marta Marco, Marta Negre, Mihaela Radulescu, Olga Duarte Pina, Orlando Maneschy, Oscar Padilla, Paulo Gomes, Pedro Massena, Rui Malveiro, Samara Azevedo de Souza, Sérgio Vicente, Teresa Matos Pereira, Teresa Palma Rodrigues, Viviane Gueller.

X Congresso Internacional CSO'2019,  
Criadores Sobre outras Obras: Livro de Resumos  
João Paulo Queiroz (org.)

**Edição:** Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa e Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA)  
**Presidente do CIEBA:** João Paulo Queiroz  
**Presidente da Direção SNBA:** João Paulo Queiroz  
**Apoio Administrativo CIEBA:** Cláudia Pauzeiro  
**Apoio Gestão SNBA:** Rui Penado  
**Apoio Administrativo SNBA:** Helena Reynaud, Fátima Carvalho  
**Estagiárias CESEM/SNBA:** Cátia Soares, Helena Rebelo  
**Apoio Operacional SNBA:** Edite Gonçalves, Filomena Castanho, Leonardo Lauenstein, Luís Serra, Paulo Vinagre  
**Divulgação FBAUL:** Isabel Nunes  
**Design:** Tomás Gouveia  
**ISBN:** 978-989-8944-14-6

**Propriedade e serviços administrativos:**

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



Lisboa, abril 2019

Organização científica  
*Scientific organization*



cieba

belas-artes  
ulisboa

Apoio  
*Support*

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

Acolhimento do evento  
*Event hosting*



Transportador oficial  
*Official carrier*

**TAP**  
AIR PORTUGAL



<b>1. Prefácio</b>	<b>1. Foreword</b>	24-27
<b>Outra parte</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<b>Another part</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	24
<b>2. Programa CSO'2019</b>	<b>2. CSO'2019 programme</b>	30-42
<b>3. Comunicações apresentadas ao X Congresso</b>	<b>3. Communications presented to the 10th Congress</b>	44-1330
<b>Migraciones, pasajes e interferencias en la producción de Graciela Sacco</b> ALEJANDRA MADDONNI	<b>Migrations, passages and interferences in the production of Graciela Sacco</b> ALEJANDRA MADDONNI	44
<b>O trilho entre a mata queimada e a paisagem erodida: Resíduos materializados na fotografia entrópica de Mara Nunes</b> ALICE JEAN MONSELL	<b>The path between burned forest and eroded landscape: Residues materialized in Mara Nunes' entropic photography</b> ALICE JEAN MONSELL	53
<b>Do vazio e do silêncio nos desenhos de Maria Laet</b> ALINE TERESINHA BASSO	<b>Of the emptiness and the silence in Maria Laet's drawings</b> ALINE TERESINHA BASSO	65
<b>A pintura metafórica e paradoxal de João Câmara e o insólito jogo do visível</b> ALMERINDA DA SILVA LOPES	<b>João Câmara's metaphorical and paradoxical painting and the unusual game of the visible</b> ALMERINDA DA SILVA LOPES	76
<b>La caricia que rasga el tiempo: María Sánchez o la potencialidad de la vergüenza</b> AMAYA SÁNCHEZ SAMPEDRO	<b>The caress that tears up time: María Sánchez or the potentiality of shyness</b> AMAYA SÁNCHEZ SAMPEDRO	84
<b>Tradição e liberdade criadora nos Estudos para piano de Jorge Peixinho (1940-1995)</b> ANA CLÁUDIA DE ASSIS	<b>Tradition and creative freedom in Studies for piano by Jorge Peixinho (1940-1995)</b> ANA CLÁUDIA DE ASSIS	93

<b>Lo que queda por ver: silencio, demora y renuncia en la obra de Javier Garcerá (2008-2018)</b>	<i>What remains to be seen: silence, delay and resignation in the work of Javier Garcerá (2008-2018)</i>	104
ANA ESTHER SANTAMARÍA FERNÁNDEZ & SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO	ANA ESTHER SANTAMARÍA FERNÁNDEZ & SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO	
<hr/>		
<b>Souke, de Kennia Passos: a arte como pesquisa e o método como criação</b>	<i>Souke, by Kennia Passos: art as research and method as creation</i>	112
ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI	ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI	
<hr/>		
<b>A cosmicidade reflexiva em Snow Dust de Rui Calçada Bastos: explorações interativas no “Além-Céu”</b>	<i>The reflexive cosmicity in Snow Dust by Rui Calçada Bastos: interactive explorations in “Sky-Beyond”</i>	122
ANDERSON DOS SANTOS PAIVA & MÓNICA SOFIA SANTOS MENDES	ANDERSON DOS SANTOS PAIVA & MÓNICA SOFIA SANTOS MENDES	
<hr/>		
<b>Mira Schendel: materialidade viva, transparência do cosmos</b>	<i>Mira Schendel: living materiality, transparency of the cosmos</i>	130
ANDRÉ AMARANTE BONANI & PAULA ALMOZARA	ANDRÉ AMARANTE BONANI & PAULA ALMOZARA	
<hr/>		
<b>A cadeira Engenho de Rodrigo Ambrosio</b>	<i>The chair Engenho of Rodrigo Ambrosio</i>	138
ANDRÉ LUIZ FRONZA & REGINA LARA SILVEIRA MELLO	ANDRÉ LUIZ FRONZA & REGINA LARA SILVEIRA MELLO	
<hr/>		
<b>Lumen: tradição e contemporaneidade na fotografia</b>	<i>Lumen: traditon and contemporaneity in photography</i>	147
ANDRÉA BRÄCHER & SANDRA MARIA LUCIA PEREIRA GONÇALVES	ANDRÉA BRÄCHER & SANDRA MARIA LUCIA PEREIRA GONÇALVES	
<hr/>		
<b>‘Ninhos e o Arquivo Agora:’ fotografia e projeção na obra de Elaine Tedesco</b>	<i>‘Nests and the Archive Now:’ photography and projection in the art work of Elaine Tedesco</i>	158
ANDRÉA BRÄCHER	ANDRÉA BRÄCHER	
<hr/>		
<b>A imagem pensante, em Cildo Meireles</b>	<i>The thinking image in Cildo Meireles</i>	166
ANGELA MARIA GRANDO	ANGELA MARIA GRANDO	

<b>Ilídio Salteiro y el proyecto curatorial Dinero-Dinheiro: un comisariado alternativo que da voz a los artistas</b> ANTONIO GARCÍA LÓPEZ	<i>Ilídio Salteiro and the curatorial project Dinero-Dinheiro: an alternative curator who gives voice to artists</i> ANTONIO GARCÍA LÓPEZ	174
<b>Simon Zabell: Found in Translation</b> ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS	<i>Simon Zabell: Found in Translation</i> ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS	183
<b>O Sólido e o Etéreo na Obra de Sérgio Nicolitcheff</b> ARIANE DANIELA COLE	<i>The Solid and the Ethereal in the Work of Sérgio Nicolitcheff</i> ARIANE DANIELA COLE	195
<b>‘O encanto secreto das coisas e dos seres’ na coleção artística de João da Silva</b> ARLINDA MARIA EUGÉNIO FORTES	<i>‘The secret charm of things and beings’ in the artistic collection of João da Silva</i> ARLINDA MARIA EUGÉNIO FORTES	204
<b>Blaufuks &amp; Molder contra o império das selfies: Auto retrato, auto representações e selfies no universo da fotografia</b> ARMANDO JORGE CASEIRÃO	<i>Blaufuks &amp; Molder against the empire of selfies: Self portrait, self representations and selfies in the universe of photography</i> ARMANDO JORGE CASEIRÃO	211
<b>Tres mujeres para una O.R.G.I.A artística: Nuevos lenguajes didácticos para una educación en valores basados en el arte feminista y queer</b> BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES & LETICIA FAYOS BOSCH	<i>Three women for an artistic O.R.G.I.A: New didactic languages for an education in values based on feminist and queer art</i> BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES & LETICIA FAYOS BOSCH	219
<b>Ao rés do chão: uma poética materialista de dança nos Objetos Coreográficos de William Forsythe</b> BEATRIZ ADEODATO ALVES DE SOUZA	<i>On the ground floor: a materialist dance poetic in William Forsythe’s Choreographic Objects</i> BEATRIZ ADEODATO ALVES DE SOUZA	230
<b>Improvisação e drone: uma leitura metodológica de David Maranhã</b> BRUNO TROCHMANN & LUISA PARAGUAI	<i>Improvisation and drone: a methodological reading of David Maranhã</i> BRUNO TROCHMANN & LUISA PARAGUAI	239

<p><b>O palimpsesto de Eduardo Kobra no painel Oscar Niemeyer</b> CARLOS FRANCISCO DE ARAUJO SILVA &amp; REGINA LARA SILVEIRA MELLO</p>	<p><i>The palimpsest of Eduardo Kobra in the Oscar Niemeyer panel</i> CARLOS FRANCISCO DE ARAUJO SILVA &amp; REGINA LARA SILVEIRA MELLO</p>	247
<p><b>As Ilhas, As Pedras — A História: O erotismo de Marcos Rizolli</b> CAROLINA VIGNA PRADO</p>	<p><i>The Islands, The Rocks — The History: Marcos Rizolli's erotism</i> CAROLINA VIGNA PRADO</p>	260
<p><b>SELF-HELP de Maia Horta: a autorrepresentação como dispositivo de empoderamento e autodefinição</b> CECÍLIA CORUJO</p>	<p><i>Maia Horta's SELF-HELP: self-portrait as a device of empowerment and self-definition</i> CECÍLIA CORUJO</p>	266
<p><b>As tessituras de Sônia Gomes e as repercussões de memórias em nós</b> CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO</p>	<p><i>The weaves of Sônia Gomes and the repercussions of memories in us</i> CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO</p>	276
<p><b>O artista Roberto Vieira e suas 'Arqueologias': a terra como referencial universal na contemporaneidade</b> CLÁUDIA MATOS PEREIRA</p>	<p><i>The artist Roberto Vieira and his 'Archaeologies': the land as a universal reference in contemporaneity</i> CLÁUDIA MATOS PEREIRA</p>	282
<p><b>Josafá Neves: 'Díaspóra,' conexão entre culturas e identidade</b> CRISTINA SUSIGAN</p>	<p><i>Josafá Neves: 'Diaspora,' connection between cultures and identity</i> CRISTINA SUSIGAN</p>	294
<p><b>O Tempo nas Formas de Fátima Santos: entre a Pintura e a Teoria Musical</b> DANIELA FERREIRA PINHEIRO</p>	<p><i>Time in the Shapes of Fátima Santos: between Painting and Musical Theory</i> DANIELA FERREIRA PINHEIRO</p>	303
<p><b>Virgínia de Medeiros e a estética épica das guerrilheiras contemporâneas: entre o documental e o ficcional</b> DANIELA MENDES CIDADE</p>	<p><i>Virgínia de Medeiros and the epic aesthetics of contemporary guerrillas: between documentary and fictional</i> DANIELA MENDES CIDADE</p>	314

<b>Letícia Lampert e a paisagem afetiva urbana: estratégias do fotográfico diante do público e do privado</b> DANIELA MENDES CIDADE	<i>Letícia Lampert and the affective landscape urban: strategies of the photographic before the public and the private</i> DANIELA MENDES CIDADE	323
<b>O tempo expandido e a miscigenação na fotografia: a representação da dança na obra de Clóvis Dariano</b> DANIELA REMIÃO DE MACEDO	<i>The expanded time and the miscigenation in photography: the dance representation in Clovis Dariano's work</i> DANIELA REMIÃO DE MACEDO	331
<b>A experiência que a vista alcança: desdobrando paisagens sob a perspectiva de seis artistas contemporâneos</b> DANILLO VILLA & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	<i>The experience that the sight reaches: unfolding landscapes under the perspective of six contemporary artists</i> DANILLO VILLA & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	341
<b>Júlio Resende: a voz da pintura</b> DIANA COSTA	<i>Júlio Resende: painting voice</i> DIANA COSTA	354
<b>Do estranho para o transcendental na obra de Fernando Maselli</b> DOMINGOS LOUREIRO & SOFIA TORRES	<i>From the strange to the transcendental in Fernando Maselli's work</i> DOMINGOS LOUREIRO & SOFIA TORRES	363
<b>A fronteira e o buraco: o Pampa e os limites entre arte e vida na obra de Copês</b> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	<i>The border and the hole: the Pampa and the boundaries between art and life in the work of Copês</i> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	373
<b>Superfícies e desconstruções nos vídeos de Daniela Távora</b> ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO	<i>Surfaces and deconstructions of Daniela Távora's videos</i> ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO	380
<b>O Amor em Pedacos "Píxalados" de Alice Guimarães &amp; Mônica Santos</b> ELIANE MUNIZ GORDEEFF	<i>The Love in "Pixilated" Pieces by Alice Guimarães &amp; Mônica Santos</i> ELIANE MUNIZ GORDEEFF	389
<b>Luz Correia: a energia da matéria e da imaginação inquieta e eco-participante</b> ELISABETE OLIVEIRA	<i>Luz Correia: The matter energy and the unquiet and eco-participating imagination</i> ELISABETE OLIVEIRA	398

<p><b>A xilogravura na literatura de cordel: do popular ao erudito nas obras de J.Borges e Samico</b> FABIO SAPEDE</p>	<p><i>Woodcut in the cordel literature: from the popular to the erudite in the works of J.Borges and Samico</i> FABIO SAPEDE</p>	410
<p><b>Seguindo o Meretrilho: sobre um poema de Maria do Carmo Ferreira</b> FELIPE MARTINS PAROS</p>	<p><i>Following the Hookerail: about a poem of Maria do Carmo Ferreira</i> FELIPE MARTINS PAROS</p>	419
<p><b>Estética da coexistência: corpo e território na obra de Monica Toledo Silva</b> FELIPE RAIZER MOREIRA</p>	<p><i>Aesthetics of coexistence: body and territory in the work of Monica Toledo Silva</i> FELIPE RAIZER MOREIRA</p>	427
<p><b>Juliantxo Irujo, pintor expresionista</b> FERNANDO MARDONES</p>	<p><i>Juliantxo Irujo, expressionist painter</i> FERNANDO MARDONES</p>	433
<p><b>Entre paredes, ruas e ventos que se movem: uma reflexão sobre a obra de Paula Duarte</b> FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO &amp; MATHEUS ASSUNÇÃO BRAZ MONTEIRO</p>	<p><i>Between walls, streets and moving winds: a reflection on the work of Paula Duarte</i> FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO &amp; MATHEUS ASSUNÇÃO BRAZ MONTEIRO</p>	441
<p><b>O preto ao cubo branco: ‘dos pesos que se carrega’</b> FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO &amp; KARINA PEREIRA DA SILVA</p>	<p><i>The Black in the White cube: ‘of the weights that we carry’</i> FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO &amp; KARINA PEREIRA DA SILVA</p>	451
<p><b>Nas “ruínas da narrativa”:</b> uma abordagem sobre o cinema de Lúcia Murat GIULIA SOLERA DIAS* &amp; PAULA ALMOZARA</p>	<p><i>In the “Ruins of Narrative”:</i> an approach about Lucia Murat’s movies GIULIA SOLERA DIAS* &amp; PAULA ALMOZARA</p>	460
<p><b>(Simulacros): Los imposibles del vocabulario expositivo a través de Jagna Ciuchta</b> GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA</p>	<p><i>(Drills): The impossible of the exhibition vocabulary through Jagna Ciuchta</i> GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA</p>	470
<p><b>Eduardo Matos y Os intrusos: Arqueología, memoria y reconstrucción desde el imaginario</b> GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA</p>	<p><i>Eduardo Matos and Os intrusos: Archeology, memory and reconstruction from the imaginary</i> GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA</p>	477

<b>Memoriae, Quai una Fantasia I e Que mon chant ne soit plus d'oiseau de Constança Capdeville: o visível e o invisível da arte</b> HELENA SANTANA & ROSÁRIO SANTANA	<i>Memoriae, Quai una Fantasia I and Que mon chant ne soit plus d'oiseau de Constança Capdeville: the visible and the invisible of art</i> HELENA SANTANA & ROSÁRIO SANTANA	483
<b>A série Cabe a Alma de Maria Ivone dos Santos: o lugar ténue</b> HÉLIO FERVENZA	<i>The series Where the Soul is Kept by Maria Ivone dos Santos: the tenuous place</i> HÉLIO FERVENZA	490
<b>João de Barros e o Teatro Gota: o imaginário cenográfico de resistência à dessimbolização</b> HUGO FERRÃO	<i>João de Barros and the Gota Theater: the scenographic imagery of resistance</i> HUGO FERRÃO	498
<b>Perder el tiempo dibujando: el dibujo según Ricardo Cárdenes</b> IGNACIO BARCIA RODRÍGUEZ	<i>Wasting time drawing: drawing according to Ricardo Cárdenes</i> IGNACIO BARCIA RODRÍGUEZ	509
<b>La bala, el ojo y el oído: a propósito de "2000 disparos" de Ramón González Echeverría</b> IGNACIO BARCIA RODRÍGUEZ	<i>The bullet, the eye and the ear: about "2000 shots" by Ramón González Echeverría</i> IGNACIO BARCIA RODRÍGUEZ	516
<b>Huella y memoria en la obra de Patricia Gómez y M<sup>o</sup> Jesús González</b> IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES	<i>Trace and memory in Patricia Gómez and M<sup>o</sup> Jesús González's work</i> IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES	526
<b>"Para ondular e intrigar. Como?": Gordon Cullen e o mural da escola primária de Greenside, Londres, 1952-53</b> INÊS ANDRADE MARQUES	<i>"Mural. To undulate and intrigue. How?" Gordon Cullen mural at Greenside Primary School, London, 1952-53</i> INÊS ANDRADE MARQUES	536
<b>Uma escultura nunca realizada de Martins Correia</b> INÊS ANDRADE MARQUES	<i>A never cast sculpture of Martins Correia</i> INÊS ANDRADE MARQUES	543

<b>Raúl Domínguez: Dibujo que tiembla, Imagen que se remueve</b> IRANTZU SANZO SAN MARTÍN	<i>Raúl Domínguez: Trembling drawing, Moveable Image</i> IRANTZU SANZO SAN MARTÍN	549
<b>Expansión espacial en el (Selfi) de Darya Von Berner</b> IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL	<i>Spatial Expansion in Darya Von Berner's (Selfi)</i> IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL	559
<b>Jorge Pinheiro (papéis das aulas): O Pátio da Cobrança das Rendas</b> ISABEL SABINO	<i>Jorge Pinheiro (classes papers): The Rent Collection Courtyard</i> ISABEL SABINO	567
<b>"Tú me has matado" de David Sánchez: La estrategia lynchiana del objeto en la narración de los hechos</b> ISABEL MORENO MORENO	<i>"Tú me has matado" by David Sánchez: The lynchian strategy of the object in the narration of events</i> ISABEL MORENO MORENO	578
<b>Reflexiones sobre la colaboración en procesos transdisciplinares de creación artística</b> ITZIAR Z. AGUIRRE & PAZ T. LORENZO	<i>Considerations on how to collaborate on transdisciplinary process regarding artistic creation</i> ITZIAR Z. AGUIRRE & PAZ T. LORENZO	586
<b>Juan Zamora: adonde las palabras transportan</b> JAVIER RODRÍGUEZ CASADO	<i>Juan Zamora: where words carry</i> JAVIER RODRÍGUEZ CASADO	594
<b>Cosmopolitismo signico, Espaço e Cibercultura no Corpo Performático de Berna Reale</b> JOÃO LENO PEREIRA DE MARIA & JOSÉ MARCOS C. DE CARVALHO	<i>Signical Cosmopolitanism, Space and Cyberculture in the Performing Body of Berna Reale</i> JOÃO LENO PEREIRA DE MARIA & JOSÉ MARCOS C. DE CARVALHO	602
<b>Jonathan Millán: la intimidad sobreexpuesta, ejercicios artísticos de exterioridad</b> JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS	<i>Jonathan Millán: overexposed intimacy, artistic exercises on exteriority</i> JOAQUIM CANTALOZELLA PLANAS	609
<b>Las semillas del olvido de Luis Marco</b> JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	<i>The Seeds of the Oblivion of Luis Marco</i> JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	617



<b>La Pletera, un cas entre territori i memòria</b> JORDI MORELL I ROVIRA	<b><i>La Pletera, a case between territory and memory</i></b> JORDI MORELL I ROVIRA	627
<b>A Violência Coronelista no Novo Cinema de Pernambuco: uma análise do diretor Kleber Mendonça Filho</b> JOSÉ ARTHUR DE PONTES	<b><i>Coronelism and Violence in the New Cinema of Pernambuco: an analysis of director Kleber Mendonça Filho</i></b> JOSÉ ARTHUR DE PONTES	636
<b>Entremeios negativos, do grafite à grade. Construções imagéticas a partir das grades de ferro residenciais de Marabá na poética de Bino Sousa</b> JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO	<b><i>Negative interstices, from graphite to grid. Image constructions from the residential iron grids of Marabá in the poetics of Bino Sousa</i></b> JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO	644
<b>Carlos Nader e José Leonilson: Paixões Entrelaçadas</b> JOSÉ UMBELINO BRASIL	<b><i>Carlos Nader and José Leonilson: Interlaced Passions</i></b> JOSÉ UMBELINO BRASIL	651
<b>Adel Souki: contaminações entre o barro e o fogo</b> JULIANA GOUTHIER MACEDO	<b><i>Adel Souki: contaminations between clay and fire</i></b> JULIANA GOUTHIER MACEDO	658
<b>Diário de Kioto: pinturas de papel de Marco Giannotti</b> LAÍS GUARALDO	<b><i>Kioto's diary: Marco Giannotti's paper paintings</i></b> LAÍS GUARALDO	667
<b>María Cañas: artista multidisciplinar, saqueadora de iconos y generadora de relatos "glocales" (globales+locales)</b> LAURA NOGALEDO GÓMEZ	<b><i>María Cañas: multidisciplinary artist, icon looter and generator of "glocal" stories (global + local)</i></b> LAURA NOGALEDO GÓMEZ	677
<b>El universo de Manolo Cuervo: pintor pop, de mirada directa</b> LAURA NOGALEDO GÓMEZ	<b><i>The universe of Manolo Cuervo: pop painter, with direct look</i></b> LAURA NOGALEDO GÓMEZ	687

<b>Rafael Luna: series para una vida</b> OLGA DUARTE PIÑA & LAURO GANDUL VERDÚN	<b>Rafael Luna: series for a life</b> OLGA DUARTE PIÑA & LAURO GANDUL VERDÚN	695
<b>Outros modos, outras narrativas da paisagem figurada nas micropinturas contemporâneas de João Paulo Queiroz</b> LEONARDO CHARRÉU	<b>Other modes, other narratives of the figurative landscape in the contemporary micro-paintings of João Paulo Queiroz</b> LEONARDO CHARRÉU	705
<b>Discursos artísticos de Rui Mourão vis-à-vis noções indígenas: o corpo-manifesto no diálogo multicultural</b> LETÍCIA LARIN PLATZECK SENRA	<b>Rui Mourão's artistic discourses vis-à-vis indigenous trends: the bodymanifesto in the multicultural dialogue</b> LETÍCIA LARIN PLATZECK SENRA	717
<b>Jorge Macchi me despertou</b> LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR	<b>Jorge Macchi woke me up</b> LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR	726
<b>Como faz design etnográfico quem odeia viajar? Deslocamento, recolha e empatia em Sebastião Rodrigues</b> LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR	<b>How does one who hates traveling do ethnographic design? Displacement, collect and empathy in Sebastião Rodrigues</b> LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR	739
<b>Memórias de uma mente com lembranças: o imaginário doméstico no trabalho de Rick Rodrigues</b> LUCIANE SILVA BUCKSDRICKER	<b>Memories of a mind with memories: the domestic imagination in the Rick Rodrigues's work</b> LUCIANE SILVA BUCKSDRICKER	749
<b>Os desenhos de Jorge Martins: um desafio inconsciente e uma aventura da consciência</b> LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES	<b>Jorge Martins' drawings: an unconscious challenge and an adventure of conscience</b> LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES	759
<b>Os 'Diários Digitais' de Natacha Merritt: Verdade ou Consequência?</b> LUÍS HERBERTO	<b>Natacha Merritt's Digital Diaries: Truth or Dare?</b> LUÍS HERBERTO	768

<b>O cheiro nas narrativas marginais de Teresa Margolles</b> LUIZA PARAGUAI & BEATRIZ F. PINHEIRO DO AMARAL	<i>The smells in Teresa Margolles's marginal narratives</i> LUIZA PARAGUAI & BEATRIZ F. PINHEIRO DO AMARAL	776
<b>A Escultura Fragmento de João Castro Silva</b> LUÍSA PERIENES	<i>The Sculpture Fragment of João Castro Silva</i> LUÍSA PERIENES	783
<b>Corpos informáticos: a obra de Bia Medeiros e suas fricções entre arte e política</b> LUÍSA PINHEIRO & LEANDRO SALES ESTEVES	<i>Corpos informáticos: the work of Bia Medeiros and its frictions between art and politics</i> LUÍSA PINHEIRO & LEANDRO SALES ESTEVES	794
<b>O Livro da Criação de Lygia Pape e o mergulho no mundo</b> MARCELA ANTUNES DE SOUZA	<i>The Book of Creation of Lygia Pape and the immersion into the world</i> MARCELA ANTUNES DE SOUZA	801
<b>Le Madonne Trans de Carlos Alberto Negrini</b> MARCOS RIZOLLI	<i>Le Madonne Trans by Carlos Alberto Negrini</i> MARCOS RIZOLLI	811
<b>Os Bichos de Regina Lara: biovidros!</b> MARCOS RIZOLLI & HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA	<i>The Animals of Regina Lara: bioglass!</i> MARCOS RIZOLLI & HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA	819
<b>Solid Matter de Mónica Capucho</b> MARGARIDA PRIETO	<i>Solid Matter by Mónica Capucho</i> MARGARIDA PRIETO	827
<b>Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola, uma exposição coletiva com curadoria do artista João Fonte Santa</b> ALICE GEIRINHAS	<i>A Store Five Houses and One School, a collective exhibition curated by the artist João Fonte Santa</i> ALICE GEIRINHAS	843

<b>Forma y espacio gravitatorio en la obra de José Zugasti</b> MARIA JESÚS CUETO-PUENTE	<i>Gravitational shape and space in the work of José Zugasti</i> MARIA JESÚS CUETO-PUENTE	854
<b>Leituras Múltiplas: a Criação e a Poética da Representação Escultórica em Rajaa Paixão</b> MARIA JOSÉ MARINO MARCELA COELHO	<i>Multiple Readings: The Creation and Poetics of the Sculptural Representation in Rajaa Paixão Work</i> MARIA JOSÉ MARINO MARCELA COELHO	865
<b>Helena Cardoso: impressões da paisagem e texturas entretecidas</b> MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA & CAROLINA O. MARQUES DE SOUSA	<i>Helena Cardoso: landscape impressions and interwoven textures</i> MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA & CAROLINA O. MARQUES DE SOUSA	876
<b>De la línea a las esculturas habitables: Luis Casablanca</b> MARÍA MAR GARRIDO ROMÁN	<i>From the line to the inhabitable sculptures: Luis Casablanca</i> MARÍA MAR GARRIDO ROMÁN	887
<b>Museum in a Box: um projeto de design inclusivo na acessibilidade museológica</b> MARIANA RAMOS	<i>Museum in a Box: an inclusive design project on museum accessibility</i> MARIANA RAMOS	896
<b>A preparação corporal e a direção de movimento no Teatro Musical: a experiência do espetáculo "Tra-la-lá" assinada por Eléonore Guisnet</b> MARIANNA M. C. ROCHA DE ARAGÃO	<i>Body preparation and direction of movement in Musical Theater: the experience of the show "Tra-la-lá" signed by Eléonore Guisnet</i> MARIANNA M. C. ROCHA DE ARAGÃO	903
<b>As paisagens de Thiana Sehn: experiência, distâncias e deslocamentos</b> MARILICE CORONA	<i>The landscapes of Thiana Sehn: experience, distances and displacements</i> MARILICE CORONA	912
<b>Jonas e o circo sem lona: encontro vigoroso entre direção e personagem no documentário contemporâneo</b> MARISE BERTA DE SOUZA	<i>Jonas and the circus without tent: vigorous meeting between director and character in contemporary documentary</i> MARISE BERTA DE SOUZA	922

<b>Idioma-imagem na gravura de Magliani</b> MARISTELA SALVATORI	<i>Magliani's prints</i> MARISTELA SALVATORI	929
<b>José Gonzalvo: dibujos de un escultor</b> MARTA MARCO MALLENT	<i>José Gonzalvo: Drawings of an sculptor</i> MARTA MARCO MALLENT	940
<b>Lo busco y no lo encuentro: dos films de Joaquim Jordà acerca de los trastornos cerebrales</b> MARTA NEGRE BUSÓ	<i>I seek, but cannot find: two films by Joaquim Jordà about brain disorders</i> MARTA NEGRE BUSÓ	949
<b>Sociedad, industrialización y territorio en el álbum fotográfico de una familia burguesa</b> MASSIMO COVA	<i>Society, industrialization and territory in the photo album of a bourgeois family</i> MASSIMO COVA	957
<b>Expressão / transgressão de Artemisia Gentileschi em Nathalia Grill</b> NÁDIA DA CRUZ SENNA & HELENE GOMES SACCO	<i>Expression / transgression of Artemisia Gentileschi at Nathalia Grill</i> NÁDIA DA CRUZ SENNA & HELENE GOMES SACCO	969
<b>A espacialidade Ma na performance de Shoichi Fukushi</b> NADYA MORETTO D' ALMEIDA & SAYONARA SOUSA PEREIRA	<i>The Ma spatiality in the performance of Shoichi Fukushi</i> NADYA MORETTO D' ALMEIDA & SAYONARA SOUSA PEREIRA	977
<b>La mirada irónica de Kepa Garraza</b> NAIARA HERRERA RUIZ DE EGUINO	<i>The ironic look of Kepa Garraza</i> NAIARA HERRERA RUIZ DE EGUINO	984
<b>Amazônia: os Novos Viajantes, os Artistas da Madeira</b> NEIDE MARCONDES & NARA SÍLVIA MARCONDES MARTINS	<i>Amazônia, Novos Viajantes, the artists of wood</i> NEIDE MARCONDES & NARA SÍLVIA MARCONDES MARTINS	996
<b>Manifestações culturais e afro-brasileiras nas obras de Heitor dos Prazeres</b> NORBERTO STORI & ROMERO DE A. MARANHÃO	<i>Cultural and afro-brazilian manifestations in the works of Heitor dos Prazeres</i> NORBERTO STORI & ROMERO DE A. MARANHÃO	1004

<b>O trágico sofrimento dos retirantes do sertão nordestino brasileiro nas obras de Cândido Portinari</b>	<i>The tragic suffering of the retreatants of the brazilian northeastern backlands in the works of Cândido Portinari</i>	1012
NORBERTO STORI & ROMERO DE A. MARANHÃO	NORBERTO STORI & ROMERO DE A. MARANHÃO	
<b>Kyle McDonald: criação de novas linguagens artísticas a partir do código e dos algoritmos de aprendizagem integrados em máquinas computacionais</b>	<i>Kyle McDonald: new artistic languages created from code and learning algorithms integrated into computational machines</i>	1020
NUNO M. GONÇALVES PINTO FERREIRA	NUNO M. GONÇALVES PINTO FERREIRA	
<b>A Arte de Roberto Evangelista: Uma Ritualística na Floresta Amazônica</b>	<i>The Art of Roberto Evangelista: A Ritualistic in the Amazonian Forest</i>	1030
ORLANDO MANESCHY & SÁVIO LUIS STOCO	ORLANDO MANESCHY & SÁVIO LUIS STOCO	
<b>Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya</b>	<i>Expand and retreat: contingent structures in the work of Pep Montoya</i>	1039
OSCAR PADILLA MACHÓ	OSCAR PADILLA MACHÓ	
<b>Paradojas y desplazamientos: fricciones en los objetos de Luis Bisbe</b>	<i>Paradoxes and displacements: frictions in the objects of Luis Bisbe</i>	1046
OSCAR PADILLA MACHÓ	OSCAR PADILLA MACHÓ	
<b>Tras la estela del arte: reflexiones en torno a la obra de Paco Lagares</b>	<i>In the Wake of Art: Reflections on the Work of Paco Lagares</i>	1053
PABLO GARCÍA CALVENTE	PABLO GARCÍA CALVENTE	
<b>La codificación de la fragilidad en la obra de Mar Garrido</b>	<i>The codification of fragility in the work of Mar Garrido</i>	1062
PABLO GARCÍA CALVENTE	PABLO GARCÍA CALVENTE	
<b>Ensaio sobre as paisagens de Lenir de Miranda</b>	<i>Essay on the landscapes of Lenir de Miranda</i>	1070
PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES	PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES	

<b>O Limite e a Tensão Atuante na Obra de Hugo Paquete</b> PEDRO DANIEL DA COSTA FERREIRA	<i>The Threshold and Actant Tension in the Work of Hugo Paquete</i> PEDRO DANIEL DA COSTA FERREIRA	1077
<b>O mundo exposto ao devir-mulher: videografia de Barbara Fonte</b> PEDRO MIGUEL DOS SANTOS SILVA	<i>The world exposed to the becoming-woman: videography by Barbara Fonte</i> PEDRO MIGUEL DOS SANTOS SILVA	1085
<b>Underlining the hidden and the elusive in the art of Lourdes Castro</b> RAJAA PAIXÃO	<i>Sublinhando o oculto e o elusivo na arte de Lourdes Castro</i> RAJAA PAIXÃO	1096
<b>À sombra do observador: reflexões sobre Peça de Lourdes Castro e Francisco Tropa</b> RAQUEL AZEVEDO MOREIRA	<i>In the observer's shadow: insights on Peça by Lourdes Castro and Francisco Tropa</i> RAQUEL AZEVEDO MOREIRA	1105
<b>José Patrício e seus jogos infinitos</b> RAQUEL SAMPAIO ALBERTI	<i>José Patrício and his infinite games</i> RAQUEL SAMPAIO ALBERTI	1112
<b>Magia en la imagen: el proceso artístico como ejercicio ritual en la obra de Nuria Riaza</b> REBECA LÓPEZ-VILLAR	<i>Magic in the image: the artistic process as a ritual exercise in the work of Nuria Riaza</i> REBECA LÓPEZ-VILLAR	1118
<b>Elementos brujesco-surrealistas en la obra escultórica de Iria do Castelo</b> REBECA LÓPEZ-VILLAR	<i>Witches and Surrealism elements in the sculptural work of Iria do Castelo</i> REBECA LÓPEZ-VILLAR	1128
<b>Juan Fontcuberta: a Verdade da Mentira</b> ROGÉRIO PAULO DA SILVA	<i>Juan Fontcuberta: the Truth of Lie</i> ROGÉRIO PAULO DA SILVA	1138

<b>As tramas do corpo/cidade de Margarida Holler</b>	<i>The wefts of the body/city of Margarida Holler</i>	1147
RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & CARLA JULIANA GALVÃO ALVES	RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & CARLA JULIANA GALVÃO ALVES	
<b>Do anonimato de 'Dança Macabra' à redescoberta e resgate artístico do pintor José Guerra através da desambiguação temática da obra 'Mascarada'</b>	<i>From the anonymity of 'Dance Macabre' to the rediscovery of the painter José Guerra through the thematic disambiguation of the work 'Mascarada'</i>	1156
RUI MANUEL MALVEIRO PACHECO	RUI MANUEL MALVEIRO PACHECO	
<b>A Natureza da Vida, de Fernanda Magalhães: o corpo da mulher gorda em fotoperformance</b>	<i>The Nature of Life, from Fernanda Magalhães: the body of fat woman in photoperformance</i>	1170
SAMARA AZEVEDO DE SOUZA	SAMARA AZEVEDO DE SOUZA	
<b>German Lorca, uma aventura moderna na fotografia brasileira</b>	<i>German Lorca, a modern adventure in Brazilian photography</i>	1180
SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	
<b>As caixas de Emília Nadal e outras caixas</b>	<i>Emilia Nadal's boxes and other boxes</i>	1190
SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA	SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA	
<b>La metáfora en la obra de Jorge Perianes: una investigación sobre conceptos transversales al Arte, la Ciencia y la Filosofía</b>	<i>The metaphor in the work of Jorge Perianes: a research on transversal concepts to Art, Science and Philosophy</i>	1199
SARA FUENTES CID	SARA FUENTES CID	
<b>Identidade e Narrativa na Escultura Urbana de José Aurélio na Cidade de Almada</b>	<i>Identity and Narrative in the Urban Sculpture by José Aurélio in Almada</i>	1208
SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA	SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA	
<b>O Livro dos Narizes e a Simplicidade do (re) Corte do Desenho</b>	<i>The Nose Book and the Simplicity of Cut (out) Drawing</i>	1218
SHAKIL RAHIM	SHAKIL RAHIM	



<p><b>La fascinación por lo oculto en la pintura figurativa actual: el caso de Alain Urrutia</b> SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO &amp; JAVIER GARCERÁ RUIZ</p>	<p><i>Fascination with "the occult" in contemporary figurative painting: the case of Alain Urrutia</i> SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO &amp; JAVIER GARCERÁ RUIZ</p>	1227
<p><b>'Arte participativa: a coautoria artística em ações poéticas e propositoras,' uma análise sobre o trabalho do artista brasileiro Eduardo Kac (1962), na relação entre Arte/Natureza e a Arte Propositora/Participativa</b> SOLANGE DOS SANTOS UTUARI FERRARI</p>	<p><i>'Participatory art: Artistic co-authorship in poetic and propositive actions,' an analysis of the work of the Brazilian artist Eduardo Kac (1962), in the relationship between art/nature and the propositive/participatory art</i> SOLANGE DOS SANTOS UTUARI FERRARI</p>	1236
<p><b>Caminhos cruzados de Armando Alves</b> CLÁUDIA RAQUEL LIMA &amp; SUSANA CRUZ BARRETO</p>	<p><i>Cross Paths of Armando Alves</i> CLÁUDIA RAQUEL LIMA &amp; SUSANA CRUZ BARRETO</p>	1245
<p><b>Atravessamentos entre arte, arquitetura e cidade na obra de Rubens Mano</b> TATIANA SAMPAIO FERRAZ</p>	<p><i>Crossings between art, architecture and city in the work of Rubens Mano</i> TATIANA SAMPAIO FERRAZ</p>	1255
<p><b>Tempo, Memória e Palimpsesto na obra de Sônia Gomes</b> TERESA ISABEL MATOS PEREIRA</p>	<p><i>Time, Memory and palimpsest in Sonia Gomes's work</i> TERESA ISABEL MATOS PEREIRA</p>	1263
<p><b>Instalações Comestíveis de Marisa Benjamim</b> TERESA PALMA RODRIGUES</p>	<p><i>Edible Installations of Marisa Benjamim</i> TERESA PALMA RODRIGUES</p>	1274
<p><b>Cesión del control en la obra de Fermín Jiménez Landa</b> THOMAS APOSTOLOU</p>	<p><i>Ceding of control in the work of Fermín Jiménez Landa</i> THOMAS APOSTOLOU</p>	1284

<p><b>Viagens como fonte de inspiração: o itinerário da artista Maria do Céu pelas imagens</b> THOMAZ CARVALHO LIMA</p>	<p><i>Travel as a source of inspiration: the artistic itinerary through images</i> THOMAZ CARVALHO LIMA</p>	1291
<p><b>Voces ancestrales y resistencias artísticas contemporáneas Latinoamericanas en la obra de Gustavo Larsen</b> VERÓNICA DILLON</p>	<p><i>Ancestral voices and contemporary Latin American artistic resistances in the work of Gustavo Larsen</i> VERÓNICA DILLON</p>	1300
<p><b>Interstícios no cotidiano: situações contextuais na obra de Rochelle Costi</b> VIVIANE GUELLER</p>	<p><i>Everyday life interstices: contextual situation in Rochelle Costi's work</i> VIVIANE GUELLER</p>	1308
<p><b>Exposição ou instalação? os videomódulos de Tony Camargo</b> YASMIN FABRIS &amp; RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA</p>	<p><i>Exhibition or Installation Art? The videomódulos of Tony Camargo</i> YASMIN FABRIS &amp; RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA</p>	1315
<p><b>RevelAção: o outro nas foto-performances de Adriana Barreto</b> ZALINDA CARTAXO</p>	<p><i>RevelAtion: the other in the photo-performances of Adriana Barreto</i> ZALINDA CARTAXO</p>	1323

**1.**  
**Prefácio**  
***Foreword***

# Outra parte

## *Another part*

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

\*Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Coordenador do Congresso CSO.

### **1. Resistência**

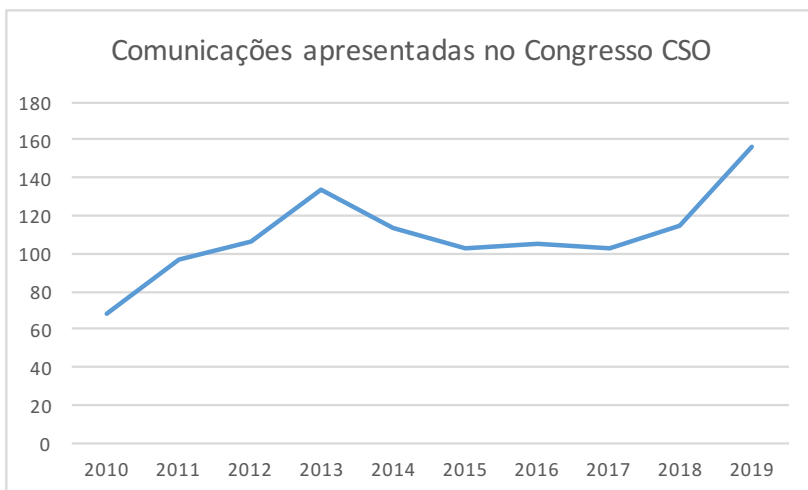
Com a presente décima edição do Congresso CSO — Criadores Sobre outras Obras — parece completar-se um ciclo de maturação, ou de geração, face ao início desta proposta, lançado há dez anos, de desafiar os criadores a pesquisarem, estudarem, e apresentarem, a obra de outros criadores. Cedo se procurou uma atitude de resistência, de contraposição, face aos circuitos dominantes do poder artístico: reage-se ao eurocentrismo, procura-se uma emancipação perante as hegemonias, procura-se a novidade, procura-se a identidade.

### **2. Expressão portuguesa ou espanhola**

Também se pede que os criadores estudados pelos artistas sejam menos conhecidos, mas de qualidade, e que sejam também preferencialmente oriundos dos países de expressão portuguesa ou espanhola. Isto fez surgir, ao longo das 10 edições, centenas de artistas oriundos de um vasto conjunto de países, da Argentina, México e Perú, da Espanha, Portugal até outros territórios, Angola, Moçambique, Cabo Verde, assim como Macau ou Timor.

### **3. 208 resumos submetidos**

Na presente edição de 2019 receberam-se primeiro 208 resumos na primeira fase de submissões por chamada de trabalhos, sempre recorrendo ao sistema de “double blind review”, ou arbitragem duplamente cega, pela Comissão Científica internacional. Os resumos são anónimos através de uma submissão que divide os arquivos em dados pessoais e em submissão, no sentido de permitir uma arbitragem cega.



**Figura 1** · Evolução do número de comunicações apresentadas ao Congresso CSO nas suas dez edições desde 2010.

**Figura 2** · Aspeto de uma mesa do Congresso CSO 2019, na Biblioteca da SNBA, Lisboa.

#### **4. 156 comunicações apresentadas**

Após os trabalhos de avaliação na primeira fase foram descartados 29 resumos, ficando apuradas 179 comunicações completas. Destas 179 comunicações não foram realmente apresentadas ao plenário 23 comunicações, por ausência dos palestrantes, restando as 156 que compõem o presente volume de Atas do X Congresso CSO'2019.

#### **5. Algumas tendências desde 2010**

Olhando retrospectivamente pode assinalar-se que desde 2010 o número de congressistas veio a consolidar-se, partindo de 68 comunicações em 2010, 97 comunicações em 2011, 106 comunicações em 2012, 134 comunicações em 2013, 113 comunicações em 2014, 103 comunicações em 2015, 105 comunicações em 2016, 103 comunicações em 2017, 115 comunicações em 2018, para 156 comunicações em 2019 (Figura 1). Pode afirmar-se que o arranque do congresso, partindo de 68 comunicações, cedo estabilizou, em duas edições, em torno dos 110, para após um período de latência, se projetar nos dois últimos anos com participação mais intensa e renovada, apresentando-se efetivamente ao congresso 156 comunicações (Queiroz, 2010; 2011; 2012, 2013; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018; 2019).

#### **6. Emancipação**

Também em termos de conteúdo e de participação se têm observado mutações: se ao começo os temas circundavam ainda alguma ortodoxia, em autores mais previsíveis ou mais ou menos inseridos, com muitos participantes envolvidos num certo ar dos tempos, com associações às tendências mais dominantes no discurso sobre arte (Didi-Huberman, Anne Cauquelin...) já passados 10 anos parece existir uma maior emancipação e um maior risco: as referências são mais diversificadas e menos colonizadas, os autores são francamente mais desconhecidos e de grande oportunidade. Pode dizer-se que o congresso tem gerado o seu próprio pensamento, uma abordagem de dentro da arte, sobre a arte, através da arte.

## Referências

- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2018) *Artes em construção: o IX Congresso CSO'2018*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1163 pp. ISBN: 978-989-8771-77-3
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2017) *Novas propostas pelos artistas: o VIII Congresso CSO'2017*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1043 pp. ISBN: 978-989-8771-59-9
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2016) *Arte pela perspectiva dos criadores: o VII Congresso CSO'2016*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 914 pp. ISBN: 978-989-8771-33-9
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2015) *Arte, Relações, Implicações: o VI Congresso CSO'2015*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 886 pp. ISBN: 978-989-8771-17-9
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2013) *Emergências: Atas do IV Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras, CSO'2013*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 901 pp. ISBN: 978-989-8300-50-8
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2012) *Artes em torno do Atlântico: Atas do III Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2012*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 760 pp. ISBN: 978-989-8300-32-4
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2011) *Quando os criadores apresentam obras de outros criadores: Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2011*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 679 pp. ISBN: 978-989-8300-14-0
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2010) *Actas do I Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - CSO'2010*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 517 pp. ISBN: 978-989-8300-06-5





1.

Programa CSO'2019

*CSO'2019 programme*

# Programa CSO'2019

*CSO'2019 programme*

Dia I.  
12 de abril 2019,  
sexta-feira.

09H30 › ACREDITAÇÃO E BOAS VINDAS

**sala A: 10H00**

**SESSÃO DE ABERTURA** › João Paulo Queiroz (Presidente do CIEBA, Presidente da SNBA, Coordenador do Congresso)

› Lançamento do álbum de jazz dodecafônico ARLECCHINO, do grupo musical brasileiro DODECÁFONE, com composições do maestro Kleber Mazziero.

COFFEE BREAK

**sala A**

11H30 › 12H15

**sala B**

Moderação: **ILÍDIO SALTEIRO**

Moderação: **OLGA DUARTE PIÑA**

**REBECA LÓPEZ-VILLAR** › Elementos  
brujesco-surrealistas en la obra  
escultórica de Iria do Castelo  
**IRATXE HERNÁNDEZ** › Expansión espacial en el  
(Selfi) de Dayra Von Berner

**ANDRÉA BRÄCHER** › Ninhos e o Arquivo  
Agora': fotografia e projeção na  
obra de Elaine Tedesco  
**ANNA KAROLINE SILVA** › Dialética Binária  
de Diego de los Campos: o paradoxo  
e a ironia do ser contemporâneo

PAUSA PARA ALMOÇO

**sala A**

**14H00 › 15H30**

**sala B**

Moderação: CLÁUDIA MATOS PEREIRA

Moderação: ARLINDA FORTES

ILÍDIO SALTEIRO › Raul Perez, pintor e poeta de sonhos, espaços luminosos, céus negros e seres híbridos

SANDRA GONÇALVES › German Lorca, uma aventura moderna na fotografia brasileira

ELIANE GORDEEFF › O Amor em Pedacos 'Pixelados'

MARGARIDA PRIETO › Solid Matter de Mónica Capucho

ROGÉRIO PAULO DA SILVA › Juan Fontcuberta: A Verdade da Mentira

LUÍS FILIPE RODRIGUES › Os desenhos de Jorge Martins: um desafio inconsciente e uma aventura da consciência

MÁRCIO VETROMILA & ANGELA POHLMANN › Xadalu: a 'demarcação' de um território indígena através de intervenção urbana

HÉLIO FERVENZA › A série Cabe a Alma de Maria Ivone dos Santos: o lugar ténue

COFFEE BREAK

**sala A**

**16H00 › 17H10**

**sala B**

Moderação: EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

Moderação: INÊS ANDRADE MARQUES

ZALINDA CARTAXO › Revelação: O outro nas foto-performances de Adriana Barreto

FELIPE RAIZER MOREIRA › Estética da coexistência: corpo e território na obra de Monica Toledo Silva

REBECA LÓPEZ-VILLAR › Magia en la imagen: el proceso artístico como ejercicio ritual en Nuria Riaza

CECÍLIA CORUJO › Self-help de Maia Horta: a afirmação das multiplicidades do Eu na Autorrepresentação

PEDRO FERREIRA › O Limite e a Tensão Atuante na Obra de Hugo Paquete

ANGELA POHLMANN › Tempo e memória nas gravuras de Evandro Carlos Jardim

COFFEE BREAK

**sala A**

17H30 > 19H00

**sala B**

Moderação: TERESA PALMA RODRIGUES

Moderação: JAIME SILVA

**ALMERINDA LOPES** › A pintura metafórica e paradoxal de João Câmara e o insólito jogo do visível  
**VERÓNICA DILLON** › Voces ancestrales y resistencias artísticas contemporáneas latinoamericanas en la obra de Gustavo Larsen  
**UMBELINO BRASIL** › Carlos Nader e José Leonilson: paixões entrelaçadas

**ARLINDA FORTES** › O encanto secreto das coisas e dos seres' na coleção artística de João da Silva  
**FERNANDO MARDONES** › Julianxto Irujo: pintor expresionista  
**ANDRÉA BRÄCHER & SANDRA GONÇALVES** › Lumen: tradição e contemporaneidade na fotografia

Dia II.  
13 de abril 2019,  
sábado.

**sala A**

14H00 > 15H30

**sala B**

Moderação: ALMERINDA LOPES

Moderação: JORGE CASEIRÃO

**JULIANA GOUTHIER** › Adel Souki: contaminações entre o barro e o fogo  
**SARA ANTUNES** › As caixas de Emília Nadal e outras caixas  
**LUÍSA PERIENES** › A Escultura Fragmento de João Castro Silva

**PAULO GOMES** › Ensaio sobre as paisagens de Lenir de Miranda  
**RAQUEL MOREIRA** › À sombra do observador: reflexões sobre a Peça de Lourdes Castro e Francisco Tropa  
**MARTA MARCO** › José Gonzalvo: dibujos de un escultor

COFFEE BREAK

**sala A****16H10 > 18H00****sala B**

Moderação: ALFREDO NICOLAIEWSKY

- ORLANDO MANESCHY & SÁVIO STOCO › A Arte de Roberto Evangelista: uma Ritualística na Floresta Amazônica
- ANTONIO GARCÍA LÓPEZ › Ilídio Salteiro y el proyecto curatorial Dinero-Dinheiro: las particularidades de un comisariado alternativo que da voz a los artistas
- NEIDE MARCONDES & NARA MARTINS › Amazônia: os Novos Viajantes, os artistas da madeira
- LETÍCIA SENRA › Discursos artísticos de Rui Mourão vis-à-vis noções indígenas

Moderação: PAULO GOMES

- JORGE CASEIRÃO › Blaufuks & Molder contra o império das selfies
- M. JESÚS CUETO-PUENTE › Forma y espacio gravitatorio en la obra de José Zugasti
- M. JOSÉ MARCELA COELHO › Leituras Múltiplas: a Criação e a Poética da Representação Escultórica em Rajaa Paixão
- DANIELA PINHEIRO › O Tempo nas Formas de Fátima Santos: entre a Pintura e a Teoria Musical

**COFFEE BREAK****sala A****18H10 > 20H00****sala B**

Moderação: ORLANDO MANESCHY

- TERESA PALMA RODRIGUES › Instalações Comestíveis de Marisa Benjamim
- ALEJANDRA VIVIANA MADDONNI › Migraciones, pasajes e interferencias en la producción de Graciela Sacco
- CLAUDIA ZANATTA & MÁRCIA BRAGA › A troca de saberes como zona de cultivo na poética de José Luiz Kinceler

Moderação: INÊS ANDRADE MARQUES

- ANA CLÁUDIA DE ASSIS › Tradição e liberdade criadora nos Estudos para piano de Jorge Peixinho
- MASSIMO COVA › Sociedad, industrialización y territorio en el álbum fotográfico de una familia burguesa
- HELENA SANTANA & ROSÁRIO SANTANA › Memoriae, Quai una Fantasia I e Que mon chant ne soit plus d'oiseau de Constança Capdeville: o visível e o invisível da arte

14 de abril 2019,  
domingo.

PAUSA DOS TRABALHOS

Dia III.  
15 de abril 2019,  
segunda-feira.

**sala A**

Moderação: VIVIANE GUELLER

**FRANCIONE CARVALHO & MATHEUS MONTEIRO** >

Entre paredes, ruas e ventos que se movem: uma reflexão sobre a obra de Paula Duarte

**MIHAELA RADULESCU** > Cerveza Tupac, un proyecto socio-artístico del artista peruano Giuseppe De Bernardi

**HUGO FERRÃO** > João de Barros e o Teatro Gota: o imaginário cenográfico de resistência à dessimbolização

10H00 > 11H10

**sala B**

Moderação: CECÍLIA CORUJO

**DANIELA CIDADE** > Leícia Lampert e a paisagem afetiva urbana: estratégias do fotográfico diante do público e do privado

**THOMAS APOSTOLOU** > Cesión del control en la obra de Fermín Jiménez Landa

**GONZALO REY** > Eduardo Matos y 'Os intrusos: Arqueología, memoria y reconstrucción desde el imaginario

COFFEE BREAK

**sala A****11H30 › 12H30****sala B**

Moderação: FRANCIONE CARVALHO

Moderação: RUI MALVEIRO

SISSA DE ASSIS › A natureza é a obra de arte:  
projeto para Salvar Pedras

ITZIAR ZORITA & PAZ TORNERO › Reflexiones  
sobre la colaboración en procesos  
transdisciplinares de creación artística

DANILLO VILLA & RONALDO OLIVEIRA › A  
experiência que a vista alcança:  
desdobrando paisagens sob  
a perspectiva de seis artistas  
contemporâneos

LUISA PARAGUAI & BEATRIZ PINHEIRO ›  
O cheiro nas narrativas marginais  
de Teresa Margolles

RAJAA PAIXÃO › Underlining the hidden and  
the elusive in the art of Lourdes Castro

MANUELA BRONZE & CAROLINA MARQUES DE  
SOUSA › Helena Cardoso: impressões  
da paisagem e texturas entretecidas

**PAUSA PARA ALMOÇO****sala A****14H00 › 15H30****sala B**

Moderação: ISABEL SABINO

Moderação: ANTONIO GARCÍA

MARISTELA SALVATORI › Idioma-imagem na  
gravura de Magliani

IGNACIO PÉREZ-JOFRE › Huella y memoria en  
la obra de Patricia Gómez y M<sup>o</sup> Jesús  
González

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA › A fronteira e o  
buraco: o Pampa e os limites entre  
arte e vida na obra de Copês

PEDRO SANTOS SILVA › O mundo exposto  
ao devir-mulher: videografia  
de Barbara Fonte

ANGELA GRANDO › A imagem pensante, em  
Cildo Meireles

LUÍSA PINHEIRO & LEANDRO ESTEVES › Corpos  
Informáticos: a obra de Bia Medeiros  
e suas fricções entre arte e política

IGNACIO BARCIA › Perder el tiempo  
dibujando: el dibujo según Ricardo  
Cárdenes

ELAINE TEDESCO › Superfícies e  
desconstruções nos vídeos  
de Daniela Távora

MARISE DE SOUZA › Jonas e o circo sem lona:  
encontro vigoroso entre direção  
e personagem no documentário  
contemporâneo

NADYA D' ALMEIDA & SAYONARA PEREIRA ›  
A espacialidade Ma na performance  
de Shoichi Fukushi

**COFFEE BREAK**

**sala A****15H45 > 17H15****sala B**

Moderação: JOAQUÍN ESCUDER

- ISABEL SABINO › Jorge Pinheiro (papéis das aulas): o Pátio da Cobrança das Rendas
- RONALDO OLIVEIRA & CARLA JULIANA ALVES › As Tramas do Corpo / Cidade de Margarida Holler
- ANTONIO OSORIO › Simon Zabell: found in translation
- LEONARDO CHARRÉU › Outros modos, outras narrativas da paisagem figurada nas micro-pinturas contemporâneas de João Paulo Queiroz
- MARILICE CORONA › As paisagens de Thiana Sehn: experiência, distâncias e deslocamentos

Moderação: FELIPE PAROS

- FRANCIONE CARVALHO & KARINA SILVA › O preto ao cubo branco: 'dos pesos que se carrega'
- TATIANA FERRAZ › Atravessamentos entre arte, arquitetura e cidade na obra de Rubens Mano
- MIHAELA RADULESCU › El cuerpo ausente en las performances de Emilio Santisteban
- SISSA DE ASSIS › A artemídia amazônica na obra-processo: Água em seu fluir na maré
- ALICE GEIRINHAS › Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola, uma exposição coletiva com curadoria do artista João Fonte Santa

**COFFEE BREAK****sala A****17H30 > 19H00****sala B**

Moderação: LEONARDO CHARRÉU

- MARIANA RAMOS › Museum in a Box: um projeto de design inclusivo na acessibilidade museológica
- GONZALO REY › (Simulacros) Los imposibles del vocabulario expositivo a través de Jagna Ciuchta
- BEATRIZ DE SOUZA › Ao rés do chão: uma poética materialista de dança nos Objetos Coreográficos de William Forsythe
- CRISTINA SUSIGAN › Josafá Neves: "Díaspóra" — conexão entre culturas e identidade
- DANIELA CIDADE › Virgínia de Medeiros e a estética das guerrilheiras contemporâneas: entre o documental e o ficcional

Moderação: JOÃO PAULO QUEIROZ

- BRUNO TROCHMANN & LUISA PARAGUAI › Improvisação e Drone: uma leitura metodológica de David Maranhã
- IGNACIO BARCIA › La bala, el ojo y el oído: a propósito de la obra '2000 disparos' de Ramón González Echeverría
- ALICE MONSELL › O trilho entre a mata queimada e a paisagem erodida: resíduos materializados na fotografia entrópica de Mara Nunes
- FELIPE PAROS › Seguindo o meretrilho: sobre um poema de Maria do Carmo Ferreira



# Dia IV. 16 de abril 2019, terça-feira.

## **sala A**

Moderação: LUISA PARAGUAI

- LÚCIA WEYMAR › Como faz design etnográfico quem odeia viajar? Recolha e empatia em Sebastião Rodrigues
- OSCAR PADILLA › Paradojas y desplazamientos: fricciones en los objetos de Luis Bisbe
- DIANA COSTA › Júlio Resende: a voz da pintura

## **10H00 › 11H10**

## **sala B**

Moderação: ELIANE GORDEEFF

- CARLOS ARAUJO SILVA & REGINA LARA SILVEIRA › O palimpsesto de Eduardo Kobra no painel Oscar Niemeyer
- AMAYA SÁNCHEZ › La caricia que rasga el tiempo: María Sánchez o la potencialidad de la vergüenza
- SUSANA BARRETO & CLÁUDIA LIMA › Caminhos cruzados de Armando Alves

## COFFEE BREAK

## **sala A**

Moderação: SÉRGIO VICENTE

- NUNO MIGUEL GONÇALVES PINTO FERREIRA › Algoritmos e tecnologia computacional emergente: projetos artísticos de Kyle McDonald
- PABLO GARCÍA CALVENTE › Tras la estela del arte: reflexiones en torno a la obra de Paco Lagares
- MARCOS ANTONY COSTA PINHEIRO › Brasil, subvertê-lo ou deixá-lo: revisitando práticas artísticas de Cildo Meirelles na década de 1960 para pensar o cenário pós eleição no país

## **11H30 › 12H30**

## **sala B**

Moderação: OSCAR PADILLA

- ANDERSON PAIVA & MÓNICA MENDES › A cosmicidade reflexiva em Snow Dust de Rui Calçada Bastos: explorações interativas no 'Além-Céu'
- ANA ESTHER SANTAMARÍA & SHEILA RODRÍGUEZ › Lo que queda por ver: silencio, demora y renuncia en la obra de Javier Garcerá (2008-2018)
- ANA LESNOVSKI › Souke: a arte como pesquisa e o método como criação

**sala A****14H00 > 15H30****sala B**

Moderação: MARILICE CORONA

- ARIANE COLE > O Sólido e o Eféreo na Obra de Sérgio Nicolitcheff
- SOLANGE FERRARI > Arte participativa: a coautoria artística em ações poéticas e propositoras
- LAURA NOGALEDO > El universo de Manolo Cuervo: pintor pop de mirada directa
- ANDRÉ BONANI & PAULA ALMOZARA > Mira Schendel: materialidade viva, transparência do cosmos
- YASMIN FABRIS & RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA > Exposição ou instalação? os videomódulos de Tony Camargo

Moderação: TERESA MATOS PEREIRA

- CAROLINA PRADO > As Ilhas, As Pedras — A História: o erotismo de Marcos Rizolli
- FABIO SAPEDE > A xilogravura na literatura de cordel: do popular ao erudito nas obras de J. Borges e Samico
- PABLO GARCÍA > La codificación de la fragilidad en la obra de Mar Garrido
- LUIZ CLAUDIO GOMES > O pincel de Marcelo é seu martelo!
- RUI MALVEIRO PACHECO > Do anonimato de Dança Macabra à redescoberta e resgate artístico do pintor José Guerra através da desambiguação temática da pintura Mascarada

COFFEE BREAK**sala A****15H45 > 17H15****sala B**

Moderação: MARISTELA SALVATORI

- SHAKIL RAHIM > O Livro dos Narizes e a Simplicidade do (re) Corte do Desenho
- ROGÉRIO PEREIRA DOS SANTOS > Nazareth Pacheco. As margens da vida
- MARÍA MAR GARRIDO > De la línea a las esculturas habitables
- ANDRÉ FRONZA & REGINA LARA SILVEIRA MELLO > A cadeira engenho de Rodrigo Ambrosio

Moderação: MARGARIDA PRIETO

- SÉRGIO VICENTE SILVA > Identidade e Narrativa na Escultura Urbana de José Aurélio na Cidade de Almada
- OSCAR PADILLA > Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya
- NÁDIA SENNA & HELENE SACCO > Expressão / transgressão de Artemisia Gentileschi em Nathalia Grill
- LAÍS GUARALDO > Diário de Kioto: pinturas de papel de Marco Giannotti

COFFEE BREAK

**sala A****17H30 › 19H00****sala B**

Moderação: JOÃO PAULO QUEIROZ

- MARCELA ANTUNES DE SOUZA › O Livro da Criação de Lygia Pape e o mergulho no mundo
- SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO & JAVIER GARCERÁ › La fascinación por lo oculto en la pintura figurativa actual: el caso de Alain Urrutia
- RICARDO MAURÍCIO GONZAGA › Pintura, palavra, participação: a pintura na era de sua reprodutibilidade participativa em Carlos Eduardo Borges
- LAURO GANDUL & OLGA DUARTE PIÑA › Rafael Luna: series para una vida
- LÚCIA WEYMAR › Jorge Macchi me despertou
- AGNES CHAVEZ › The merging of art, science, technology and nature

Moderação: DIANA COSTA

- ARTHUR DE PONTES › A violência Coronelista no Novo Cinema de Pernambuco: uma Análise do Diretor Kleber Mendonça Filho
- LAURA NOGALEDO › María Cañas: artista multidisciplinar, saqueadora de íconos y generadora de relatos 'glocales' (globales+locales)
- ELISABETE OLIVEIRA › Luz Correia: a energia da matéria e da imaginação inquieta e eco-participante
- TERESA MATOS PEREIRA › Tempo, Memória e Palimpsesto na obra de Sônia Gomes
- CLÁUDIA BRANDÃO › As tessituras de Sônia Gomes e as repercussões de memórias em nós

# Dia V. 17 de abril 2019, quarta-feira.

## **sala A**

**10H00 › 10H45**

## **sala B**

Moderação: **FRANCIONE CARVALHO**

**JOSÉ MARCOS CARVALHO** › Entremeios negativos, do grafite à grade: construções imagéticas a partir das grades de ferro residenciais de Marabá na poética de Bino Sousa

**JOAQUIM CANTALOZELLA** › La intimidad sobreexpuesta: ejercicios artísticos de exterioridad

**DOMINGOS LOUREIRO & SOFIA TORRES** › Do estranho para o transcendental na obra de Fernando Maselli

Moderação: **ARTHUR DE PONTES**

**MARCOS RIZOLLI & HUGO MOREIRA** › Os Bichos de Regina Lara: biovidros!

**JAVIER RODRÍGUEZ** › Juan Zamora: adonde la palabras transportan

**PEDRO MASSENA CARREIRO** › Produção de identidade e sistemas de representação a partir da obra Pé Coxinho de Rui Gueifão

## COFFEE BREAK

## **sala A**

**11H10 › 12H10**

## **sala B**

Moderação: **UXIA FERNÁNDEZ**

**THOMAZ CARVALHO LIMA** › Viagens como fonte de inspiração: o itinerário artístico pelas imagens

**JORDI MORELL** › La Pletera, un cas entre territoris i memòria

**LUCIANE BUCKSDRICKER** › Memórias de uma mente com lembranças: o imaginário doméstico no trabalho de Rick Rodrigues

Moderação: **PEDRO MASSENA**

**CAROLINA FERREIRA** › Rosana Paulino: nos bastidores das fotografias bordadas

**ISABEL MORENO** › Tú me has matado' de David Sánchez: La estrategia lynchiana del objeto en la narración de los hechos

**NORBERTO STORI & ROMERO MARANHÃO** › Manifestações culturais e afro-brasileiras nas obras de Heitor dos Prazeres

**sala A****14H00 > 15H30****sala B**

Moderação: DOMINGOS LOUREIRO

- INÊS ANDRADE MARQUES** › Para ondular e intrigar: Como? Gordon Cullen e o mural da escola primária de Greenside, Londres, 1952
- SARA FUENTES CID** › La metáfora en la obra de Jorge Perianes: una investigación sobre conceptos transversales al Arte, la Ciencia y la Filosofía
- RAQUEL ALBERTI** › José Patrício e seus jogos infinitos
- CLÁUDIA MATOS PEREIRA** › O artista Roberto Vieira e suas Arqueologias: a terra como referencial universal na contemporaneidade
- MARCOS RIZOLLI** › Le Madonne Trans de Carlos Alberto Negrini

Moderação: JOÃO PAULO QUEIROZ

- MARIANNA ARAGÃO** › A preparação corporal e a direção de movimento no Teatro Musical: a experiência do espetáculo 'Tra-la-lá'
- MARÍA VIDAGAÑ** › El Dr. Truna y las conexiones subacuática
- THAÍS GONÇALVES** › Sopros de Carlos Simioni: um 'corpo sem corpo' e uma 'arte sem arte' a desafiar à criação na contemporaneidade
- FLÁVIA MARQUES & CAIO FIGUEIREDO** › Análise de poéticas, estratégias e propostas no processo de criação de "Dança Vadia" da Cia Mosaico de Dança Contemporânea
- NORBERTO STORI & ROMERO MARANHÃO** › Sopros de Carlos Simioni: um 'corpo sem corpo' e uma 'arte sem arte' a desafiar à criação na contemporaneidade

**COFFEE BREAK****sala A****15H45 > 17H15****sala B**

Moderação: MARCOS RIZOLLI

- JOÃO LENO PEREIRA DE MARIA & JOSÉ MARCOS CARVALHO** › Cosmopolitismo signico, Espaço e Cibercultura no Corpo Performativo de Berna Reale
- BARTOLOMÉ PALAZÓN & LETICIA FAYOS** › Tres mujeres para una O.R.G.I.A. artística
- SAMARA SOUZA** › A Natureza da Vida, de Fernanda Magalhães: o corpo da mulher gorda em fotoperformance
- LUÍS HERBERTO** › Os Diários Digitais de Natacha Merritt: Verdade ou Consequência?
- FRANANDA DE SOUZA** › Cécilia Stelini: uma

Moderação: MARIANA RAMOS

- ALEXANDRA CONCEIÇÃO** › Vicente F. Cecim e o Conceito de Cámara-Stylo
- JOAQUÍN ESCUDER** › Las semillas del olvido de Luis Marco
- VIVIANE GUELLER** › Interstícios no cotidiano: situações contextuais na obra de Rochelle Costi
- ALINE BASSO** › Do Vazio e do Silêncio nos desenhos de Maria Laet
- ROSVITA BERNADES & ANA CRISTINA PEREIRA** › Lugar do Esquecimento: o limite é uma abstração

**sala A**

**17H20 > 19H00**

**sala B**

Moderação: JOÃO PAULO QUEIROZ

JOSÉ MARCOS CARVALHO > Entremeios negativos, do grafite à grade: construções imagéticas a partir das grades de ferro residenciais de Marabá na poética de Bino Sousa

INÊS ANDRADE MARQUES > Uma escultura nunca realizada de Martins Correia

MARTA NEGRE > Lo busco y no lo encuentro: dos films de Joaquim Jordà sobre los trastornos cerebrales

TERESINHA BARACHINI > Um jardim dentro de outro jardim

Moderação: ELAINE TEDESCO

HUGO MOREIRA > As videocriaturas de Otávio Donasci: faces humanas no mundo digital

DANIELA MACEDO > O tempo expandido e a miscigenação na fotografia: A representação da dança na obra de Clóvis Dariano

IRANTZU SANZO > Raúl Domínguez: Dibujo que tiembla, Imagen que se remueve

FLÁVIA MARQUES & ODILON ROBLE > Mosaico e Meandros em cena: a produção artística universitária a partir da interface entre dança e mitologia grega

**sala A: 19H00**

Moderação: JOÃO PAULO QUEIROZ

CHAMADA DE TRABALHOS PARA O XI CONGRESSO CSO 2020

PALAVRAS FINAIS

SESSÃO DE ENCERRAMENTO

FIM DOS TRABALHOS

**3.**

**Comunicações  
apresentadas  
ao X Congresso**

***Communications  
presented to  
the 10th Congress***

# Migraciones, pasajes e interferencias en la producción de Graciela Sacco

*Migrations, passages and interferences in the production of Graciela Sacco*

ALEJANDRA MADDONNI\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Argentina, Productora visual, docente investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Facultad de Bellas Artes (FBA), Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Diagonal 78 Nro 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina. E-mail: plastica@fba.unlp.edu.ar

**Resumen:** El siguiente texto está dedicado a la artista argentina Graciela Sacco. Las obras que se consideran en esta oportunidad, pertenecientes a las series Bocanada, Tensión Admisible y M2 están fuertemente vinculadas con acciones que evidencian las injusticias y desigualdades sociales, económicas y culturales de nuestra contemporaneidad. Sus imágenes en ningún caso irrumpen violentamente: se mimetizan con el lugar donde acontecen y lo configuran como espacio privilegiado de diálogo y reflexión.

**Palabras clave:** Graciela Sacco / interferencias / migraciones.

**Abstract:** *The following text is dedicated to the Argentine artist Graciela Sacco. The works that are considered in this opportunity, belonging to the series Bocanada, Tension Admisible and M2 are strongly linked with actions that show the injustices and social, economic and cultural inequalities of our contemporaneity. Their images do not invade violently: they blend in with the place where they take place and make it a privileged space for dialogue and reflection.*

**Keywords:** *Graciela Sacco / interferences / migrations.*



## Introducción

Muchos fueron los homenajes realizados a la artista argentina Graciela Sacco, fallecida en el año 2017. Según Berger, las personas al morir dejan un vacío que tiene contornos, diferente en cada muerte. Así define lo “parecido” de una persona e invita a pensar lo que “aparece” cuando ya no está. Ese espacio que nos dejó Graciela Sacco late renovadamente a través de sus obras e interferencias. La fecha de realización de sus proyectos artísticos se actualiza toda vez que se dan a ver ya que las desigualdades e injusticias sociales, económicas y culturales de su contexto de origen, hoy se presentan con mayor violencia y magnitud en todo el mundo. Este texto intenta sumarse al recuerdo de una enorme trabajadora del arte que ha reflexionado en torno a la necesidad de pertenencia, las migraciones y el diálogo con un otro diferente. A través de una realidad particularizada, nos ofrece la posibilidad de enfrentar nuestros temores y activar nuestra memoria.

Contornos, bordes, fronteras...pensar/habitar el adentro, pensar/habitar el afuera.

### La interferencia como intención poética

La posibilidad de multiplicar las imágenes y a la influencia de los medios masivos de comunicación ampliaron saludablemente las fronteras del campo artístico. El espacio del arte puede ser el mundo entero, más allá de cualquier límite institucional o físico. De este modo, trasciende los circuitos legitimados y cuestiona el orden establecido. Una práctica artística comprometida con su tiempo puede interferir el discurso hegemónico que usa sistemática y estratégicamente espacios públicos y privados.

La intensidad y la velocidad de lo que ocurre en las ciudades de hoy no permiten la demora para la mirada y la reflexión. En este contexto, Néstor García Canclini propone como una de las tareas del arte la de generar lugares significativos para que la ciudad tenga más sentido; buscar los intersticios, los lugares de cruce, para hacer ver, en medio de la confusión y el desorden urbanos, aquello que amplifique nuestra experiencia. Con sus producciones en el espacio público, Graciela Sacco pone en obra estas definiciones. Todo espacio es una posibilidad de discurso para sus acciones visuales o señalizaciones que le permiten cuestionar al poder en relación con la condición humana. La cuidadosa observación del espacio urbano y la gráfica publicitaria que lo habita, le permitieron reconocer la colonización visual impuesta desde los medios masivos de comunicación. La artista se apropia de los materiales, recursos y soportes de la comunicación gráfica urbana para dar testimonio de sus ambigüedades, cuestionar el orden establecido y generar nuevos sentidos. De este modo, suspende

la continuidad de la trama visual urbana a través de un breve obstáculo perturbador bajo la forma de afiche, transferencia o proyección sobre diferentes soportes de la ciudad. Esta especie de vibración visual sorprende al transeúnte e interfiere en su devenir cotidiano invitándolo a la reflexión. Cuando utiliza imágenes de cuerpos, estos se presentan fragmentados, expresando apremio por su estado de necesidad y distintos modos de violencia sobre ellos.

Bocanada fue una de las primeras interferencias urbanas de este tipo en las calles de Rosario entre 1993 y 1995. La artista presenta numerosas bocas abiertas, de frente y en gran escala. Idéntico gesto en bocas distintas que, al ocupar todo el plano, no permiten singularizar su identificación. Con esta fracción del cuerpo, Sacco particulariza demandas, miedos y angustias colectivas.

Los afiches impresos con imágenes fotográficas de diferentes bocas abiertas, pegados junto al resto de la gráfica publicitaria en distintos puntos de la ciudad, marcan una especie de anomalía visual. Interpelan así al transeúnte desde su sobredimensión, mostrando sus imperfectos espacios interiores e impersonales, aludiendo al vacío del hambre o al silencio del gesto que reclama (Figura 1).

En 1999 la artista radicaliza el reclamo y la urgencia del momento con una instalación que forma parte de la serie *Bocanada*. Cucharas, colgadas a distintas alturas y distancias, se multiplican dramáticamente a través de las sombras que proyectan (Figura 2). Así dispuestas, su función se ve trastocada, sus concavidades no tienen alimento que ofrecer: ese vacío lo ocupan pequeñas bocas abiertas. La reducción de escala no restringe la grandeza del gesto confrontativo que esta vez se ve potenciado por su vínculo con el utensilio para comer.

Graciela Sacco prefiere nombrar sus acciones artísticas en el espacio urbano como interferencias, no como intervenciones ya que su intención no es irrumpir, imponer o provocar. La imagen que interfiere, perturba, se materializa en cualquier intersticio de lo cotidiano, habitando los cruces de porosas fronteras interculturales donde conviven otras formas y otros discursos. Sus interferencias interrumpen, se apropian de los códigos propios del lugar generando una inquietud visual que no le es indistinta al transeúnte cotidiano. Se constituyen como formas de señalamiento disruptivas de la lógica instituida y del funcionamiento normalizado de la sociedad, suspendiendo la continuidad de la trama visual (Weschler, 2015).

La fotografía es un elemento clave en la obra de Graciela Sacco. Su selección de imágenes aluden a situaciones locales y globales: una foto de una manifestación en Jordania, puede ser la de una manifestación en cualquier otra parte del mundo en la que se reclame lo mismo. (Giunta, 2000). En las imágenes anidan distintos tiempos: el de la toma fotográfica en el momento del hecho, el de su



**Figura 1** · Graciela Sacco, de la serie *Bocanada*, 1993-1995. Fuente: [gracielasacco.com](http://gracielasacco.com)

**Figura 2** · Graciela Sacco, De la serie *Bocanada*, 1999. Fuente: [gracielasacco.com](http://gracielasacco.com)

aparición en los medios gráficos y el de la apropiación de la artista para volver a presentarla fragmentada e imprecisa a fin de actualizar críticamente el tema.

La artista logra materializar estéticamente esta condensación de tiempos a través de procedimientos técnicos como la heliografía. Sus primeras investigaciones comienzan en 1983, valiéndose de las sombras proyectadas por diapositivas para trabajarlas por medio de la técnica fotoserigráfica. Este modo de producción le permitió expresarse a través de imágenes difusas que remitieran al recuerdo.

En los noventa, señala espacios amenazados por la reestructuración del gobierno neoliberal. Sus temas -el hambre, el sexo, el trabajo, la educación pública-, se imprimen sobre distintas superficies y soportes. En el año 1993, la artista “señala” el abandono de la educación pública en su ciudad, pegando impresiones heliográficas de alas desplegadas a ambos lados de puertas o ventanas de siete escuelas de Rosario (Figura 3).

### **La espacialización de la identidad y sus tensiones**

La serie M2 explora las posibilidades y condicionamientos del espacio, aquel que se configura como nuestro lugar en el mundo y que garantiza nuestra subsistencia. El metro cuadrado alude a la mínima superficie que una persona necesita para vivir. Si bien este concepto se vincula rápidamente con lo territorial, Sacco amplía sus sentidos hacia las conductas, identidades e imaginarios que la regulación métrica intenta regir y limitar (López, 2009). ¿Dónde reside lo real, adentro o afuera? ¿Cuánto de lo real anida en nuestro espacio y cuánto fuera de él? Irma Arestizabal, afirma con certeza que M2 plantea una metáfora del hombre contemporáneo en sus permanentes desplazamientos por la conquista de su lugar. Comienzan a desdibujarse los límites que determinaban el binomio centro-periferia.

Quien ha vivido la experiencia de transitar la video-instalación *Cualquier salida puede ser un encierro* (2014) de la serie M2 pierde toda referencia del espacio real para sumergirse y formar parte de un espacio poetizado. A través de un ligero y angosto puente de madera rodeado de agua, el espectador avanza con cierto desconcierto. La estrechez del lugar, la inmensidad del agua en movimiento, las pantallas y los espejos enfrentados, generan sensaciones encontradas: el placer de formar parte de un espacio que nos envuelve con el sonido del agua y su lento movimiento y, al avanzar, cierto vértigo intimidante que nos aísla e inquieta (Figura 4).

Tensión: situación de un cuerpo que se encuentra en medio de la influencia de fuerzas opuestas que ejercen atracción sobre él. (RAE)



**Figura 3** · Graciela Sacco, *En peligro de extinción*, 1993. Fuente: catálogo M2 Vol I Graciela Sacco.

**Figura 4** · Graciela Sacco, *Cualquier salida puede ser un encierro*, 2014. Instalación. Fuente: <http://proyectos.banrepcultural.org/graciela-sacco/es/exposicion/graciela-sacco/cualquier-salida-puede-ser-un-encierro>



**Figura 5** · Graciela Sacco, de la serie *M2 T4*, 2009.

Fuente: catálogo M2 Vol I Graciela Sacco.

**Tensión admisible:** Tensión máxima permitida, que se calcula según el tipo de estructura, el material utilizado, el uso previsto y el grado de deterioro. (Diccionario de Arquitectura y Construcción)

El concepto tensión es recurrente en la producción de Graciela Sacco. Su acción se manifiesta en los espacios, en las miradas, en los cuerpos, en las capas de tiempos heterogéneos que conviven en las imágenes apropiadas donde el pasado se hace presente y los grandes temas dialogan con el contexto singular.

En las obras que conforman el conjunto *Tensión Admisible*, indaga sobre las fronteras entre el espacio propio y aquel al que nos impulsa el deseo. “La medida del deseo no puede ser capturada” dice Graciela Sacco y con sus producciones explicita la tensión entre el subsistir y el pertenecer plenamente, dado que nuestro espacio vital también es el de los otros. Transitar, ceder, compartir o invadir se configuran como alternativas de convivencia en un mundo donde el migrar se impone como el modo de buscar ese metro cuadrado donde vivir. (Weschler, 2015)

La artista aborda el tema de las multitudes en tránsito por primera vez, en la Bienal de La Habana del año 1997. Sobre tubos de oxígeno imprime imágenes

de emigrantes expulsados de su lugar de origen. La frontera se convierte en espacio de vivencia cotidiana y provisoria. La habitan multitudes descolocadas, deslocalizadas que ya no pueden regresar. Quienes son expulsados de sus ciudades o países, viven a la sombra.

La sombra es elegida por Graciela Sacco para presentar al sujeto contemporáneo en desplazamiento (Figura 5). La sombra asume su identidad ya que es huella de esa presencia en tránsito que interfiere, atraviesa múltiples metros cuadrados. Son cuerpos en movimiento que buscan un lugar, que establecen modos de conexión complejos, diversos e incompletos. Que ofrecen su silueta imprecisa a través de un cristal traslúcido, en puentes, escaleras, ventanas y puertas. Pasan a nuestro lado o vemos su andar presuroso desde abajo. Nos asombran, nos sorprenden, nos inquietan. Esos cuerpos o sus pasos, no sólo refieren a emigrantes expulsados, sino que también se trata de nosotros y nuestros desplazamientos cotidianos. Vikki Bell en su texto sobre Graciela Sacco del catálogo M2 relaciona estas imágenes de huellas en desplazamiento con lo expresado por el sociólogo Michel de Certeau cuando refiere a los pasos a través de los cuales uno puede ver los ritmos del poder y las tácticas de resistencia.

### **Conclusiones. A modo de cierre en tránsito**

Las obras de Graciela Sacco nos interpelan a través de imágenes que invitan a reflexionar sobre nosotros y nuestros espacios vitales y, principalmente, sobre los otros y los complejos modos de relación que establecemos con ellos.

La repetición como operación del lenguaje que apela a la memoria, es una acción que no sólo se da en la perseverante multiplicación de alas, huellas, bocas o miradas que alertan nuestros sentidos, interfiriendo nuestra percepción con su ritmo desesperado. También reside en la capacidad de estas imágenes para reactivarse y redefinirse toda vez que se dan a ver en nuevos lugares y contextos. En este sentido, sus obras de los años '90 señalando las peligrosas consecuencias de las políticas neoliberales de entonces, se han vuelto doloroso presente en nuestro territorio. En el contexto político latinoamericano actual; las imágenes de Sacco renuevan sus alarmantes significaciones de entonces.

El espacio ficcionalizado de su arte nos propone preguntas y tomas de posición. Nos invita a mirar los límites difusos de huellas y sombras para tomar conciencia de nuestros pasos y desplazamientos que conviven con las búsquedas y migraciones de muchos otros. Nos interpela para visualizar la porosidad de las fronteras de nuestra intimidad en un mundo globalizado y mediatizado como la oportunidad de completar el encuentro con el otro. Compartir y enriquecer nuestra superficie vital con aquellos que aún la siguen buscando.



## Referencias

- Arestizabal, Irma (2009) "Metro cuadrado"  
In M2: *Graciela Sacco* [et.al.] 1a ed.  
Rosario: Castagnino/Macro.
- Bell, Vikki (2009) "Sobre Graciela Sacco"  
In M2: *Graciela Sacco* [et.al.] 1a ed.  
Rosario: Castagnino/Macro.
- Ciafardo, Mariel; Musso, María Laura;  
Maddonni, Alejandra (2016) "La  
construcción del espacio en el arte urbano.  
Materiales, escala y emplazamiento." In  
*8º Jornadas en Investigación en disciplinas  
artísticas y proyectuales (JIDAP)*[ Ponencia]  
Universidad Nacional de La Plata, Facultad  
de Bellas Artes.
- García Canclini, Néstor (2008) "Arte Público/  
Arte Político II" In *Arte en Construcción*.  
Disponible en: [https://www.youtube.com/  
watch?v=eKbBfYIKkq0](https://www.youtube.com/watch?v=eKbBfYIKkq0)
- Giunta, Andrea (2005) "Graciela Sacco:  
Migraciones, cuerpos, memorias."  
*Todavía. Pensamiento y cultura en  
Latinoamérica*. ISSN:1666-5864. Buenos  
Aires: Fundación OSDE.
- Giunta, Andrea (2012) "Tensiones Admisibles"  
In *Cuerpo a Cuerpo de Graciela Sacco*  
[Catálogo]. Fundación YPF, Programa de  
Muestras Itinerantes.
- Giunta, Andrea (2011) *Escribir las imágenes:  
ensayos sobre arte argentino y  
latinoamericano*. 2a ed. Siglo XXI Editores.  
ISBN 978-987-629-181-1
- Giunta, Andrea (2009) *Poscrisis. Arte  
argentino después del 2001*. Siglo XXI  
Editores. ISBN 978-987-629-081-4
- López, Sebastián (2009) "Introducción" In M2:  
*Graciela Sacco* [et.al.] 1a ed. Rosario:  
Castagnino/Macro.
- Pastor Mellado, Justo (2009) M2: *Graciela  
Sacco* [et.al.] 1a ed. Rosario: Castagnino/  
Macro.
- Rexer, Lyle (2004, Mayo) *Graciela Sacco  
Sombras del Sur y del Norte*. [Catálogo].  
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Rexer, Lyle (2009) "¿Cuánta tierra necesita un  
hombre?" In M2: *Graciela Sacco* [et.al.]  
1a ed. Rosario: Castagnino/Macro.
- Sacco, Graciela (1996) "Interferencia" In  
*23 Bienal Internacional de San Pablo*  
[Catálogo].
- Sacco, Graciela (2009) *Adentro o afuera*  
en M2: *Graciela Sacco* [et.al.] 1a ed.  
Rosario: Castagnino/Macro.
- Weschler, Diana (2015) *Graciela Sacco:  
Nada está donde se cree*. Centro de Arte  
Contemporáneo. MUNTREF. Universidad  
de Tres de Febrero. ISBN: 978-987-1889-  
53-2



# O trilho entre a mata queimada e a paisagem erodida: Resíduos materializados na fotografia entrópica de Mara Nunes

*The path between burned forest and eroded  
landscape: Residues materialized in Mara Nunes'  
entropic photography*

**ALICE JEAN MONSELL\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*EUA, residente Brasil, artista pesquisadora e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas (UFPel); Centro de Artes (CeArte); Colegiado do Bacharelado e Mestrado em Artes Visuais. Rua Alberto Rosa, 62, Centro, CEP 96010-770, Pelotas, RS, Brasil. E-mail: alicemondomestico@gmail.com

**Resumo:** A série fotográfica Marcas de Destruição da artista brasileira Mara Nunes documenta a erosão, as queimadas e o lixo durante caminhadas num local em Pelotas onde a Mata Atlântica encontra a Lagoa dos Patos. Os índices do entrópico nestas imagens são discutidos via escritos de Robert Smithson e apontamos a transição da imagem paisagística para construções fotográficas que suspendem o materialismo base: terra, detritos e água.

**Palavras-chave:** fotografia/entropia/paisagem.

**Abstract:** *The photographic series Marks of Destruction by artist Mara Nunes documents erosion, burned trees and litter observed during walks in Pelotas, in a locale where the Atlantic Forest meets the Patos Lagoon in southern Brazil. The signs of entropy in her images are discussed in relation to writings by Robert Smithson. We also discuss her transition from landscape to the construction of images that suspend the base materialism of earth, detritus and water.*

**Keywords:** *photography / entropy / landscape.*

Ao caminhar nos trilhos não muito distantes de sua residência em Pelotas, a artista brasileira Mara Nunes (1957) desenvolve sua prática fotográfica, na qual registra a erosão, o lixo e a queima de árvores na mata e na praia do Balneário dos Prazeres, também conhecido como Barro Duro, um local em Pelotas, no sul do Brasil, onde a geografia da Mata Atlântica encontra a Lagoa dos Patos. Sua série fotográfica *Marcas de Destruição* revela a vontade de visualizar a degradação do meio ambiente e cultivar uma consciência ecológica sobre o lugar. Sua poética fotográfica emerge do encontro entre a terra, o fogo e a água. Suas imagens documentam a paisagem devastada ou são construídas dos resíduos materiais de processos de desgaste naturais e culturais. Foco nos índices de entropia evocados nas imagens. Para isso, discuto duas publicações de Robert Smithson: *Um Passeio pelos monumentos de Passaic Nova Jérsei* (Smithson, 1967; Sussenkind, 2009) e a entrevista de 1973 com Alison Sky: *A Entropia se hace visible* (Smithson 1973; Puente, 2011). Começamos com o entrópico em Mara Nunes no contexto histórico da fotografia pitoresca.

### O pitoresco fotográfico da paisagem erodida

Há uma transição marcante nas fotografias de Nunes, que partem do registro da paisagem observado durante suas caminhadas no Balneário dos Prazeres. Inicialmente, seus procedimentos são simples, a seleção de uma vista e o recorte fotográfico que mostram a casca de uma árvore queimada (Figura 1).

Ela passa pela imagem paisagística e da fotografia pitoresca, no rumo de construir uma imagem poética capaz de atingir a carne do corpo do observador. Ao se distanciar das representações defasadas da *Natureza* sublime e da ruína pitoresca, se livra dos residuais românticos da paisagem pictórica tradicional que persistem em imagens entre 2014 e 2016.

### Entropia em Smithson

A entropia é um conceito que parece filtrar questões persistentes nas proposições de Robert Smithson, tais como a paisagem e o monumento. A paisagem em Smithson, não é tradicional, nem pitoresco, pois, é deslocada para os grandes espaços a céu aberto da *Land Art*. No escrito de artista, *Passeio pelos Monumentos da Passaic Nova Jérsei* de 1967, Robert Smithson narra a paisagem industrial de sua cidade natal como se fosse mostrando a cidade para um turista. O título evoca a ideia do *Grand Tour*, aquela prática dos jovens homens nobres europeus do século XIX que visitavam as ruínas grandiosas da Grécia e Egito antigos. Smithson relata sua experiência de caminhar entre seis ‘monumentos’ de Passaic. O texto é também ensaio visual de fotografias quadrados



**Figura 1** - Mara Nunes, *Figueiras Queimadas*,  
Balneários dos Prazeres, 2014. Foto, cortesia da artista.

**Figura 2** - Mara Nunes, *Marcas da Destruição*, 2014.  
Foto, cortesia da artista.

em preto e branco, mostrando estruturas industriais, pontes e canos de esgoto que regurgitam seus poluentes no rio Passaic. As legendas irônicas designam: *O Monumento da Ponte Mostrando Calçadas de Madeira*; *Monumento com Pontões*; *O Guindaste para Bombeamento*; *O Grande Monumento do Cano*; *O Monumento da Fonte: Vista Aérea e Vista Lateral* e por último: *O Monumento à Caixa de Areia (também chamado O Deserto)* que é literalmente uma caixa de areia para crianças no meio de um parque deserto.

Os sinais do entrópico, em Smithson, são signos, talvez, de uma era industrial fracassada. A entropia se localiza na atitude banal, no nulo, no descolorido, no apagado, sem distinção e o que representa um monumento derrubado para o chão, como um estacionamento.

*Caminhei num estacionamento que cobriu os velhos trilhos que uma vez atravessaram o Passaic. Aquele estacionamento monumental dividia a cidade na metade, o transformando em espelho e um reflexo — mas o espelho mudava seu lugar constantemente com o reflexo. Ninguém sabia em que lado do espelho estava. Não havia nada interessante ou até estranho sobre aquele monumento achatado, todavia ecoava um tipo de ideia clichê de infinitude; [...]As traseiras indistintas dos carros piscavam e refletiram o sol envelhecido da tarde. Eu tirei algumas instantâneas indiferentes e entrópicas daquele monumento lustroso (Smithson, 1967, Flam, 1996).*

Segundo Krauss, a entropia, em Smithson, é mais relacionada com um processo temporal. Krauss sugere que, neste trecho, Smithson está descrevendo uma situação de quase cegueira, da infinita incapacidade de distinguir uma coisa de outra — uma situação entrópica.

Em seu artigo *Images of Decay: Photography in the Picturesque Tradition*, Wolfgang Kemp (1990) classifica quatro traços gerais da fotografia pictoresca moderna que, em sua busca de mostrar “imagens de decaimento”, foi influenciado pela pintura romântica pitoresca. Segundo Kemp, “o pitoresco”, no século XVIII, “estabeleceu-se como uma categoria estética em si, ao lado do belo e do sublime” (HUSSEY apud KEMP, 1990:104). O pitoresco, na fotografia, curiosamente, parece se aproximar das imagens banais vistas no ensaio de Smithson, com a diferença que os detalhes de objetos naturais, árvores ou de edifícios e fachadas danificados ou decaídos foram idealizados pelo pintor e fotógrafo pitoresco:

*O olho do pintor muitas vezes é preso onde pessoas comuns não vêem nada de extraordinário.*

*Um brilho casual de sol, ou uma sombra projetada em seu caminho, um carvalho ressequido ou uma pedra coberta de musgo podem despertar uma fileira de pensamentos e sentimentos, e imaginações pitorescas (Talbot apud Kemp, 1990:109).*



**Figura 3** - Mara Nunes, *Marcas da Destruição II*, 2014. Foto, cortesia da artista.

**Figura 4** - Mara Nunes, *Voçaroca*, Balneário dos Prazeres, 2016. Foto, cortesia da artista.





**Figura 5** · Mara Nunes. *Garrafa Pet 400 anos*, 2017.

Foto, cortesia da artista.

**Figura 6** · Mara Nunes. *Lagoa Plástica 450 anos*,

2017. Foto, cortesia da artista.

Esta qualidade *decaída* e pitoresca é visível nas fotografias realizadas entre 2014 e 2016 de Nunes. A artista mostra as *marcas da destruição* ambiental, ao mesmo tempo, produz uma imagem paisagística idealizada pelo detalhe pitoresco (Figuras 1 e 2): a árvore monumental e sublime apresenta a marca e textura da casca torturada pelo fogo. O detalhe pitoresco está na árvore caída na praia (Figura 2), Está na raiz torcida que parece uma figura humana. Estas imagens são registros que documentam a realidade verídica, no entanto, têm referência na paisagem pitoresca que glorifica o dano e idealiza a árvore como monumento natural.

O artista não se contenta com estes resíduos românticos que persistem em suas imagens. A paisagem ideal se erodiu. Ela busca outros modos de enquadrar a realidade ambiental pelo meio fotográfico, para manter visível a imagem de perda ambiental na região da Lagoa dos Patos e, de algum modo outro, despertar o debate público.

Na entrevista, *Entropia se hace visible*, Smithson descreve seu modo de perceber a entropia no entorno: “Você tem um sistema fechado que eventualmente deteriora e começa a se despedaçar e não há uma maneira para colocar os pedaços juntos novamente” (Smithson 1973; Flam, 1996: 301). Para Smithson, a entropia é indicada por uma cor cinzenta e homogênea, sem diferenciação, uma mesmice, poeira ou cinzas (1973, 1996: 303).

Para Smithson, a personagem de Lewis Carroll, *Humpty Dumpty*, do livro *Alice no país das maravilhas*, é uma alegoria para a irreversibilidade da entropia. Humpty Dumpty é um homem-ovo que sente em cima do muro até, um dia, cai e, como diz a rima: “todos os homens e os cavalos do Rei não poderiam juntá-lo outra vez”. Ponderamos: Como Nunes torna visível a irreversibilidade da entropia? Qual imagem possa interromper processos irreversíveis em andamento? Qual imagem nos afeta; nos desperta?

Durante a entrevista, Smithson comenta sobre a visibilidade da entropia em relação às árvores. As cinzas de uma árvore, a superfície queimada, representa o estado derradeiro de uma existência material (1973, 1996: 301-303). Do mesmo modo, as ondas batem e erodam a terra das raízes, a areia e a cor apagam com tempo, a árvore cai (Figura 3).

A paisagem devastada e desperdiçada é mostrada nestas imagens, de Nunes, de árvores caídas devido à erosão perto da Lagoa dos Patos. O lixo documentado é índice do descarte inapropriado e sistemas deficientes de coleta no Brasil. Sacolas, panos, copos plásticos marcam a paisagem pelo sinal do entrópico. A cor não é banal. Rosalind Krauss, em seu ensaio *Entropy*, comentou que a entropia, em Smithson, é menos uma questão do visual e do espacial, e mais uma questão do temporal: a ação do tempo sobre a matéria e a terra.

*um desafio intelectual posto pelo entropia foi temporal ao invés de espacial, [...] gostava a metáfora geológica, a ideia de um sítio espacial devastado por bilhões de anos de cataclismos, os quais resultaram nas stratificações do “relógio” geológico (KRAUSS, 1997:76)*

Em *A invenção da paisagem*, Anne Cauquelin firma que a paisagem, particularmente a paisagem pictórica, é sempre uma “construção” que pode ser um “jogo de marcas” (Cauquelin, 2000:171). Os processos de perda material e ambiental são visualizados por meio das *marcas de destruição* nas fotografias de Nunes. O ato de construir a paisagem é modo de “ordenar” a natureza observada, que envolve também o recurso de visualizar índices, na imagem, os quais podem marcar...

*...a ordem da paisagem e a desordem da natureza. [...] O jogo consiste também em pôr marcas, limites ao longo dos percursos: só há paisagem marcada por pedras, tumulares... O jogo da paisagem se reduz e se complica ao mesmo tempo quando a designação e a ordem se conjugam [...] A designação faz surgir a diversidade daquilo que nomeamos como terra, e a classificação geometriza a mistura (CAUQUELIN, 2000: 171).*

Em *Voçaroca*, um buraco monumental abre e parece engolir o corpo do artista. Se isto for uma paisagem, não há mais horizonte para ver além da marca de destruição, além da ferida da terra erodida. É um túmulo. A marca de erosão foi registrada durante uma caminhada. É uma paisagem que registra as marcas “ao longo de um percurso” (2000:171). Em outras imagens, *a marca entrópica* é lixo pendurado em galhos; a casca de um tronco marcado pelo fogo; árvore caída na praia, marcas da paisagem erodida pela terra, fogo e água.

A designação desta desordem é um dos procedimentos mais recentes em suas fotografias. Nunes mudar o ângulo de seu olhar dirigido para o espaço vertical da paisagem e começa ver o chão e o materialismo base. Esta mudança acontece quase simultaneamente com o ato de dar nome à temporalidade das coisas de acordo com sua degradação ambiental.

Ela desvia de modelos de paisagem para trilhar a questão do tempo dos objetos orgânicos e plásticos. O título da obra é criado de acordo com o tempo de decomposição de plástico (Figura 5). Cada objeto na imagem é marcado e designado por seu devir entrópico, seu tempo de decompor: *Garrafa Pet 400 anos e Lagoa Plástica 450 anos*, 2017 (Figura 6). Estas imagens revelam uma transição poética que nos parece implicar um afastamento da imagem pensada enquanto *paisagem* que, talvez, não mais serve para visualizar a destruição ambiental e, ao mesmo tempo, despertar a consciência ecológica.



### Quando a entropia emerge na carne da imagem?

A partir de 2016, Nunes começa a acrescentar novos procedimentos de preparação de seu modelo fotográfico, por meio de misturar objetos diversos coletados na praia e na mata. Ao pensar em seus experimentos com a construção da imagem, podemos relacionar a entropia à noção do acaso. Na ciência, a mecânica estatística é a área de conhecimento que fornece os meios de calcular a quantidade de acaso num sistema, os elementos imprevisíveis ou fora de nosso controle. Neste contexto, a entropia é entendida como uma medida do “grau de desordem num sistema” (RUELLE, 1993: 13-14). Em Nunes, ao misturar, numa bandeja, objetos heterogêneos e o gelo, ela aumenta o grau da entropia (aumenta a desordem) em seu processo criativo.

Este processo lembra o artista moderno Hans Jean Arp, que produziu colagens de papel rasgado e deixou os pedaços cair soltos, sobre um suporte que, de acordo com Arp, aconteceu “segundo as leis do acaso”. A cola “fixou” o acaso de uma composição imprevisível. O artista minimiza seu controle manual e aumenta a expressão da matéria.

Em Mara Nunes, a mistura de objetos e água passa por um processo de ‘de-gelo’ que é onde emergem as condições de aparecimento da imagem. Ao criar um sistema complexo que opera, em parte, *fora do controle* da artista. O que fixa a imagem é aquele instante do enquadramento e da tomada fotográfica. Com o *clique*, fixa e enquadra o processo. Nunes utiliza um dispositivo digital que possibilita múltiplas tomadas. Ela escolhe a imagem. O que afeta a consciência ecológica do observador? Sua intenção se revela na designação do título *Consciência* (Figura 7).

Com este novo processo de construir o modelo fotográfico, Nunes aumenta a entropia dentro do sistema, carregando uma potência quantitativa maior de acaso, ou seja, maior *entropia*. O que a imagem será é muito mais imprevisível do que um recorte paisagística *em situ* e, uma vez fixa, a imagem é irreversível, enquanto os processos de derretimento e decomposição continuam. Na imagem, a mistura materializa um materialismo base, heterogeneia e informe onde os limites entre uma coisa e outra indistintos. Visualmente, tudo faz parte da mesma carne e o mesmo caldo primordial, se não fosse a presença contraditória daquele plástico! Este verde clara da garrafa parece falsa; um verde artificial e inorgânico, pois, seus reflexos não são as do sol, mas como a luz refletida dos carros no estacionamento de Smithsonian. A beleza dos reflexos no gelo talvez nos lembra que estamos na era do derretimento glacial e que todas estas coisas são interligadas, carne queimada e carne gelada, no mesmo *devir entrópico irreversível*. A fotografia suspende o processo entrópico.



**Figura 7** · Mara Nunes, *Consciência*, fotografia, 2017.  
Foto, cortesia da artista.

**Figura 8** · Mara Nunes, *Dessossego*, fotografia, 2017.  
Foto, cortesia da artista.

### Palavras finais

Esta reflexão sobre o processo criativo de Mara Nunes tenta mostrar algumas transições em sua produção fotográfica. A artista desenvolve uma poética visual contemporânea que, aos poucos, foi se livrando de residuais românticos do pitoresco que persistiam na imagem, residuais de um modo de fazer paisagem e que, a meu ver, interferem na possibilidade de tornar visível uma realidade ambiental e seus processos de transformação entrópicos. Ao transitar na mata e na praia, no caminho incerto entre a terra, o fogo e o gelo, Nunes experimenta com os objetos encontrados — os plásticos e os detritos orgânicos com os quais poderia misturar um novo caldo imagético para seu trabalho. Estas imagens visualizam algumas dos traços visíveis da entropia, discutidos em Robert Smithson, como a indistinção entre limites dos objetos imersos na água. As imagens recentes parecem materializar algo mais básico e cru, derrubada da imagem da natureza idealizada ou pitoresca, que as primeiras fotografias documentais das *marcas de destruição* não mostram. Suas obras mais recentes colocam as *marcas de destruição* na pele da imagem, onde podemos sentir em nossa carne, sua cor, sua plasticidade, sua vida orgânica, a frieza brilhosa do gelo e a dor da terra devastada no Balneário dos Prazeres/Barro Duro.

## Referências

- Bois, Yve-Alain (1997). Base Materialism. In. \_\_\_\_\_; Krauss, Rosalind E. *Formless, a user's guide*. New York: Zone Books, ISBN 0-942299-44-2.
- Cauquelin, Anne (2000). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 978-85-99102-53-4.
- Kemp, Wolfgang (1990). Images of Decay: Photography in the Picturesque Tradition. (Translation Joyce Rheuban) *October*, vol. 54, Autumn, Cambridge, MIT Press. [Consult. 2018-12-29]. Disponível em: < Images of Decay: Photography in the Picturesque Tradition — Instructure >
- Krauss, Rosalind (1997). Entropy. In. BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. *Formless, a user's guide*. New York: Zone Books, ISBN 0-942299-44-2.
- Mires, Fernando (2012). *O discurso da natureza*. Ecologia e política na América Latina. Florianópolis: Editora USFC, ISBN 978-85-328-0616-1.
- Smithson, Robert (1967, 1996). A tour of the monuments of Passaic New Jersey. In. Flam, Jack (org.) (1996). *Robert Smithson. The collected writings*. Berkeley: UCLA Press, p. 68-74, ISBN 0-520-20385-2.
- \_\_\_\_\_(1973, 2009). Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jérsei (Tradução Pedro Sussekind ). In. *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro, no. 19, p.162-167, 2009. [Consult. 2018-12-15]. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Robert\\_Smithson.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Robert_Smithson.pdf) >
- \_\_\_\_\_(1973, 1996). Entropy made visible. Interview with Alison Sky, 1973. Flam, Jack (org.) (1996). *Robert Smithson. The collected writings*. Berkeley: UCLA Press, p. 301-309, ISBN 0-520-20385-2.
- \_\_\_\_\_. *La entropia se hace visible. Entrevista com Alison Sky*, (Tradução Moisés Puente, 2011). [Consult. 2018-12-12]. Disponível em: < [http://paisarquia.files.wordpress.com/2011/03/smithson\\_r\\_la-entropc3ada-se-hace-visible.pdf](http://paisarquia.files.wordpress.com/2011/03/smithson_r_la-entropc3ada-se-hace-visible.pdf) >
- Ruelle, David. (1993) *Acaso e caos*. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo/FUNDUNESP, ISBN 8571390517.

# Do vazio e do silêncio nos desenhos de Maria Laet

*Of the emptiness and the silence in Maria Laet's drawings*

ALINE TERESINHA BASSO\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual e professora, estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Professora na Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC). Campus do Pici, ICA, Av. Mister Hull, s/n — Pici, Fortaleza — CE, CEP 60455-760 Brasil. E-mail: alinebasso@gmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta uma leitura pautada nos conceitos de Vazio e de Silêncio em alguns desenhos da artista brasileira Maria Laet. Foram analisadas a série 'Daquilo que não se vê' (2016), que consiste em uma série de livros em papel e a série 'Atividade Interna' (2017), constituída por dez desenhos feitos com tinta da China sobre papel. A análise foi estruturada a partir da teoria pictórica e do pensamento filosófico chineses, nos quais os conceitos supracitados ocupam papel central.  
**Palavras chave:** Maria Laet / vazio / silêncio.

**Abstract:** *This article presents a reading based on the concepts of Emptiness and Silence in some drawings by Brazilian artist Maria Laet. Two series were analyzed: 'Daquilo que não se vê' (2016), consisting of a series of books on paper and 'Atividade Interna' (2017), consisting of ten drawings made with Indian ink on paper. The analysis was structured in Chinese pictorial theory and philosophical thought, in which the above-mentioned concepts occupy a central role.*  
**Keywords:** *Maria Laet / emptiness / silence.*

## Introdução

Maria Laet nasceu no ano de 1982 e é natural do Rio de Janeiro, Brasil. Formou-se em Design Gráfico em 2006 e ao longo da carreira ampliou sua formação com pós graduações em arte realizadas em Londres, Rio de Janeiro e São Paulo. Além de exposições individuais e coletivas no Brasil, Europa, Estados Unidos e Austrália, a artista realizou residências artísticas em Bad Ems (Alemanha), Lisboa e Nova York. Foi premiada no Programa Rumos Itaú Cultural, no Brasil, e indicada ao prêmio PIPA, no mesmo país. Possui obras em diversas instituições artísticas no mundo. Nas palavras de Bernardo José de Souza,

*Acaso não conhecesse Maria, era bem possível acreditar tratar-se de uma artista oriental — japonesa, quem sabe -, que responde a uma ancestralidade e a um tempo que não parecem ser os mesmos nossos. Há algo de intangível em sua ação silenciosa, fantasmática, litúrgica, eu diria — uma presença e um protagonismo que nos transpõem a outro plano, senão austero, milenar, esotérico, místico (Souza, 2018).*

Os conjuntos de obras escolhidos para esta reflexão apresentam uma interessante aproximação ao pensamento chinês. Tanto os livros quanto os desenhos nos põem diante de alguns conceitos que são extensivamente discutidos a respeito das pinturas chinesas: o vazio, um conceito estrutural em todo o pensamento chinês, e o silêncio, relacionado ao estado contemplativo que engloba tanto o fazer quanto o fruir de uma obra e muitas vezes acaba por materializar-se na própria obra.

Por basear-se nas principais correntes filosóficas — taoísmo, budismo e confucionismo — o pensamento sobre pintura chinês possui um cunho profundamente espiritual e abstrato. Os conceitos de vazio e de silêncio são centrais em toda a discussão da pintura tradicional e são estruturantes nas inúmeras teorias pictóricas chinesas que foram desenvolvidas ao longo dos séculos.

A concepção, criada pelos chineses para a pintura mas que pode ser expandida para todas as outras linguagens artísticas, é de que “[...] a pintura, em vez de ser un ejercicio puramente estético, es una práctica que compromete al hombre todo, tanto su ser físico como su ser espiritual, tanto su parte consciente como la inconsciente” (Cheng, 2016: 135). Através dela, o artista estabelece novos mundos, não se limitando à mera representação do mundo observado. “A criação pictórica é um processo idêntico ao da criação do Universo; ambos se exercem paralelamente” (Ryckmans, 2010: 67).

A seguir apresentamos uma leitura pautada nos conceitos de Vazio e de Silêncio em duas séries de desenhos da artista brasileira Maria Laet: a série ‘Daquilo que não se vê’, de 2016, e a série ‘Atividade Interna’, de 2017. Foi realizada

uma análise interpretativa das obras, estruturada a partir das teorias da pintura tradicional chinesa. Naturalmente a análise perpassou também o pensamento filosófico-espiritual, visto que este é a raiz das teorias pictóricas.

### 1. Do Vazio

A série ‘Daquilo que não se vê’, de 2016, é composta por livros com dimensões e números de páginas variados. Com excessão do livro (V), que possui manchas suaves em algumas páginas, todos os outros livros estão ‘em branco’ e suas páginas são mais ou menos amassadas (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4). No site da artista estão disponíveis vídeos que apresentam o folhear das páginas de quatro livros.

O pensamento pictórico tradicional da China é permeado pela noção de vazio. Este conceito é estruturante para a obra, seja materialmente, conceitualmente ou filosoficamente. Contudo, a ideia ocidental de vazio, que em geral corresponde ao nada, à falta de algo, está muito distante da oriental. François Cheng (2016: 18) explica que para os chineses o vazio é um elemento dinâmico e ativo. Corresponde a uma série de conceitos, tais como o de energias vitais e o de equilíbrio entre yin e yang. Além disso, é o espaço onde se manifestam as transformações e onde a plenitude é alcançada.

Nas regras do Manual de Pintura do Monge Abobora Amarga, escrito pelo monge Shitao e publicado em 1710 (Ryckmans, 2010), consta que na pintura

*[...] o conceito central da crítica é o ‘xu’, o vazio, isto é, essas áreas brancas deixadas à imaginação — a parte pintada, menos importante que as áreas vazias, tende a ser apenas, de uma certa forma, o suporte destas, o auxiliar que guia o olho e o leva até o limiar essencial do vazio, onde é o espírito que substitui o olho (Ryckmans, 2010: 135).*

Um espaço em branco, portanto, não significa que nada foi feito. Ou mesmo que ali não há nada. O vazio é o espaço onde tudo acontece, onde todas as possibilidades são viáveis. O título da série em si já indica uma potência. Fala de algo que não é visto mas que existe, está latente. Há algo nos livros de Laet que não se vê. Não é algo passivo, mas sim ativo. Ao folheá-los, percebe-se que as folhas não são todas iguais, cada uma possui um padrão diferente no amassado do papel.

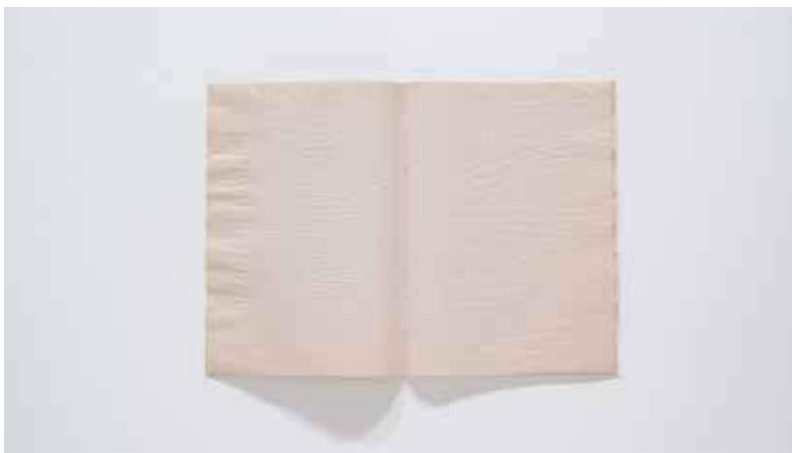
Assim como na pintura chinesa, as páginas vazias não são necessariamente a neutralização de algo, e sim um processo aberto de realização em direção à plenitude do objeto. É um vazio que fomenta algo e este vazio assume uma função ativa que



**Figura 1** · Maria Laet. Fragmento da obra *Daquilo que não se vê (I)*, 2016. Vídeo, 33" / Livro, 48 x 32 cm fechado, 48 x 65 cm aberto, 28 pág. Fonte: <http://marialaet.com/obra/daquilo-que-nao-se-ve/>

**Figura 2** · Maria Laet. Fragmento da obra *Daquilo que não se vê (II)*, 2016. Vídeo, 1'01" / Livro, 45 x 28,5 cm fechado, 45 x 56 cm aberto, 56 pág. Fonte: <http://marialaet.com/obra/daquilo-que-nao-se-ve/>





**Figura 3** · Maria Laet. Fragmento da obra *Daquilo que não se vê (IV)*, 2016. Vídeo, 55'' / Livro, 32 x 23,5 cm fechado, 32 x 46 aberto, 46 pág. Fonte: : <http://marialaet.com/obra/daquilo-que-nao-se-ve/>

**Figura 4** · Maria Laet. Fragmento da obra *Daquilo que não se vê (V)*, 2016. Vídeo, 1'05'' / Livro, 35 x 24,5 cm fechado, 35 x 48,5 cm aberto, 60 pág. Fonte: : <http://marialaet.com/obra/daquilo-que-nao-se-ve/>

*Es todo lo contrario de una “tierra de nadie” que implique neutralización o compromiso, puesto que el vacío es efectivamente le que permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad (Cheng, 2016:71).*

Dessa forma, os livros em branco podem ser lidos a partir dos seus vazios, suscitando uma reflexão a respeito do seu verdadeiro conteúdo. É como um pensamento em negativo: partir do vazio para encontrar o conteúdo, que pode estar centrado no próprio vazio. À semelhança da arte zen:

*[...] é importante notar que a prerrogativa Zen de exercitar a mente para abarcar o aspecto vazio e despojado da ação de arte, libertando-a de quaisquer regras, não significa que seu caminho conduza a um niilismo, uma negação pura e simples da forma, do conteúdo, dos meios, do artista; [...]. O uso, na linguagem zen, de recursos negativos visa apenas reintroduzir (através de uma experiência reflexiva ou contemplativa — seja esta artística ou puramente espiritual) os aspectos cotidianos e casuais que são negligenciados e recusados em nossa percepção comum (Miklos, 2011:130).*

Nesse pensamento negativo, temos a subversão do objeto. O livro não possui textos, não possui imagens. É um livro em si e por si. Esses livros põem o pensamento à deriva das letras. Se a função de um livro é informar e gerar reflexão, eles atuam exatamente através de seu caráter vazio: estão plenos de significados e de possibilidades de leituras.

## 2. Do Silêncio

Em todo o pensamento chinês os conceitos de silêncio e vazio relacionam-se. O silêncio diz respeito a uma espécie de quietude do espírito, a um esvaziamento, a um estado meditativo e receptivo. É somente através do silêncio interior que o vazio pode se manifestar no espírito e abrir as portas para a verdadeira plenitude.

A pintura, por sua vez, é uma ferramenta para encontrar esse silêncio, pois “busca plasmar un estado anímico, en la medida en que es siempre el resultado de una larga meditación (Cheng, 2016:20)”. Para Haertel (1990:57), “a noção de silêncio pode apenas ser apreendida, nas artes visuais, num sentido metafórico — como imobilidade e serenidade”:

*Nas artes visuais, dentro da articulação de formas cheias e vazias, na luz imaterial que pode formar objetos ou dissolver seus contornos, uma luz que pode revelar detalhes ou escondê-los totalmente, uma área neutra que atrai a nossa atenção justamente porque não esteja provendo nenhum significado óbvio ou convencional, nós podemos perceber inúmeras analogias com aquelas propriedades quase miraculosas do silêncio. O que eu descrevo aqui como propriedades quase miraculosas são precisamente as*

*vagas sensações ou a multiplicidade de significados que o conceito de silêncio, quando inserido em diferentes contextos, pode trazer à nossa percepção* (Haertel, 1990:56).

A série ‘Atividade Interna’, de 2017, aponta para este sentido metafórico do silêncio. É composta por 10 desenhos medindo 75 x 100cm, em tinta nankim sobre papel (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10), sendo dois deles em díptico e três deles em tríptico, conforme pode ser visto especificamente na Figura 10.

O título da série remete ao conceito taoista de *wu wei*: a não-ação. Em *wu wei* o espírito está em silêncio e a ação ocorre por si mesma, sem que seja necessário o esforço do artista. Há certa imobilidade no sentido de não se realizar esforço na ação. Todas as coisas encontram seu próprio lugar, naturalmente. É o que eles denominam de “outer passivity, inner activity” (Sze, 1956:17). Este conceito pode ser inferido também nos próprios desenhos, em que a tinta aparentemente encontra seu caminho por si só.

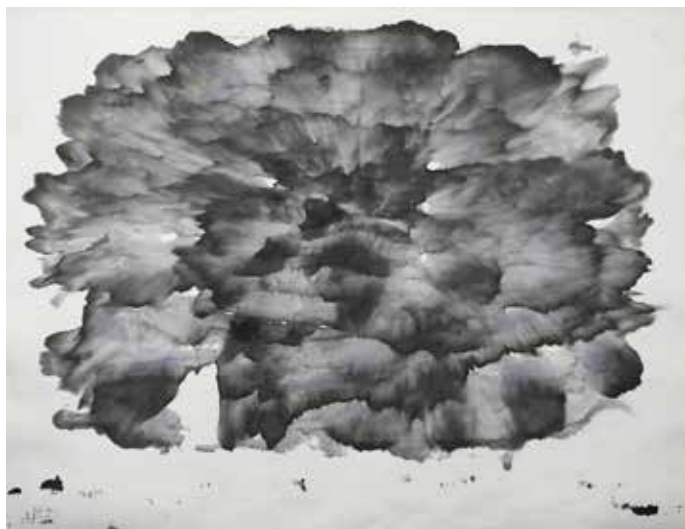
Para alcançar a quietude do *wu wei* é necessário esvaziar-se: acalmar a mente e o coração e libertar o espírito para a ação inspirada. “‘Emptiness’ in this Taoist sense is the equivalent of *wu wei*: the cessation of all action and the suspension of thought, in order to allow freedom of the inner activity of the spirit” (Sze, 1956:17).

Para os chineses, não é apenas o fazer da obra que ocorre em silêncio. Mais do que isso, uma pintura tem o papel de induzir o espectador ao silêncio. Sua materialidade deve suscitar uma contemplação silenciosa, um encontro com o espírito. Os desenhos da série Atividade Interna nos remetem tanto ao conceito de *wu wei* quanto ao silêncio encontrado na materialidade de algumas pinturas de paisagem chinesas. Há um sentimento de vazio na medida em que sentimos a suspensão do tempo nas manchas que se espalham pelo papel e são absorvidas pelo entorno que ficou em branco. Há uma espécie de movimento lento e sereno. Em seus gestos as manchas dizem muito, porém sem nada dizer.

## Conclusão

Nosso objetivo neste estudo não foi o de realizar uma análise puramente formal, mas sim uma interpretação que apontasse proximidades entre a delicadeza das obras da artista e a sutileza do pensamento oriental. A aproximação nos pareceu clara desde o princípio, e como afirmou Bernardo José de Souza, quem não conhece a artista está sujeito a inferir sua conexão com a arte oriental. Há nas obras uma aura orientalista.

Maria Laet traz em seus trabalhos uma força além do tempo. Há certamente algo que a conecta às antigas pinturas chinesas. Não apenas nas séries aqui



**Figura 5** · Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: [http://marialaet.com/obra/atividade\\_interna/](http://marialaet.com/obra/atividade_interna/)

**Figura 6** · Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: [http://marialaet.com/obra/atividade\\_interna/](http://marialaet.com/obra/atividade_interna/)



**Figura 7** · Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: [http://marialaet.com/obra/atividade\\_interna/](http://marialaet.com/obra/atividade_interna/)

**Figura 8** · Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: [http://marialaet.com/obra/atividade\\_interna/](http://marialaet.com/obra/atividade_interna/)



**Figura 9** · Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: [http://marialaet.com/obra/atividade\\_interna/](http://marialaet.com/obra/atividade_interna/)

**Figura 10** · Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: [http://marialaet.com/obra/atividade\\_interna/](http://marialaet.com/obra/atividade_interna/)

apresentadas, mas em muitos de seus outros trabalhos. E esse algo não centra-se unicamente na forma, na materialidade das obras. Expande-se.

O que percebemos com esta análise é que as séries de livros e desenhos escolhidos se entrelaçam de forma fluida e natural com os conceitos de vazio e de silêncio da arte chinesa. Suspeitamos que esses conceitos fizeram parte mesmo do pensamento e da concepção dos trabalhos da artista. Ainda que de forma indireta ou a partir de um ponto de vista ocidental.

### Referências

- Cheng, François. (2016). *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-7844-769-5
- Haertel, Nilza Grau. (1990). "A magia do silêncio nas artes visuais." *Revista Porto Arte*. e-ISSN 2179-8001. Vol. 1 (1): 56-61. [Consult. 2018-12-26]. Disponível em URL: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27323>
- Miklos, Cláudio. (2011). *A arte zen e o caminho do vazio*. Rio de Janeiro: Claudio Miklos. ISBN: 978-85-906901-6-0 [Consult. 2018-12-26]. Disponível em URL: <https://www.academia.edu/>
- Ryckmans, Pierre. (2010). *As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga: tradução e comentário da obra de Shitao*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Souza, Bernardo José de. (2018). A folha folheada pelo tempo. [Consult. 2018-12-27] Disponível em URL: <http://marialet.com/textos/a-folha-folheada-pelo-tempo/>
- Sze, Mai-Mai. (1956). *The Tao fo Painting: a study of the ritual disposition of chinese painting, with a translation of the "Chieh Tzū Yüan Hua Chuan", or Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1701*. New York: Pantheon Books, Bollingen Series XLIX. ISBN-13: 978-0691098319

# A pintura metafórica e paradoxal de João Câmara e o insólito jogo do visível

*João Câmara's metaphorical and paradoxical painting and the unusual game of the visible*

ALMERINDA DA SILVA LOPES\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Professora, Historiadora e Crítica de Arte.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Departamento de Fundamentos Técnico-Artísticos e Música (DTAM). Avenida Fernando Ferrari, 514 – Goiabeiras, Vitória –ES- CEP 29075-910 Brasil. E-mail: almerinda.lopes@ufes.br

**Resumo:** O objetivo deste artigo é refletir sobre a produção recente do artista pernambucano João Câmara (1944), com foco em duas pinturas digitais, denominadas *Comédia Parisiense* (2017) e *Pedro Sonha* (2018), por meio das quais o autor se refere, de maneira paradoxal e burlesca, a dois acontecimentos traumáticos da história político-social brasileira. Embora tratem de períodos distantes e diferentes protagonistas, mantêm entre si alguma similaridade, o que tornou as referências conhecidas, respectivamente, como “O Último Baile do Cabral” e o “Baile da Ilha Fiscal”.

**Palavras chave:** Pintura digital / João Câmara / Paradoxos Político-sociais.

**Abstract:** *The purpose of this article is to reflect on the recent production of the Pernambuco artist João Câmara (1944), focusing on two digital paintings, called “Comédia Parisiense” (2017) and “Pedro Sonha” (2018), through which the author refers, paradoxical and burlesque, to two traumatic events in Brazilian political-social history. Although they deal with distant periods and different protagonists, they maintain some similarity among themselves, which made the references known respectively as “The Last Dance of the Cabral” and “Dance of the Fiscal Island”.*  
**Keywords:** Digital painting / João Câmara / Political and social paradoxes.



## Introdução

Para o teórico Moacir dos Anjos, associar a persistência das narrativas à arte latino-americana, a partir dos anos de 1990, é um meio usado para atestar sua identidade, diferenciá-la tanto da matriz europeia, quando da produção dos centros hegemônicos, e torná-la “denotativa de algo que seria peculiar somente ao universo simbólico dessa região” (2017:15). Trata-se, assim, de um processo de resistência notado na arte produzida por artistas do Nordeste brasileiro já nos anos de 1920, visando distingui-la da produção modernista do eixo Rio/São Paulo, e nas últimas décadas, para afirmar sua assimetria com as novidades que transitam nos centros hegemônicos do circuito nacional e internacional.

É nessa esteira que parece transitar a obra pictórica de João Câmara Filho (1944), radicado na mesma cidade de Recife (Pernambuco), onde vive também aquele teórico. Desde o final da década de 1960, quando iniciou sua trajetória criativa sua pintura tem sido entendida como portadora de viés regionalista, narrativo ou histórico. Sem refutar tais peculiaridades, o artista atribui seu interesse inicial pela história recente do país, à tentativa de compreender a “história de sua infância política”, o que não significa fazer uma narrativa pictórica da saga histórica, mas “contar histórias desarrumando os episódios”, e construir uma nova ideia (Câmara, 1987 e 2008).

Com grande virtuosismo técnico, o artista reencena os episódios centrando força nos retratos de alguns dos protagonistas da histórica, enquanto estratégia de convencimento capaz de envolver o espectador afetiva e curiosamente na trama ficcional por ele reinventada, o que parece condizente com o que observa Gil (1997:165-7): “o rosto oferece esse lugar de que necessita todo o sentido, de tal modo que se pode dizer que não há sentido sem rosto, porque há um rosto do sentido. O rosto é uma superfície particular de entrada do exterior para a interior”, pois, “produz signos e subjetividade”.

Confirmando seu compromisso com a imagem, para recriar a narrativa histórica recente ou pretérita, Câmara lança mão também de inusitados atributos simbólicos, engendrando cenas e cenários pictóricos que se situam na confluência entre verdade e invenção, realidade e imaginação, o que torna o fato histórico mero artifício para desencadear um processo de ficção, pelo viés da crítica e da paródia.

Politicamente engajado e dotado de forte substrato crítico, Câmara inicia a carreira artística muito cedo, depois de realizar um curso livre de artes plásticas na Escola de Belas Artes, na Universidade Federal de Pernambuco. Passou a produzir, desde então, imagens ambivalentes, que não se resumem àquilo que dão a ver em sua estrutura icônica, mas apelam à reflexão do espectador,



**Figura 1** · João Câmara, *Comédia Parisiense*, 2017. Pintura digital, 130x195 cm. Fonte: Catálogo da exposição *João Câmara escudo de Aquiles e outros reflexos*, na Face Gabinete de Arte, 2018:5.

**Figura 2** · João Câmara, *Pedro Sonha*, 2018. Impressão digital sobre tela, 138x318 cm. Acervo do artista. Fonte: <http://www.joaocamara.com/pinturas/o-imperador-sonha/> acesso em 20 dez.2018.

convocando-o a desvelar sua subjetividade ou opacidade. Leitor obsessivo e contumaz, ainda na adolescência leu inúmeras publicações sobre arte, os clássicos da literatura mundial, da filosofia e da psicanálise, tornando-se um intelectual de primeira grandeza, “o que o aproximou da geração mais velha de escritores e o distanciou dos meninos de sua idade que preferiam jogar futebol”. Esse substrato intelectual se refletiu na assinatura diária de coluna sobre arte, aos 17 anos de idade, no jornal Última Hora. Mas temendo não sobreviver do trabalho de arte, cursou Psicologia, sem chegar a exercer a profissão, preferindo dedicar-se inteiramente à atividade artística. Isso talvez ajude a entender a articulação simbólica peculiar a suas obras, sobre grandes suportes.

Embora bem informado e sintonizado com os recursos tecnológicos de ponta, mantém-se deliberadamente na contramão da mudança das gramáticas estéticas, dedicando-se a uma linguagem de caráter anacrônico, calcada numa morfologia de viés realista. Recorre à metamorfose e à incongruência para se referir à instabilidade, à ambiguidade ou à incoerência que se estabelece nos subterrâneos da vida político-social, como atestam as obras recentes com as quais dialogaremos.

### **1. A recorrência à tecnologia digital e a reinterpretação da história recente**

Embora se defina como “trabalhador braçal” e “operário da pintura”, seja pelo caráter braçal de seu processo, seja por permanecer horas a fio no interior do ateliê pesquisando e articulando o minucioso imaginário de suas telas, mais recentemente iria render-se às ferramentas digitais, chamando-as de “aparatos oníricos”, que lhe abriram a possibilidade de entrar em suas “janelas exploratórias” e colocar-se na posição de “voyeur”:

*Quando me enfiei nesse plasma cambiante da pintura digital, logo descobri que não se tratava só da prática de reproduzir pinturas, mas de adotar as ferramentas intrínsecas de emulação de tintas e os sistemas de edição que o computador disponibiliza para fazer novas obras (...). Havia outras questões provocativas (...) implementadas por “ferramentas virtuais” (Câmara, 2018:10).*

Por sua rapidez e instantaneidade o computador tornou-se novo aliado do artista, que permanece horas a fio no ateliê a produzir imagens pautadas no contumaz viés referencial e paradoxal, crítico ou satírico, como se constata em *Comédia Parisiense* (2017), para não citar outras. Esta obra foi inspirada em um acontecimento real da vida política brasileira: um jantar realizado em 14 de setembro de 2009, numa luxuosa mansão localizada na Avenida Champs-Élysées,

em Paris, com a participação de verdadeira quadrilha de corruptos, liderada pelo ex-governador Sérgio Cabral, secretários de estado e empresários do Rio de Janeiro. Os pratos à base de lagosta e bacalhau foram regados com os melhores vinhos portugueses, champanhe francês e whisky. Após a comilança, os cínicos convivas dançaram empolgados, com os guardanapos amarrados à cabeça, ao som da banda irlandesa U2. Segundo investigações, a farra de um milhão e meio de reais foi custeada com dinheiro desviado dos cofres público. Foi descoberta apenas três anos depois, quando a imprensa publicou algumas fotografias capturadas durante o jantar, sem que se soubesse quem foi o fotógrafo, nem se todas as imagens foram realmente divulgadas. O autor da publicação foi o inimigo político de Cabral — e também ex-governador carioca -, Anthony Garotinho, o que contribuiu para o inquérito e a prisão do bando.

Apropriando-se de uma dessas fotografias, João Câmara não se limitou a reproduzir com fidedignidade a efígie dos homens públicos, no momento de descontração, mas insere na cena de fim de festa, objetos e adereços não condizentes com a imagem que deu origem à pintura: uma lagosta, garrafas, copos, canecas, taças tombados sobre a mesa, um vaso, cujas flores são pincéis, uma paleta de pintura, uma licoreira e recibos rasurados (ou seriam os cardápios do jantar?) (Figura 1). Através de um jogo sagaz, que mistura verdade e invenção, o artista nos adverte tratar-se de invenção poética, não de simulacro. Insere ainda na cena pictórica outros atributos aparentemente incongruentes: a reprodução esmaecida, em sépia, da pintura de Jacques Louis David, *O Rapto das Sabinas* (1799), posicionada na parede acima das cabeças dos participantes do jantar; e uma vista do Rio de Janeiro, pintada por Auguste-Marie Taunay, *Morro de Santo Antônio* (1817), posicionada sobre um cavalete, no lado oposto da cena. A função dessas pinturas é desmontar o tempo cronológico, reafirmando que a história da arte de diferentes tempos registra outros casos de roubo e de contradições do poder. Diante do cavalete aparece uma cadeira de estofamento vermelho tombada no chão, com o encosto direcionado para uma papelreira, sobre a qual há uma pilha de livros e na parte frontal do móvel vê-se uma gaveta semiaberta, numa referência à memória.

A *Comédia Parisiense* foi dividida pelo autor exatamente ao meio, por uma escada de madeira, no alto da qual se equilibra uma figura masculina, cujo traje popular do século XVIII. À esquerda, dominam a cena dois personagens fictícios, que parecem integrantes de um teatro burlesco: uma mulher apoiada numa bengala, enquanto o homem empunha uma faca.

Atrás desses figurantes projeta-se instigante sombra lembrando uma guilhotina, configuração essa reforçada por uma pesada trave de madeira e uma

corda, conectadas ao teto desse ambiente cenográfico. Tal referência faz com que a figura sobre a escada pareça a figura de um carrasco, numa referência simbólica ao dito popular de que “a justiça tarda, mas não falha”, considerando que os homens públicos envolvidos no escândalo foram denunciados e presos, sete anos depois da realização do referido jantar.

O artista parece advertir o espectador, que não se trata da ilustração de um fato recente envolvendo protagonistas da história do país, pois o realismo dos retratos dos citados homens públicos é um viés para se referir ao oportunismo e à ganância humana. Para isso remexe as gavetas da memória, interpelando a história e a própria arte por meio de um enredo teatral, que nos assegura que a história se repete, embora protagonizada por diferentes atores.

## 2. O viés onírico do tríptico *Pedro Sonha*

A supracitada “Farra dos Guardanapos” ou “O Último Baile do Cabral”, trouxe à memória do artista outro episódio da história pregressa do Brasil, que não deixa de ter similaridade com a primeira. Trata-se do “O Baile da Ilha Fiscal” ou “Último Baile do Império”, ocorrido no Rio de Janeiro em 09 de novembro de 1889, baile esse precedido de suntuoso jantar oferecido pela família imperial a 550 convidados, nas dependências do castelo da Ilha Fiscal — posto alfandegário, de controle da entrada e saída de mercadorias do porto do Rio de Janeiro -, que culminou com a queda do Império e o exílio de D. Pedro II e família. Esse episódio foi igualmente recodificado por Câmara, pelo viés do onírico ou do imaginário.

Abrimos parênteses para pontuar alguns fatos que afetaram a monarquia: a Abolição da Escravatura, em maio de 1888, desagradou a Igreja e os grandes cafeicultores, pela queda da mão de obra, o que gerou reiterada oposição e críticas ao regime imperial. Em todo o Brasil surgiram, então, inúmeras sociedades republicanas, que contaram com o apoio das elites e do Exército, desprestigiado e descontente com os baixos soldos auferidos. Assim, enquanto a família imperial se divertia na Ilha Fiscal, o Exército proclamava a República.

Considerando que D. Pedro II era devotado ao Brasil e benquisto pelo povo, e que ao ser exilado era um homem idoso e com a saúde fragilizada, por ser obrigado a deixar o país que dirigia repentinamente e sem que tivesse sequer tempo de entender os verdadeiros motivos, antes de rumar para a Europa, Câmara aciona a imaginação reinventando a narrativa vigorosa, em um tríptico que lembra o enredo de um filme (Figura 2).

Tenciona o tempo para frente ou para trás, criando situações insólitas, que misturam fantasia e invenção, sonho e ficção, trazendo o Imperador de volta ao Brasil em um pequeno barco de madeira. Na cena da esquerda, D. Pedro é

representado por conhecida efígie de longas barbas brancas e trajando um terno preto; aprecia a natureza brasileira, enquanto rema em pé na direção à Ilha Fiscal, a pequena distância do barco. Uma impassível figura masculina, de proporções diminutas lembrando um anão, posiciona-se de costas para o Imperador, na traseira do barco voltada para o Rio de Janeiro. Na cena central do tríptico, o tempo é tencionado para trás, revitalizando momentos da vida de Pedro no Brasil: no primeiro, o jovem sonha posicionado em pé sobre uma cadeira, no convés de um navio; no segundo, possui longas barbas brancas e exibe um relógio de bolso, com os ponteiros paralisados. São separados por uma pequena mesa, tendo atrás dela duas curiosas figuras masculinas: uma de costas para o observador, e outra de frente, um anão ou bufão. Essa última figura parodia o capitão do navio, pelas insígnias da farda e por exibir dois remos em cruz, de proporções maiores que as de seu próprio corpo.

Na primeira imagem citada Pedro ainda não tinha sido coroado, pois segura na mão esquerda uma cartola, e a direita no bolso das calças; na imagem da direita, o Imperador se posiciona ao lado de uma figura feminina de tronco desnudo, trajando elegante saia florida e rodada, o que sugere ser uma cortesã. Referência ao Baile da Ilha Fiscal? No fundo da cena, mas próximo à embarcação que serve de cenário à narrativa, o artista enquadrou a popa de outro navio que desliza sobre o mar azul. Seria essa uma referência à embarcação que transportou a família Imperial para o exílio? Ou trata-se do navio Almirante Cochrane, que trouxe ao Rio de Janeiro os oficiais chilenos que participaram do jantar e do último baile do Império?

Na cena da direita, que completa o tríptico, D. Pedro retorna à Europa, se equilibrando em pé, no mesmo barquinho de madeira que o transportou à Ilha Fiscal. Descalço, traja uma espécie de túnica castanha com capuz, lembrando a figura mítica de S. Francisco de Assis, e leva na mão direita, simbolicamente, o “coração do Brasil”. É acompanhado por uma figura masculina, de cócoras, trajando fraque e um cravo na lapela (Referência o Conde d’Eu, genro do Imperador, ou figura apócrifa?). A águia observa sobre um rochedo o retorno do barco.

### Considerações finais

Dotado de grande erudição, fértil imaginação e larga experiência visual, e sem negar seu interesse pela tradição e pela narrativa, Câmara refere-se obliquamente, nas obras citadas, a episódios reais e traumáticos da história político-social-brasileira, enredando elementos extraídos de fontes diversas: cultura popular, arte erudita, memória, história da arte, cinema, literatura. Cria com tais referências ou a partir delas uma iconografia impactante, misturando simetria e

assimetria, paradoxo e mistério, metáfora e alegoria, objetividade e subjetividade, ironia e crítica. Formaliza jogos visuais, enquanto estratégias de teatralização, reinvenção e paródia às mazelas político-sociais. Para isso, recorre ao virtuosismo técnico que lhe é peculiar para criar retratos de grande expressividade e corpos de anatomia perfeita, ou representa-os contorcidos, fragmentados, desequilibrados, encurtados, vestidos com inusitados trajes ou despidos. Movido por inconfundíveis particularidades estéticas e culturais, o artista revira as gavetas da memória para se referir à fragilidade, à vulnerabilidade, à absurdidade e ao jogo de interesses que se alojam nos bastidores do poder.

### **Referências**

Anjos, Moacir dos (2017). *Contraditório: Arte Globalização e Pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Câmara, João. (2018) *Escudo de Aquiles e outros reflexos*. In: João Câmara, pinturas digitais, 2017-2018 [Catálogo da Exposição]. São Paulo: Face Gabinete de Arte, 29 set. a 10 nov. 2018.

Gil, José (1997). *Metamorfoses do corpo*. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água.

Lopes, Almerinda (1995). *João Câmara*. São Paulo: EDUSP (coleção Artistas Brasileiros 2).

Morais, Frederico (1995), "O pintor que ama as mulheres ou confabulações na carne da pintura", In *João Câmara*. São Paulo: DAN Galeria.

# La caricia que rasga el tiempo: María Sánchez o la potencialidad de la vergüenza

*The caress that tears up time: María Sánchez or the potentiality of shyness*

AMAYA SÁNCHEZ SAMPEDRO\*

Artigo completo submetido a 2 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual, investigadora independiente.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco UPV/EHU, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología. Barrio de Sarriena s/n 48940, Leioa (Vizcaya) España. E-mail: amaya.sanchez@ehu.eus

**Resumen:** Una serie de tensiones y posibilidades, en ocasiones contradictorias, caminan de la mano en la práctica artística de María Sánchez. La artista ensaya en sus acciones un contacto íntimo con el otro en el umbral de lo apreciable. Estas intervenciones, marcadas por el principio de delicadeza, permiten entrever la posibilidad de habitar temporalmente otra duración vital contenida en los hiatos de la más simple cotidianidad.

**Palabras clave:** María Sánchez / Deseo / Instante / Imperceptibilidad.

**Abstract:** *A number of frictions and sometimes contradictory possibilities go hand in hand in María Sánchez's artistic practice. In her actions, the artist performs an almost non-perceptible intimate contact with the other. These interventions, revolved around the principle of delicacy, allow to glimpse the possibility of temporarily inhabiting a different vital duration contained on the hiatus of the most simple everydayness.*

**Keywords:** *María Sánchez / Desire / Instant / Imperceptibility.*



## Introducción

La práctica artística de María Sánchez (La Horcajada, Ávila, 1977) acaece en el espacio umbrátil de los desplazamientos, en el frágil instante que con perspicacia logra sustraer al tiempo productivo, filtrándose en los intersticios de la cotidianidad.

Su dedicación profesional a la docencia, se ha traducido en el desarrollo de un particular modo de hacer que, con la actitud de quien “interpreta el arte como un ‘medio’ para lograr algo que quizás sólo se puede alcanzar cuando se abandona el arte” (Sontag, 2007:16) fluye con naturalidad en el curso de las circunstancias.

Tocar al otro, establecer un leve contacto, confiarse a la banalidad, detenerse en el detalle, allí donde para algunos habita el diablo: sus aparentemente inocuas e imperceptibles acciones, se fundan sobre la base de una consciente inocencia, que dota de poderosos efectos a su obra.

La presente comunicación tiene por objeto explorar problemáticas relativas a la invisibilidad del gesto, poniendo en relación aspectos que, en su práctica, vinculan la cualidad de lo íntimo, la vulnerabilidad o la delicadeza, con el potencial de las así denominadas “conductas de la nada” (Barthes, 2004:275) para suspender el tiempo.

### 1. Pertener a la levedad

Durante los últimos años, Sánchez ha utilizado los trayectos efectuados en el tren para ensayar un contacto con el otro que se constituye apenas en el umbral del signo.

Sus imprecisas caricias a extraños (Figura 1), evidencian un efervescente impulso infantil alimentado por el deseo de transgresión de los límites interpersonales, y de manera simultánea velado por el reconocimiento de la propia vulnerabilidad y el temor ante el abismo entre el yo y el otro.

Estas acciones, que la artista registra subrepticamente con el teléfono móvil, revelan, además, la cualidad de la manifestación que, por discreta y reservada, entreabre la posibilidad de “disolverse en otras dimensiones, o tornarse adimensional, carecer de forma.” (Dezeuze, 2017:78). No por casualidad, Duchamp inscribe las caricias en ese dominio fronterizo de las ínfimas percepciones sin objeto, al que dedica una constelación de ejemplos e imágenes fragmentarias en sus notas a lo infraleve (Duchamp, 2009). María toca así, de soslayo y sin premeditación, y lo hace con su dedo, con el pie descalzo o la palma de su mano, como si quisiera desparramarse más allá, situarse del otro lado del envoltorio que la contiene, el mismo que a un tiempo la permite y la niega.

En ocasiones, se aventura a desprender uno de sus cabellos para depositarlo delicadamente sobre quien viaja a su lado (Figura 2). Después observa. Documenta con curiosidad el comportamiento de ese cabello que ya no le pertenece:



**Figura 1** · María Sánchez, *Metro*, 2015-16. Acción / Vídeo.

Fuente: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/desatados/desatados-21-maria-sanchez-artista-plastica/4438092/>

**Figura 2** · María Sánchez, *En todos los lugares a todas las horas*, 2016. Acción / Vídeo.

Fuente: <http://www.mariasanchez.com.es/entodosloslugaresatodaslashoras>



**Figura 3** · María Sánchez, *Sombras*, 2016. Acción / Vídeo.

Fuente: <http://www.mariasanchez.com.es/sombras>

**Figura 4** · María Sánchez, *En un artista del hambre*, 2012.

Acción / Vídeo. Fuente: <http://www.mariasanchez.com.es/enunartistadelhambre>

si se desplaza o cae, o si por el contrario continúa adherido y se mantiene en la posición inicial. La artista da lugar así, a lo que Michel de Certeau refiere como una suerte de “voz sin lenguaje”, capaz de mantener “una tradición del cuerpo (que) se extiende, pero no se ve” (De Certeau, 2000:176), una acción que se prolonga silenciosamente por sus vestigios.

Al ver sus vídeos, uno imagina a cada una de esas personas anónimas, volviendo a sus vidas privadas, compartiendo, teniendo de nuevo un nombre propio. Y las preguntas brotan, desde el mismo lugar donde se agita una cierta inquietud: ¿hasta dónde alcanza un cuerpo, o el rastro imperceptible de su ausencia?

Hay una latencia aquí, de algo que tiene que ver con la ternura y la aceptación de las cosas como vienen, un pulso que no del todo equivale a la pasividad o a la inacción, sino a la capacidad de “operar tomando apoyo en las transformaciones silenciosas” (Jullien, 2006:86) y a su vez, la inevitable turbación que en el observador infunde la conducta de quien está, aun veladamente, allí donde no se le espera.

Sánchez actúa en el vértice mismo de lo inexistente, para poner en práctica un modo de intervención menos próximo a la acción con carácter de acontecimiento que a un advenimiento, que no añade “nada a lo natural.” (Jullien, 1999:204). Y, aún, su obra, permite entrever un cierto esquivar de la generalidad en lo que irrumpe de forma errática y discontinua, en desorden, fugaz y sucesivamente, como acostumbra siempre a hacerlo el deseo.

Barthes definió una vez la delicadeza como esa “operación que desbarata lo esperado”, una “perversión que juega con el detalle misteriosamente inútil” (Barthes, 2004:76), situándose “del lado de lo vivo, de lo que hace sentir la vida, de lo que activa la percepción.” (Barthes, 2004:97). Y así, ella trastoca el orden de las cosas, entreteniéndose en lo banal, en esa serie de mundos que habitan lo minúsculo.

La experiencia de sus acciones introduce un cambio efímero, y tras su paso no deja huella. Sin embargo, en ese breve intervalo, en esa arritmia, se vislumbra la posibilidad de otra duración vital, la de lo fútil, enorme en su discreta insignificancia.

*Pienso –nos dice– en la idea de planitud, desmaterialización, descosificación, en una especie de nudo o lugar donde confluyen espacio, tiempo y mirada. Quedarme fuera o dentro. La necesidad de estar o no estar al mismo tiempo, pertenecer a la levedad, volverme infinitamente pequeña, ver el mundo a través (Sánchez, 2015. Texto cedido por la artista).*

A partir de esa delicadeza que se resiste a ser nombrada, y de la mirada de quien ve el mundo a su través, se descubre un nuevo campo: el del instante.

## 2. Querer ser otro: el instante y el abrazo de los contrarios

Para André Gide, la obra de arte perfecta “sería la que antes pasara desapercibida, que nadie advirtiera siquiera”; la expresión de un equilibrio donde “respiraran” juntas “las cualidades más contrarias.” (Jullien, 1998:157).

Esta lectura no es incompatible con el pulso que subyace el hacer de quien de manera habitual reconoce desear volverse invisible y algunas veces convertirse en otra persona: es justamente en la tensión suspendida entre estas variables, donde la cuestión respecto al valor del instante cobra sentido y revela dimensiones inusitadas en la obra de Sánchez.

Demos un salto ahora desde las observaciones de Gide hasta cualquier lugar en el centro de Madrid. Ella pasea por las calles, se funde entre las multitudes, practica el don del disimulo para, según la necesidad, aproximarse y acariciar con la proyección de su sombra, la sombra o el cuerpo de los desconocidos (Figura 3).

Tenemos de nuevo, la cualidad de un contacto que no es del todo distinto al del roce furtivo, el cabello que prende o se desprende, y que tiene que ver, entre otras cosas y fundamentalmente con el deseo. El deseo de tocar, primero, y de hacerlo aspirando a alcanzar más allá de la piel o los confines del otro, esperando acompañar ese gesto y habitar en él (Berger y Trivier, 2005:46). El deseo de desaparecer, después, deslizándose en el espacio de la alteridad, fundiéndose en él, disolviendo momentáneamente los límites de uno, en suma: pudiendo ser otro.

En ciertos de los registros de estas acciones, por lo general, de tan breve duración como el contacto que documentan, advertimos cómo se apresura para alcanzar a quien camina a su paso. Otras veces, la aproximación se torna gradual, el gesto pausado, la cámara fija, como saboreando el placer de llevar a cabo esa infracción solitaria en la proximidad del otro.

“Los proyectantes de sombra trabajan en lo infraleve” (Duchamp, 2009:21) nos recuerda Duchamp. No es extraño, si por otro lado tenemos en cuenta que la sombra es y no es, simultáneamente, la huella de una presencia y una ausencia, que oscila, además, entre la diferenciación y la indiferenciación visual de manera constante. Y otra vez, esa disyuntiva: estar *o* no estar al mismo tiempo. Una aporía de otro modo puesta en práctica cuando en 2012 solicitó permanecer inmóvil, sentada de espaldas al público y los actores en la parte trasera del escenario mientras tenía lugar una representación de la obra de Kafka *Un artista del hambre* (Figura 4). Estar *o* no estar.

Aunque quizá fuera preciso, después de todo, utilizar la conjunción: el asunto de fondo parece más próximo a la reunión de todas y cada una de las relaciones virtualmente posibles: estar *y* no estar.



**Figura 5** · María Sánchez, *Qué es lo que haces*, 2014. Acción / Vídeo. Fuente: <http://www.mariasanchez.com.es/quesloquehaces>

Como también, quedarse dentro y fuera. ‘¿Qué es lo que haces?’ le preguntan, cuando con un espejo dirige el reflejo de la luz del sol hacia las ventanas abiertas de cualquier vivienda, en la acción que lleva el mismo título (Figura 5). María se desliza con cautela, sirviéndose en este caso de un elemento que le permite prolongar el efecto de su presencia y el contacto mediante la “aplicación de la ‘luz de soslayo’” (Duchamp, 2009:25), esa “ilustración óptica de la idea de lo infra leve como / ‘conductor’ de la 2.<sup>a</sup> a / la 3.<sup>a</sup> dimensión.” (Duchamp, 2009:39).

El espejo, redondo, brillante, perfecto, recuerda a un escudo detrás del cual esconde su cuerpo, un medio invisible para distribuir la luz a capricho, *tocando* lo que le viene en gana, *sin tocarlo*. Se posa sobre las cortinas, acaricia la ropa tendida, recorre, una por una, cada ventana de las fachadas en distintas localizaciones, aparece y desaparece. A veces logra colarse en el interior de las viviendas, y vislumbramos -o creemos hacerlo- la silueta de quien la habita. Experimentamos una extraña tensión ante la posibilidad de ser descubiertos. Su posición es vulnerable, pero innegablemente poderosa: ver sin ser vistos, dicen, nos hace dioses.

De la experiencia poética se ha escrito que “puede adoptar esta o aquella forma”, pero que “siempre implica un ir más allá de sí, un romper los muros temporales para ser otro.” (Concheiro, 2016:136).

Esa ruptura, inseparable del deseo, se relaciona además en la obra de Sánchez

con la experiencia temporal del instante, a partir de un énfasis puesto en lo que brilla por destellos en la trama de un orden previamente constituido, pudiendo con su ínfima presencia, arrojarnos como una chispa, fuera del devenir (Concheiro, 2016:114).

Acerca del instante, afirma Luciano Concheiro que, “dura apenas unos segundos, pero (...) gracias a ese fugaz momento se pierde la noción de pasar el tiempo” (Concheiro, 2016:113-4). Ese paréntesis “obliga a un olvido de sí”, en tanto en él, “los contrarios y las dualidades se disipan: unión del yo y el tú, pero también del aquí y del allá, de la luz y la sombra, del silencio y el ruido, de la quietud y el movimiento (...)” (Concheiro, 2016:116).

Por todo, rasgar el tiempo con una caricia, acoger lo imperceptible, querer ser otro, no parece distinto de decir que el instante es “un abrazo mediante el cual los contrarios entran en armonía.” (Concheiro, 2016:116).

### 3. La imagen a través

La documentación de las acciones de Sánchez elude conscientemente el lenguaje técnico propio del medio audiovisual, se constituye casi siempre a modo de impulso, y prolifera de un modo fragmentario y caprichoso, exhibiendo sus resultados en las redes sociales o en plataformas destinadas a tal fin, por lo general en el momento mismo de su realización, de manera que hacerse con una visión global del conjunto de ciertas de las intervenciones aquí descritas (Figura 1, Figura 2, Figura 3) resulta complicado, si no por completo imposible.

En su reciente muestra *Atlas elipticalis*, en la Galería Alegría (Madrid, 2018), una selección de estos breves registros, se expuso bajo la forma de un encadenamiento de visiones, utilizando la sucesión como principio de materialización para, según el propio pulso de los desplazamientos, dirigir la atención de una imagen, y de un detalle a otro, proponiendo al espectador una suerte de deriva óptica a partir de las imágenes.

Pero, en todos los casos, lo interesante de estas filmaciones, aún en su condición precaria, o quizá debido a ella, es su capacidad para mostrar a través, para transportar el instante y enseñar a mirar de una forma particular, la que a través de una atención que recae en lo trivial, permite entrever la poesía de lo que, a cada momento, inadvertidamente fluye ante nuestros ojos y ella contempla con desconcierto: la vida.

### Conclusiones

La de María, es ante todo una forma de estar en el mundo, que pasa por lo poco, o por la nada casi, para desencadenar en una serie de tensiones y posibilidades,

en ocasiones contradictorias, que conviven en su obra bajo el nombre del deseo.

Esa coexistencia de los contrarios -identidad y alteridad, timidez y osadía, proximidad y distancia, presencia y ausencia- en su práctica, camina de la mano de una suerte de invisibilización o despersonalización del sí mismo que funda también, y muy particularmente, la experiencia temporal del instante a partir de una mirada depositada en lo imperceptible.

Se intuye así, que una radicalidad silenciosa y subversiva habita en lo minúsculo, en lo que se niega o escapa a la nominalización, en las conductas marcadas por la delicadeza, la vergüenza o la inocencia, que vertebran su obra y revelan potencialidades ocultas tras el rostro de la más simple cotidianidad.

### Referencias

- Barthes, Roland (2004) *Lo neutro*. México D.F.: Siglo XXI.
- Berger, John y Trivier, Marc (2005) *Esa belleza*. Madrid: Bartleby.
- Concheiro, Luciano (2016) *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona: Anagrama,
- De Certeau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Dezeuze, Anna (2017) *Almost nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press.
- Duchamp, Marcel (2009) *Notas*. Madrid: Tecnos.
- Jullien, François (1998) *Elogio de lo insípido*. Madrid: Siruela.
- Jullien, François (1999) *Tratado de la eficacia*. Madrid: Siruela.
- Jullien, François (2006) *Conferencia sobre la eficacia*. Buenos Aires: Katz.
- Sontag, Susan (2007) *Estilos radicales*. Barcelona: Debolsillo.



# Tradição e *liberdade criadora* nos *Estudos para piano* de Jorge Peixinho (1940-1995)

*Tradition and creative freedom in Studies for piano by Jorge Peixinho (1940-1995)*

ANA CLÁUDIA DE ASSIS\*

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

\*Brasil, Intérprete Musical/Piano.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Departamento de Teoria Geral da Música. Avenida Antônio Carlos, 6627 — Pampulha, Belo Horizonte — MG, 31270-010, Brasil. E-mail: cassis.ana@gmail.com

**Resumo:** Tomando como objeto de reflexão o *Estudo I (Mémoire d'une présence absente*, de 1969) e o *Estudo V ("die Reihe — Courante"*, de 1992) para piano de Jorge Peixinho, problematiza-se a forma encontrada pelo compositor português para equacionar a eminente tensão entre tradição e liberdade criadora no plano da composição musical. Conclui-se que a técnica instrumental se constitui como um espaço privilegiado para tal operação.

**Palavras chave:** Jorge Peixinho / Estudos para piano / tradição e liberdade criadora / música contemporânea portuguesa.

**Abstract:** *Taking as object of research the Estudo I (Mémoire d'une présence absente, 1969) and Estudo V ("die Reihe — Courante", 1992) for piano by Jorge Peixinho, we intend to analyse the processes used by this Portuguese composer to equate the eminent tension between tradition and creative freedom in musical composition. We can conclude that the exploration of instrumental technique took an important role in this process.*

**Keywords:** *Jorge Peixinho / Studies for Piano / musical tradition and creative freedom / Portuguese contemporary music.*

## Introdução

O compositor e pianista português Jorge Peixinho (Montijo, 1940 - Lisboa, 1995) é considerado pela historiografia musical, como uma referência fundamental na cultura portuguesa da segunda metade do século XX devido, sobretudo, ao seu papel de defensor das vanguardas musicais e artísticas de seu tempo. Defesa esta expressa não apenas por meio de sua estética musical ao transitar por diferentes estilos e técnicas - atonalismo, serialismo, minimalismo, aleatoriedade, música cênica, dentre outros - como também por sua crítica literária. Autor de vários artigos, proferiu inúmeras conferências a convite de instituições de ensino nacionais e estrangeiras além de ter sido recorrentemente convidado para entrevistas a diferentes mídias, tudo isso em consequência de seu pensamento crítico sobre a música e, obviamente, pelo valor de sua arte. Em 1970, ao lado dos músicos Clotilde Rosa, Carlos Franco e Antônio Oliveira e Silva fundou o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL) - em atividade ininterrupta até hoje - tendo exercido simultaneamente os papéis de diretor artístico, compositor, maestro e pianista. Por meio de sua parceria com Ernesto de Sousa, Peixinho teve também uma longa e importante colaboração no campo teatral e multimídia, tendo escrito regularmente música de cena, das quais destaca-se a música para *O Gebo e a Sombra*, de Raul Brandão (Ferreira in Machado, 2002:238).

Se, de um lado, seu discurso e sua postura vanguardista foram interpretados pela crítica de seu tempo como uma tentativa de ruptura em relação aos movimentos musicais de caráter nacionalista (ou mesmo aquele baseado no realismo-socialista, como foi o caso do compositor Fernando Lopes-Graça) assistidos em seu país nas décadas que o precederam, por outro, podemos percebê-los como tentativa de fazer parte de um movimento muito maior que, durante as décadas de 1960 e 1970, se consagrou como a vanguarda musical europeia, e que teve como protagonistas os compositores Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio e Pierre Boulez. Em nossa perspectiva, e a exemplo destes compositores com os quais Peixinho teve a oportunidade de conviver principalmente durante suas participações nos Festivais de Darmstadt, o compositor português e sua obra se constituíram como agentes de uma vanguarda promovida na “continuidade em relação ao passado” (Hobsbawn, 1997:19).

Este nosso pressuposto parece encontrar evidências em alguns depoimentos do próprio Peixinho como, por exemplo, o excerto abaixo extraído de um inquérito realizado com artistas e intelectuais portugueses, em 1968, sobre a situação da arte nacional:

*Em relação à minha obra em particular, posso acrescentar que as regras e princípios técnicos de organização e “composição” que herdei da minha formação acadêmica tem constituído uma base sobre a qual se tem desenvolvido livremente a formulação de novas regras e princípios, tendentes a organizar coerentemente um novo material sonoro e novas características de linguagem. Esta “dialética de adaptação” constitui metodologicamente a base de um movimento tendente a uma renovação* (Peixinho, 1968 apud Assis, 2010:225).

A expressão “dialética de adaptação” empregada pelo compositor para se referir ao seu processo de criação, *não parece se restringir às obras daquele período. Acreditamos que ela é uma ponta de lança indicativa do caminho que Peixinho iria trilhar a partir daquele momento, em especial em suas obras para piano.*

Tomando, portanto, como objeto de reflexão o *Estudo I (Mémoire d’une présence absente*, de 1969) e o *Estudo V (“die Reihe – Courante”, de 1992)*, pretende-se demonstrar, no âmbito deste trabalho, a forma encontrada pelo compositor para equacionar a eminente tensão entre tradição e liberdade criadora ou aquilo que ele mesmo denominou como dialética da adaptação.

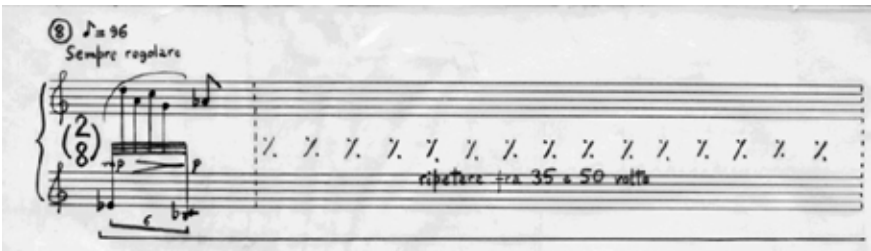
### **O piano nas mãos de Jorge Peixinho**

Em seus escritos, Peixinho desenvolve uma linha de pensamento que sinaliza sua dupla experiência enquanto compositor e pianista. Estas duas instâncias do fazer musical não se dissociam no campo das ideais, tampouco no plano criativo, dotando sua reflexão sobre a criação musical uma reflexão também sobre a própria interpretação musical. Este aspecto é particularmente importante para compreendermos sua obra pianística, visto que, enquanto pianista, o instrumento parece transformar-se num laboratório de experiências sonoras e estilísticas e que aparecem compiladas, segundo nossos pressupostos, em seus cinco *Estudos* para piano. Isso significa dizer que o idiomatismo instrumental (modos de desempenhos musicais partilhados em um determinado contexto) reivindica para si o estatuto de elemento estruturador revelando, por seu turno, o interesse do compositor também pela expansão da técnica pianística.

O Quadro 1 permite-nos contextualizar cronologicamente a produção para piano de Peixinho, com destaque para a série de seus cinco *Estudos*.

**Quadro 1** · Cronologia das obras para piano de Jorge Peixinho

Título	Ano
Cinco Pequenas Peças par a Piano	1959
Sucessões Simétricas	1961
Collage	1963/1965
Harmônicos I	1967
Estudo I ( <i>Mémoire d'une présence absente</i> )	1969
Estudo II	1971
Estudo III (Em Si bemol maior)	1976
Lov	1976
Music Box	1981/1985
Estudo IV (Para uma corda só)	1984
Red Sweet Tango	1984
Miss Papillon	1985
Villalbarosa	1987
Aquela tarde. Epitáfio a Joly Braga Santos	1988
Glosa 1	1990
Estudo V (" <i>Die Reihe-Courante</i> ")	1992
In Folio. Para Constança	1992
Nocturno	1992
Nocturno no Cabo do Mundo	1993
Janeira	1995



**Figura 1** · Jorge Peixinho, *Estudo I*, 1969. Harmonia por quartas.

Fonte: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peoa\\_id=142&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peoa_id=142&lang=PT). Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nurhkSv5RKg>

**Figura 2** · Jorge Peixinho, *Estudo I*, 1969. Minimalismo de repetição.

Fonte: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peoa\\_id=142&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peoa_id=142&lang=PT). Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nurhkSv5RKg>

**Figura 3** · Jorge Peixinho, *Estudo I*, 1969. Improvisação controlada.

Fonte: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peoa\\_id=142&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peoa_id=142&lang=PT). Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nurhkSv5RKg>

Muito embora haja um período de quase 30 anos entre os dois *Estudos* aqui focalizados e, naturalmente, uma grande diferença na abordagem do instrumento, ambos são denotativos do diálogo que o compositor buscou estabelecer entre a tradição e a liberdade criadora. Em artigo publicado um ano antes de sua morte, Jorge Peixinho explica que:

*Com o Estudo V, descrevi mais uma curva naquela espécie de espiral sempre aberta, que constitui, a meu ver, a trajetória de um compositor. Como outras obras marcantes na minha produção criadora, ela fecha e abre simultaneamente velhas e novas etapas, criando uma ponte entre duas margens de um rio, um rio sempre vivo e em movimento, uma corrente ininterrupta em direção a um novo infinito, metáfora da impossível utopia da perfeição e da liberdade criadora* (Peixinho, 1994:90).

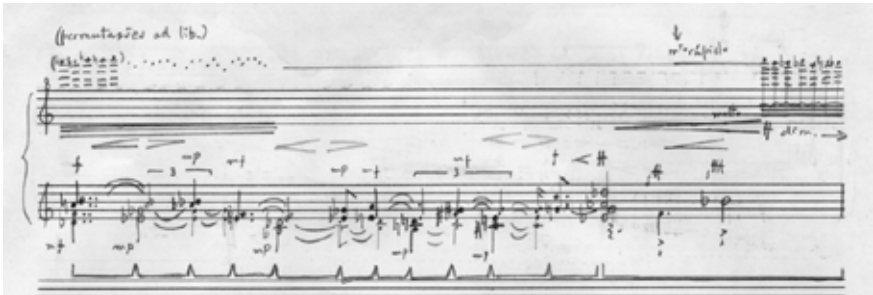
Assim como Pierre Boulez - uma das grandes referências musicais de Peixinho - almejava o dom do esquecimento para se guiar apenas pela interioridade da obra (Assis, 2018:127), Peixinho postulava a liberdade criadora. Mas ele sabia que esta só existe em relação a algo que lhe é exterior e anterior, ela só existe em relação à tradição e ao repositório cultural do artista.

Em 1969, portanto no mesmo ano da criação do *Estudo I*, ele afirmava que:

*Hoje não se pode criar uma melodia. Todas as melodias que julgamos que são novas não passam de plágios, de adaptações conscientes ou subconscientes, de resíduos estruturais dum passado mais ou menos próximo, mais ou menos longínquo, e portanto do nosso repositório cultural, ou, tratando-se de um instrumento, do repositório técnico. O instrumentista tem o seu repertório e, a certa altura, não só a sua mente mas até os seus dedos, o seu próprio corpo o pressiona de modo a reproduzir os resíduos da sua memória, embora julgue que está a realizar algo de original ou de extremamente novo* (Peixinho, 1969 apud Assis, 2010:234-5).

Visitando seus *Estudos* podemos observar como tal dialética se constitui. De início, a própria escolha pela composição de Estudos já o situa na seara da tradição instrumental, aliás, o situa duplamente, enquanto compositor e enquanto interprete. E será o próprio compositor que, mais uma vez irá nos responder:

*Como qualquer Estudo que se preze, e tomando como referência histórica os exemplos magistrais de Chopin, Liszt ou Debussy, uma peça com este título deve conter dois vetores fundamentais, a saber: ser um “estudo” simultaneamente de execução para o instrumento respectivo (neste e naqueles casos, o piano) e para o compositor igualmente, como laboratório de novas experiências e dilatação dos seus limites técnico-expressivos* (Peixinho, 1994:74).

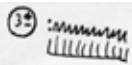



**Figura 4** · Jorge Peixinho, *Estudo V* (1992). *Série dodecafônica* (12 primeiras notas). Fonte: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa\\_id=142&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT). *Áudio disponível em:* <https://www.youtube.com/watch?v=q1F8saLRQDE>

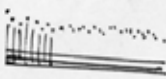
**Figura 5** · Jorge Peixinho, *Estudo V* (1992). Movimentos aleatórios sobrepostos a acordes derivados da série original. Fonte: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa\\_id=142&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT). *Áudio disponível em:* <https://www.youtube.com/watch?v=q1F8saLRQDE>

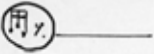
**Figura 6** · Jorge Peixinho, *Estudo V* (1992). Justaposição de tempo subjetivo e tempo objetivo. Fonte: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa\\_id=142&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT). *Áudio disponível em:* <https://www.youtube.com/watch?v=q1F8saLRQDE>




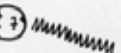

 idem - ainda mais depressa (mais ou menos à volta do intervalo de 32)

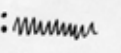

 glissando cromático com a mão aberta



 continuar o movimento oscilante descendente (como um grupeto)


 repetir o módulo


 repetir os módulos - a mão direita deve ir baixando pouco a pouco, até atingir completamente a posição horizontal  
 o âmbito deve-se alargar progressivamente, desde a 4ª aum., através da 5ª aum. até à 7ª maior


 movimentar a mão direita (completamente aberta) como um cluster em movimento (em glissando)


 cluster aleatório em movimento no âmbito do intervalo de 72


 tocar duas vezes a mesmo módulo

**Figura 7** · Jorge Peixinho, *Estudo V* (1992). Sequência de acordes com duração subjetiva (em segundos) seguida de acordes com durações determinadas. Fonte: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa\\_id=142&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT). Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q1F8saLRQDE>

**Figura 8** · Jorge Peixinho, *Estudo V* (1992). Algumas técnicas instrumentais não convencionais. Fonte: [http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa\\_id=142&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT).



Portanto, temos aqui uma referência direta à tradição, não apenas à tradição do instrumento mas também à tradição da própria prática composicional, onde cada nova obra é um espaço para novas experiências em relação ao passado. Assim como Walter Benjamim (1980) para quem toda obra de arte incide num processo inconcluso em que cada nova obra altera a anterior, para Peixinho cada obra fecha e abre simultaneamente velhas e novas etapas, num movimento em espiral sempre aberta.

### ***Mémoire d'une présence absente (1969) e Die Reihe-Courante (1992)***

Abordaremos os *Estudos* (I e V) tendo como referência três categorias que nos parecem evidenciar de forma clara o diálogo que o compositor estabelece com a tradição conciliando-a com elementos novos, sobretudo no plano do idiomatismo pianístico: melodia/harmonia, tempo/ritmo e técnica instrumental. Sob o ponto de vista melódico/harmônico, encontramos diferentes procedimentos que vão desde o uso da harmonia por quartas (procedimento comum às expressões musicais do final do século XIX e início do século XX, principalmente àquelas de caráter nacionalista), passando pelo serialismo dodecafônico da Segunda Escola de Viena, pelo minimalismo de repetição, pela improvisação controlada até a aleatoriedade, sendo estes 3 últimos, procedimentos emblemáticos das vanguardas musicais da década de 1960.

Apresentamos alguns excertos que evidenciam tais procedimentos (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4 e Figura 5).

No aspecto temporal, é comum encontrarmos seções com durações em segundos (tempo subjetivo) alternando-se com seções onde a pulsação é definida metronomicamente (tempo objetivo), bem como figurações rítmicas de durações definidas alternando-se com figurações de durações indeterminadas (Figura 6, Figura 7).

Mas será, sem dúvida, no campo específico da técnica instrumental o espaço laboratorial para Jorge Peixinho exercer sua *liberdade criadora*. No *Estudo V*, por exemplo, a série de 12 sons que dá origem a todo material relativo às alturas, é problematizada a partir do idiomatismo pianístico. Diferentemente do pensamento serial oriundo da Segunda Escola de Viena onde uma determinada série de 12 sons é *exposta em suas diversas combinações* de transposição e retrogradação, aqui a série nunca é transposta, mas sempre apresentada sob um tratamento pianístico diferente: em linhas melódicas, em agregados de segundas, em contraponto, ora a série se transforma em clusters, ora em gesto textural, ou seja, o instrumento passa a ser o responsável pela criação de personagens sonoros para a série original. Peixinho parece colorir a série conforme a palheta

de recursos tímbricos que o instrumento lhe oferece. Para isso, ele irá recorrer a um rol de procedimentos instrumentais não convencionais e que aparecem extremamente detalhados no início partitura, demonstrando a preocupação do compositor com o rigor da obra e sua execução.

A Figura 8 ilustra o uso de técnicas instrumentais não convencionais se comparadas ao repertório tradicional para o instrumento. Dentre elas, articulações irregulares à volta de um determinado intervalo, uso de *glissandos* com a palma da mão aberta sobre o teclado, repetição de módulos que vão se transformando conforme a posição da mão, *clusters* em *glissando* também com a mão aberta mas com âmbito intervalar definido. Tal exploração técnica está intimamente ligada a uma questão composicional mais ampla e que perpassa outras obras do catálogo de Jorge Peixinho, a exploração da harmonia e do timbre, mas que no contexto da sua literatura pianística é revestido de um sentido poético ainda maior, visto se tratar do seu instrumento e da sua própria relação física e motora com o mesmo.

### Conclusão

Como já mencionado, ao visitar a forma dos estudos para piano, Jorge Peixinho resgata, em certa medida, o idiomatismo pianístico desenvolvido nos *Estudos* de Chopin, Liszt e Debussy evidenciando seu diálogo com a tradição.

Porém, este idiomatismo instrumental é atualizado nos exemplos aqui analisados, por meio de interrupções periódicas e acentuações assimétricas tornando a narrativa musical um caleidoscópio de gestos e timbres, e cuja sonoridade resultante nada tem a ver com as sonoridades/escutas do passado. Em seus *Estudos* para piano a técnica instrumental é problematizada e ampliada, evidenciando não apenas o interesse do compositor pela expansão de recursos técnicos e expressivos do instrumento, como também pela tradição que os constitui.

Por fim, a aproximação que Peixinho estabelece aqui entre compositor e intérprete, ilustra como estas duas práticas musicais são indissociáveis na sua forma de pensar a música. Seu processo criativo se dá num movimento dinâmico de transferência de saberes - entre o *métier* do compositor e o *métier* do pianista - e, assim procedendo, as obras compostas para o piano constituem-se como campo privilegiado de conhecimento acerca do seu pensamento musical.

## Referências

- Assis, Ana Cláudia (2018) "Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo". *Revista Música*. ISSN 2238-7625. Vol 18, (1): 128-150.
- Benjamin, Walter (1980). "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", in *Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas: Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, ISBN 978-85-7879-072-1: 5-28
- Ferreira, Manuel Pedro (2002) "A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção", in Machado, José (Org.) (2002) *Jorge Peixinho in Memoriam*. Lisboa: Caminho da Música. ISBN 972-21-1504-9: 223-280.
- Peixinho, Jorge (1968) "Situação da Arte", in Assis, Paulo (Coord.) (2010) *Jorge Peixinho: Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música. ISBN 978-989- 95698-6-7: 223-229.
- Peixinho, Jorge (1969) "Entrevista de Mário Vieira de Carvalho", in Assis, Paulo (Coord.) (2010) *Jorge Peixinho: Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música. ISBN 978-989-95698-6-7: 231-247.
- Peixinho, Jorge (1994) "Introdução a um estudo sobre o Estudo V: Die Reihe Courante para piano". *Revista Música*. ISSN 2238-7625. Vol. 5 (1): 73-105.
- Peixinho, Jorge (1969) *Estudo I*. Partitura manuscrita. Localizada no Centro de Informação da Música Portuguesa.
- Peixinho, Jorge (1992) *Estudo V*. Partitura manuscrita. Localizada no Centro de Informação da Música Portuguesa.

# Lo que queda por ver: silencio, demora y renuncia en la obra de Javier Garcerá (2008-2018)

*What remains to be seen: silence, delay  
and resignation in the work of Javier Garcerá  
(2008-2018)*

**ANA ESTHER SANTAMARÍA FERNÁNDEZ\***  
& **SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO\*\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, Profesora de universidad. Conservación y Restauración.

AFILIAÇÃO: Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas, Departamento de Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas. Paseo de los Artilleros, 28032 Madrid, Espanha. E-mail: ana.santamaria@urjc.es

\*\*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga; Facultad de Bellas Artes; Departamento de Arte y Arquitectura; Estudiante del Programa de Doctorado de Estudios Avanzados en Humanidades. Universidad de Málaga. Avda. Cervantes, 2. 29071 Málaga, Espanha. E-mail: sheilarodriguez576@gmail.com

**Resumen:** Javier Garcerá (1967) es uno de los artistas españoles actuales que mayor coherencia ha demostrado a lo largo de su trayectoria artística. Su obra no sigue los dictados de la moda y se aleja de la conceptualización. La obra que ha producido en los últimos diez años incide esta dirección y se aleja del discurso hablado para centrarse en lo que no puede ser dicho a través de una pinturas de una tremenda potencia visual ante las cuales el espectador toma conciencia de todo aquello a lo que es imposible acceder, incluso a través de la propia visión.

**Palabras clave:** Javier Garcerá / visión / palabra / renuncia / silencio / demora.

**Abstract:** *Javier Garcerá (1967) is one of the current Spanish artists who has shown the greatest coherence throughout his artistic career. His work does not follow the dictates of fashion and moves away from conceptualization. The work that he has produced in the last ten years affects this direction and moves away from the spoken discourse to focus on what can not be said through paintings of a tremendous visual power before which the viewer becomes aware of all that to which it is impossible to access, even through one's vision.*

**Keywords:** *Javier Garcerá / vision / word / resignation / silence / delay.*

## Introducción

Lo concreto y lo evidente no tienen cabida en el discurso de Javier Garcerá (1967), un artista español que comenzó su andadura profesional hace casi tres décadas y que ha mantenido una coherencia poética tan valiente como inusual. Alejado de los dictados de las modas y tendencias en el arte, su discurso pone de manifiesto que la vivencia del arte no puede estar sujeta a las cadenas del lenguaje ni a las convenciones que se desprenden de los argumentos ya sabidos. Su pintura, muchas veces en el límite de la pintura incluso desde su dimensión técnica, no se deja ver fácilmente. Es un arte que tiene mucho que ver con la alquimia, por la transformación que experimenta el material cuando se ofrece a la mirada del individuo, o con la magia, por el poder que tiene este artista valenciano de hacer aparecer y desaparecer las imágenes ante un público que ha de ejercitar su sentido de la vista también hasta el límite.

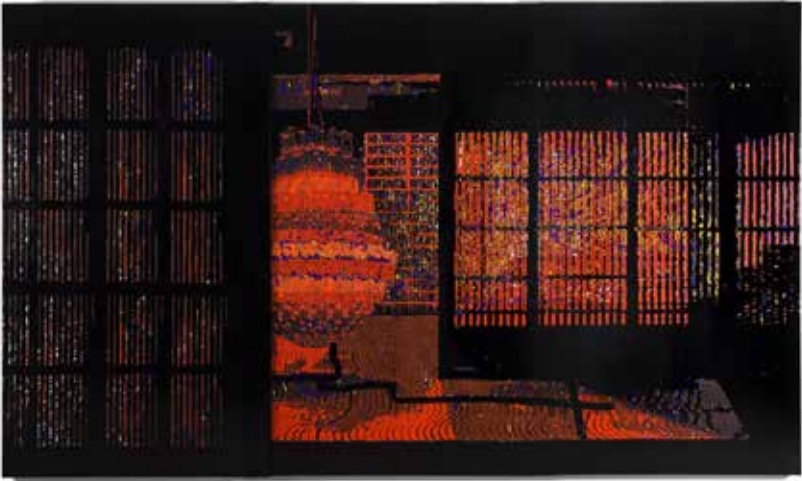
## Demora, renuncia y silencio en la obra de Javier Garcerá

Juan B. Peiró, en el texto que escribió para la exposición de 2016, *Que no cabe en la cabeza*, hacía referencia a la noche como un momento o un lugar propicio para acceder a las piezas de Garcerá (Peiró, 2016:78-80). Y, ciertamente, algo de noche hay que acompaña siempre su producción y que puede rastrearse desde la propia concepción de la obra. Javier, al igual que el joven Pessoa que describe Vicente Valero en *El arte de la fuga*, parece “conocer ya bien el oficio que se aprende a oscuras” para alcanzar en sus imágenes aquellos elementos “que pertenecen a la irradiante memoria que habita en el núcleo de todas las cosas, esperando nadie sabe exactamente a qué, pero esperando desde siempre” (Valero, 2015:81).

Esta indeterminación estaba ya presente desde el comienzo de su carrera, momento en el que su obra estuvo eminentemente enfocada a la reflexión acerca del paisaje. Un paisaje heredero del romanticismo en el que el artista cuestionaba los límites entre interior y exterior, entre dentro y fuera, entre fotografía y pintura. En las series que realizó en los últimos años del siglo pasado: *Secretos de mi retina*, *Desde las sombras* (1997), *De la sombra alumbrada*, *Memoria inventada* (1999), el artista solicitaba una reflexión profunda acerca de la tensión que el mundo occidental ha venido estableciendo tradicionalmente entre cultura y naturaleza (Figura 1). Algo que Garcerá interpretaba desde el desarraigo y el sentimiento de exilio. Y lo hacía, además, con una absoluta austeridad cromática, con una paleta que se reducía al blanco y negro, para incidir, según el artista, tanto en la noción de lo mínimo como en la idea de la memoria que se separa de lo real, pues “el blanco y el negro permite esa distancia” (Blasco, 1999:25).

La imprecisión se ha inscrito en la obra de este artista como uno de los hilos principales que sustentan la urdimbre de su producción. Otro de estos hilos es la imposibilidad que ofrecen sus obras para ser reproducidas. Sin embargo, las dicotomías — naturaleza y cultura o memoria y realidad — se han ido extinguendo al tiempo que los colores saturados han ido conquistando la superficie pictórica de sus obras. Tampoco permanece en su producción aquella distancia buscada en los primeros años y, así, las pinturas de la última década, que es el periodo al que se hace referencia desde estas líneas, se constituyen como una invitación para que el espectador acorte cada vez más el trecho que le separa del objeto artístico y se entregue plenamente a él. No puede dejarse de lado, al analizar estas cuestiones, el papel relevante que han tenido para el artista la práctica zen y la profundización en el conocimiento de culturas orientales. Hay sido un elemento imprescindible para establecer una relación más pausada con el entorno y también para trascender la dualidad entre naturaleza y cultura, entre el sujeto y el mundo.

De este modo, *Take off your shoes* (2009) se convirtió en una absoluta declaración de intenciones (Figura 2). La frase que daba título a esta serie está extraída del tercer cuaderno de *Cuadernos en octava* de Franz Kafka y era una conminación al espectador para que, cuando se aproximase a la obra, lo hiciera desprovisto de cualquier reparo, de cualquier prejuicio ya aprendido para, de este modo, poder acceder a lo esencial. Para que no se dejase llevar por la facilidad de los manifiestos programáticos, que trasladan al receptor un pensamiento ya elaborado, un problema ya resuelto. Algo bastante común en el escenario artístico actual, lleno de propuestas tan conceptualizadas, que poco o nada dejan al albur del espectador por lo evidente de su naturaleza. Pues el arte



**Figura 1** · Javier Garcerá. *De la sombra alumburada* (1999-2001) Fuente: web del artista, <https://www.javiergarcera.com/DE-LA-SOMBRA-ALUMBRADA-1999-2001>

**Figura 2** · Javier Garcerá. *Take off your shoes* (2008-2010) Fuente: web del artista, <https://www.javiergarcera.com/TAKE-OFF-YOUR-SHOES-2008-2010>



**Figura 3** · Javier Garcerá. *La menor distancia* (detalle), 2012.

Fuente: web del artista, <https://www.javiergarcera.com/LA-MENOR-DISTANCIA-2012>

**Figura 4** · Javier Garcerá. *Ni decir* (2018).

Fuente: web del artista, <https://www.javiergarcera.com/NI-DECIR>



que se explicita en exceso, neutraliza gran parte de su fuerza de sugestión y se convierte en un camino de un solo sentido al ofrecer su misión desvelada, o, en palabras del propio autor: “¿cómo comprender el ritmo de una obra a través de un texto sin impedir que ese decir invada la calidad del encuentro con la misma?” (Garcerá Ruiz, 2015: 166).

Javier no ayuda a sus espectadores en este sentido porque, ni regala una certeza, ni facilita el camino de acceso. Las imágenes que genera, cada vez con formatos más amplios, que envuelven literalmente al espectador, no están exentas de belleza, misterio y magnetismo, pero esta estética tan cuidada en los planos más próximos de aproximación a la obra, son un juego retórico puesto al servicio de lo que queda detrás, de lo que apenas puede percibirse. Su pintura se alza por encima del ruido del mundo postindustrial, de los laberintos de sobreinformación que no consiguen cumplir su objetivo: generar sociedades de conocimiento en las que el ser humano pueda desarrollarse como tal. Por eso, se necesita un sujeto atento que sea capaz de discriminar el ruido y que sea capaz de llegar a ver lo que de verdad importa.

Cuando el sujeto está atento ante cualquier situación en la vida y pone atención en el ahora y en el aquí puede ser capaz de ver las cosas tal y como son en realidad. Esta es la propuesta de la serie *Si el ojo nunca duerme* (2011-2012), cuyo título procede del Xinxin Ming, uno de los textos fundamentales de la tradición zen, una tendencia filosófica que, a partir de estos años, no se va a separar de la poética del artista. “Si el ojo nunca duerme, los sueños desaparecen solos”, los versos de Jianzhi Seng Can, poeta chino del siglo VI sobrevuelan por encima de unas imágenes que se dan al público mediante una impermanencia conmovedora. Los cuadros son amplios lienzos de seda roja, estampas monocromas que ofrecen distintas estampas según el espectador cambia su posición en el espacio. Las imágenes, no solo escapan a la reproducción fotográfica, sino que tampoco pueden ser atrapadas por el espectador más que por un breve instante.

Esta fugacidad no es sinónimo de apresuramiento, pues la obra de Garcerá requiere tiempo para ser experimentada, no se ofrece a la prisa, como tampoco lo hace a la sustitución por la reproducción técnica. Los cuadros han de ser experimentados *in situ*, de cerca. Así se pone de manifiesto en *La menor distancia* (2012), una pieza de fieltro negro de ocho metros de largo por tres de alto pintada con rotulador blanco (Figura 3). La pintura requiere una mirada muy próxima, íntima incluso, para poder acceder a todo aquello que a una distancia prudencial quedaría inadvertido. Si el espectador se aleja para poder abarcar con la mirada la pieza entera, no puede verla más que de forma incompleta. Solo acercándose con la mirada de un miope se percibe todo aquello que pasaría

desapercibido y se alcanza a desentrañar la maraña vegetal que aparece sobre el fondo. Resulta imposible abarcar el objeto en su totalidad, es preciso renunciar a tener el conocimiento de la pieza completa desde la distancia a sabiendas que la extrema cercanía hace que casi todo quede por ver.

Demorarse en el presente, entregarse sin reparos a lo que Gaston Bachelard llamó “el instante poético”, un intervalo vertical que quiebra el tiempo ordinario en su fluir horizontal. En este instante, decía Bachelard, hay conciencia de la ambivalencia, no hay, por tanto, dualidad, ni diferencia entre lo de dentro y lo de fuera, asunto que persigue la contemplación meditativa (Bachelard, 2002:101). *A 83 cm. y otras distancias* (2014) o *Inhale-Exhale* (2013) abundan en este planteamiento de la presencia pura que se alcanza mediante la práctica de la meditación. Es entonces cuando sobreviene el silencio. Un silencio que no supone ni prudencia, ni artificio, ni desprecio, ni capricho, ni ningún otro tipo de silencio de los que codificó el Abate Dinouart sino que es un silencio que abraza a la palabra desmedrada.

Ante las últimas producciones de Garcerá se evidencia de forma rotunda otra cuestión que ya se pergeñaba desde sus primeras pinturas. Esta cuestión es la insuficiencia del lenguaje para cubrir la experiencia que este artista valenciano brinda a los espectadores. Las exposiciones que tuvieron lugar en el Centro del Carmen de Valencia en 2016 y en el Hospital Real de Granada en 2018, llevaban por títulos, respectivamente, *Que no cabe en la cabeza y Ni decir* (Figura 4). De nada sirven las palabras ante un lenguaje eminentemente visual y que quiere expresarse en el fluir y en la indeterminación cuando “la palabra es irreversible, esa es su fatalidad”, decía Roland Barthes en *El susurro del lenguaje* (Barthes, 1994:99). La determinación es lo que hace irreversible a la palabra y, el arte de este artista pretende todo lo contrario. Generar un discurso que no detenga, sino que fluya, que no determine, que no amarre, que no conceptualice.

La demora que busca Javier Garcerá no tiene nada que ver con esta idea de fijar el concepto. Al contrario, lo que quiere es entrar en el fluir, en el devenir de las cosas, de sus obras. El espectador debe “entrar” en ellas para completarlas, como reza otro de los títulos de otra de las series del artista, *A 180º (work in progress)*, una conminación para pasar al otro lado, para abandonar el umbral del silencio, ese silencio que se concibe como una oquedad fértil que pueda dar paso a la revelación. Un descubrimiento que requiere el ejercicio de los sentidos, del sentido de la vista, sobre todo y que precisa un “ver” desinteresado, desconceptualizado, un ver que no sepa porque “lo que sabemos o lo que creemos afecta a cómo vemos las cosas” (Berger, 2016:8).

## Conclusión

No es fácil desposeerse de lo aprendido y, ante lo desconocido suele resultar inevitable echar mano de lo que se conoce para evitar el desasosiego que produce lo ignoto. Por eso el artista solicita al espectador que se demore en el umbral de sus pinturas. Demanda que guarde silencio como lo hacen los iniciados, los que no saben lo que está por venir. Requiere que renuncie al saber codificado. Demora, silencio y renuncia que han de canalizarse a través de los sentidos, sobre todo, del sentido de la vista pues las pinturas a las que se ha hecho alusión, son de una potencia visual apabullante. Y es aquí donde se debe poner el acento, en el ver más que en el decir, teniendo como única certeza la propia incertidumbre. Solo cuando se han dado todas esas condiciones, cuando el sujeto es capaz de “entrar-en-la proximidad-de-la distancia” (Berger, 1987:84), la obra se manifestará ante él. Lo hará en un instante eterno, o poético, en el aquí y ahora, un presente puro en el que cada breve momento se esfuma para demandar el siguiente. Será solo eso, un breve instante que perdura lo suficiente para darse cuenta de que todo ha quedado por decir y de que lo que se ve no es lo mismo que lo que puede llegar a verse.

## Referencias

- Bachelard, Gaston, (2002) *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland, (1994). “El susurro del lenguaje.” In *Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Berger, John. (1987). *Mirar*. Madrid: Hermann Blume.
- Berger, John. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Blasco Carrascosa, Juan Ángel (Com.), (1999). *Javier Garcerá: Memoria inventada* (Exposición Espai D’Art la Llotgeta, Valencia, del 22 de abril al 21 de mayo de 1999), Valencia: Obra Social CAM,
- Garcerá Ruiz, Javier, (2015) “En Varanasi, en el hacer, en la materia y en el ver”, In Aizpún, Teresa; Ibañez, Cayetan y Fernández Del Campo, Eva, *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*, Madrid, Abada,.
- Peiró, Juan B., (2016). “Nocturno. Autobiografía del silencio”, In González, Lucía (coord.), *Que no cabe en la cabeza* (Catálogo de la exposición, Centro del Carmen, Valencia), Valencia,
- Valero, Vicente, (2015) *El arte de la fuga*. Cáceres, Ed. Periférica.

# Souke, de Kennia Passos: a arte como pesquisa e o método como criação

*Souke, by Kennia Passos: art as research  
and method as creation*

ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*Brasil, artista multimídia e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual do Paraná, Campus II Curitiba, Licenciatura em Artes Visuais Rua dos Funcionários 1357  
— Cabral, Curitiba, Paraná, CEP 80035-050, Brasil. E-mail: ana.lesnovski@unespar.edu.br

**Resumo:** Souke (2018), de Kennia Passos, é uma obra de eletrônica vestível produzida no contexto da formação e pesquisa em arte. Observamos o método utilizado pela artista a fim de refletir sobre as questões da poética em arte eletrônica no sentido do fazer. Descrevemos o tripé hipótese-experimentação-prototipagem, com foco na experimentação como ação artística e nos objetos técnicos como atores em rede. Provocando o diálogo entre artista e técnica, Souke expõe os conceitos e mecanismos de dentro para fora, virando a caixa-preta do avesso.

**Palavras chave:** arte eletrônica / metodologia poética / eletrônica vestível.

**Abstract:** *Souke (2018), by Kennia Passos, is a wearable electronics piece made in the context of art research and education. We observe the method used by the artist in order to reflect upon the matter of making in the electronic arts. We describe the trio hypothesis-experiments-prototypes, focusing on experimenting as an artistic gesture and on technical objects as actors in a network. By provoking dialog between artist and technique, Souke exposes its own concepts and mechanisms, turning the black box inside out.*

**Keywords:** *electronic arts / poetics methodology / wearable electronics.*

## Introdução

Souke (2018) é uma obra de eletrônica vestível realizada por Kennia Passos como parte de projeto de conclusão de curso em Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Estadual do Paraná, Campus II, Curitiba, Brasil. Como objeto artístico produzido no contexto da educação em arte, observá-lo nos informa sobre o processo de criação (designado aqui como *poética*), na medida em que, além de obra, Souke também é um trabalho de reflexão e pesquisa. Exibida em dezembro de 2018 no evento #Conexão IV, no Museu Municipal de Arte (MuMA) em Curitiba, Souke resulta também em um memorial reflexivo em que o processo de criação é documentado, o que propicia terreno fértil para a análise da poética da artista.

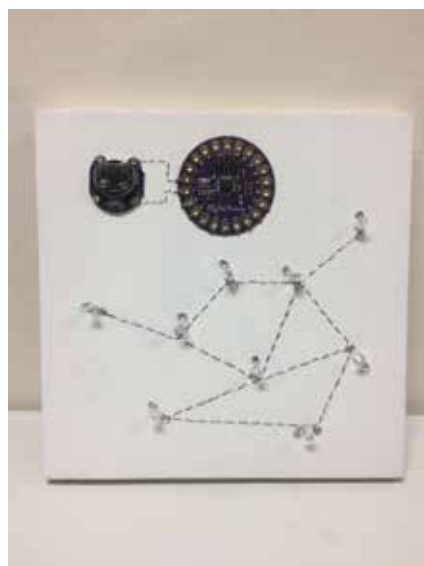
Iremos observar o método de hipótese-experimentação-prototipagem empregado em Souke e a forma como se relaciona com o pensamento sobre a criação em arte eletrônica. Fundamental aqui é o conceito de experimentação, não como o ato comprobatório (da teoria para a prática) da ciência tradicional, mas como o experimentar artístico enquanto ação de risco, brincadeira, exploração perigosa e rica:

*A noção de ação é interessante nas artes, uma vez que coloca o experimento dentro de uma relação sujeito-ambiente. Uma ação experimental é baseada na observação e intervenção, explorando as relações desconhecidas entre o sujeito e a ação. (...) A experimentação aqui está muito mais relacionada às suas origens etimológicas de risco e perigo. A palavra experiência tem origem do verbo latino periri, que significa “experimentar”, mas também “correr riscos” e até “morrer” — pensar em perigo. O prefixo ex implica um movimento, um “sair”. (Coessens, 2014:7)*

É este o percurso em que nos lançamos. Rumo ao perigo, os experimentos desvendam os modos de ser de artista e objetos técnicos, expõem o diálogo e os conceitos inscritos nos aparatos. Souke evidenciará, por fim, aquilo que está por dentro, expondo reflexivamente as estruturas de sua própria criação.

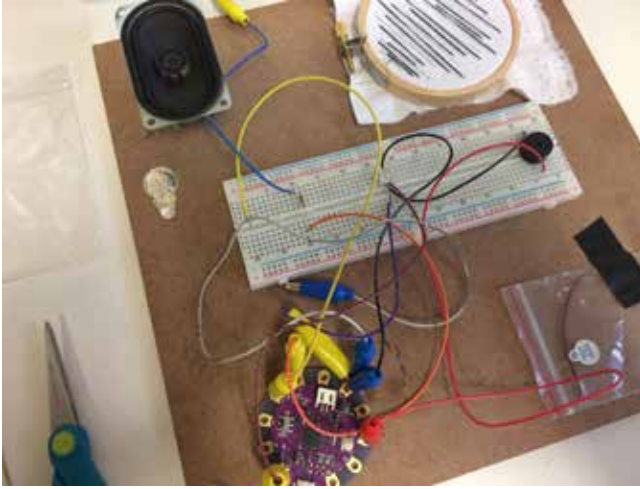
### 1. Artista e técnica: entre o que se quer e o que se pode

A arte eletrônica mostra-se desafiadora para o artista iniciante, uma vez que as bases curriculares em arte não costumam privilegiar a experiência direta na área. De fato, nota-se que as primeiras hipóteses levantadas para o projeto de Souke (Figura 1) representam com mais intensidade a experiência prévia de Passos com formação técnica em moda pelo Senai-PR (representada no uso de dobraduras de tecido), aliada ainda a uma *imaginação da técnica*. Para levar o projeto de Souke ao cabo, Passos opta por um percurso de descoberta individual da técnica: escolhe experimentar em eletrônica como parte da poética, em oposição à delegação da realização a um agente técnico externo.



**Figura 1** · Hipótese preliminar de Souke, incluindo mochila para ocultar o maquinário. Fonte: acervo de Kennia Passos.

**Figura 2** · Experimento de costura com linha condutiva e *leds* torcidos em tela de pintura. Fonte: Acervo de Kennia Passos.



**Figura 3** · Experimento com sensor de toque em bastidor e Arduino LilyPad. Fonte: Acervo de Kennia Passos.

**Figura 4** · Protótipo da versão final de Souke. Fonte: Acervo de Kennia Passos.

A questão do envolvimento do artista na produção técnica no âmbito da arte eletrônica tem sido tema de debate desde Arlindo Machado (1997) até Cesar Baio (2012). Marcadamente atravessados pela filosofia de Vilém Flüsser (1985) e Gilbert Simondon (1969), há uma questão central nestes textos sobre a pertinência da ação direta do artista sobre os aspectos técnicos de uma obra de arte eletrônica. Ora, neste momento não nos cabe prescrever mas observar o que temos diante de nós. Neste caso, trata-se de uma artista que optou pelo desenvolvimento técnico como prática artística. Em Passos, a *tekhne* retoma por assim dizer o sentido grego do *saber fazer*, entre arte e técnica:

*A tekhne compreende as atividades práticas, desde a elaboração de leis e a habilidade para contar e medir, passando pela arte do artesão, do médico ou da confecção do pão, até as artes plásticas ou belas artes, estas últimas consideradas a mais alta expressão da tecnicidade humana. (Lemos, 2002:26)*

Seguindo esta linha de raciocínio, se os aparatos técnicos são materializações de conceitos (Flüsser, 1985), caberia ao artista, como “programador de máquinas abstratas» (Baio, 2012:9), reconhecer e dialogar com os conceitos embutidos nos aparatos. O aparato joga para automatizar; a filosofia joga para expor o jogo (Flüsser, 1985:38). O artista opera como provocador de pensamento ao construir objetos:

*Em vez de se vincular aos modelos conceituais programados nas máquinas estabelecidas, ele opera por meio da criação de seus próprios aparatos, programando sua visão de mundo e abrindo diálogo com os paradigmas estéticos e epistemológicos formalizados nos contextos nos quais sua proposta é inserida. (Baio, 2012:8-9)*

Pois que tipo de encontro ocorre quando o artista ignora os conceitos obscuridos pela caixa-preta? O *desencantamento* parece ser uma saída possível, mas em que medida isso é possível ao artista iniciante formado com maior ênfase nas disciplinas humanas do que nas exatas? No caso de Souke, o envolvimento se dá através de aproximações e provocações, como descreveremos a seguir.

## 2. Experimentação: atores e redes

A partir da hipótese, Passos elabora experimentos pontuais e aproximações técnicas a elementos atravessadores e disruptivos. A isto chamamos de ciclos de iteração e incrementação: a cada etapa, um novo recurso é explorado, ampliando e transformando o repertório técnico da artista.

O primeiro passo é o contato com a costura eletrônica — linha condutiva, diodos emissores de luz (*leds*) e placa Arduino Lilypad (Figura 2). Evidencia-se



a dificuldade prática já na utilização dos materiais básicos para a produção. A linha de costura condutiva não se comporta como um fio regular; sua textura e fragilidade tornam o trabalho de confecção mais complicado e limitam as possibilidades de bordado. O que poderia ser uma costura pautada apenas por necessidade estrutural ou estética agora é submetida à lógica da eletricidade, buscando evitar curtos-circuitos e reforçar pontos de contato.

Percebe-se também a necessidade de adaptação de técnicas para o contexto local. Muitas obras de referência em eletrônica vestível utilizam *leds* específicos para a aplicação em tecido — pequenos, próprios para costura e laváveis. No entanto, estes não estão disponíveis prontamente no mercado brasileiro. A solução proposta foi a utilização de *leds* tradicionais, torcendo seus terminais com uma pinça. Estes são muito mais frágeis e mais volumosos. O conceito provocado passa do discreto brilho oculto sob o tecido ao elemento ornamental — do natural ao artifício. Passos começa a apresentar soluções que incluem paetês, contas e volumes que dialogam com os *leds* enquanto objetos.

O segundo experimento (Figura 3) consiste no toque como elemento interativo. O sensor de toque por capacitância pode ser usado com diferentes níveis de aproximação do interator; mas quando instalado na vestimenta, a proximidade força a necessidade de contato com a pele do interator. Isso quer dizer que o sujeito precisaria tocar no corpo da artista para acionar o sensor, hipótese rejeitada por Passos durante os experimentos. Como solução, a artista divergiu para o uso de um sensor de luz (LDR), que falseia o toque através da reação à sombra provocada pela aproximação do outro. Assim, Passos tem um *toque sem toque*, que permite uma intimidade controlada com os interatores.

No último ciclo relatado de experimentos, Passos repensa a dobradura abre-e-fecha da hipótese, agora como um elemento móvel. No processo, percebe que o uso de motores implica outras adaptações estéticas, como a adição de mais uma placa, volumosos suportes de bateria, e trilhos para evitar a fricção dos fios controladores. Os aspectos artificiais entram novamente em conflito com o ideal de leveza e organicidade anterior.

Durante os experimentos, a artista se permite explorar a técnica, tomando contato com as limitações e provocações que isto traz ao projeto. Cada objeto técnico (sensor, atuador, placa, fio) é um ator na rede de criação de Souke. A costura dialoga com o posicionamento dos elementos; o *led* torcido levanta a tridimensionalidade; o sensor de luz reage na zona de conforto do corpo; o motor é corpo. Como atores não-humanos, eles não só representam um sentido, nem são inertes, mas dialogam com o humano em equivalência. Latour (2012) aponta que a dicotomia entre humanos e objetos técnicos não faz sentido



**Figura 5** · Detalhe da versão final de Souke.  
Fonte: Acervo de Rafael Benaion e Kennia Passos.

**Figura 6** · Versão final de Souke (frame de vídeo de divulgação). Fonte: Acervo de Rafael Benaion e Kennia Passos. Disponível em: <https://vimeo.com/302787958>

dentro da perspectiva da teoria ator-rede (TAR); pelo contrário, deve-se ter em conta os diferentes modos de ação dos objetos.

*(...) se insistirmos na decisão de partir das controvérsias sobre atores e atos, qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença é um ator — ou, caso ainda não tenha figuração, um actante. (...) Além de “determinar” e servir de “pano de fundo” para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc. (Latour, 2012:108-9)*

Provocar atores não-humanos através de experimentos implica observar as transformações e os diálogos ensejados pela presença de cada objeto técnico. Ao se propor a tomar contato com a técnica, Passos entrou em relação dialógica com esta e escancarou a arbitrariedade da linha que a separa da arte. Dissolvendo rupturas, ao fim, Souke acaba por incorporar reflexivamente o próprio método como parte da estrutura estética da obra.

### 3. Fetiche, feitiço, coisa-feita: de dentro para fora

A fase de experimentos leva Passos longe; para que Souke se concretize é necessário um movimento de parada a fim de que o diálogo se arranje em discurso artístico. Nesta fase, a hipótese se transforma em diálogo com a experiência: vê-se que as estruturas móveis e de luz não estão mais ocultas sob o tecido, mas passam a ser instaladas em aberturas compostas de camadas de costura, visíveis e integradas (Figura 4).

Essas aberturas incorporam a Souke um elemento simbólico que se repete no tecido *failete* (usado em forros) e na transparência estrutural: em lugar separar o que é de dentro e o que é de fora, escancara-se o esqueleto, vestindo-o. Sobre e entre as camadas de tecido, Passos revela os percursos dos fios que puxam as estruturas móveis, deixa ver as ligações elétricas, expõe as costuras e as emendas.

Na versão final (Figura 5 e Figura 6), irrompem tridimensionalidades em flores de tecido que dialogam com os *leds* torcidos. Reforçando a imprevisibilidade, ela utiliza *leds* RGB automáticos, o que provoca um comportamento errático das luzes. Agitadas, “respiram” e piscam, trocam de cor e apagam como quem deseja e teme o contato com o outro, percebido pelo LDR. Nas outras aberturas, as dobraduras se movem puxadas por fios visíveis, como um títere de si mesmas, atravessando a superfície do corpo até a placa e motores visíveis nas costas da roupa. A tração faz com que os motores, no limite, estalem e deslizem, em movimentos suaves e bruscos.

A caixa-preta é virada do avesso. Fetiche, feitiço, coisa-feita: como os povos

africanos que fazem seus próprios deuses, a artista-técnica produz sentido ao fabricar o objeto. Haveria neste conflito a revelação de um modo de ser no mundo? A visão do engenho desvenda a mágica ou remagiciza? O deslocamento entre o europeu e o africano em relação ao fetiche nos serve de metáfora ao apontar o paradoxo:

*O anti-fetiche sempre dormente em nós não pode aguentar o descaramento de tais afirmações. Oculte o processo de construção, a arte, o fazer para que não possamos ver! Como você pode de forma tão hipócrita admitir que você tem de fazer, fabricar, assentar, situar, construir essas divindades que o agarram e ainda assim permanecem fora de alcance?* (Latour, 2011:46, tradução da autora)

Desvendar mecanismos ao mesmo tempo em que permanece ciente das limitações técnicas permite que se mantenha em diálogo com os significados do *ato de fazer*. É *porque* o fiz que é divino; porque me escapa é diálogo. “A ideia de mediação técnica presente em toda relação homem-máquina funciona como o movimento de dois astros em órbita mútua, em que o movimento de um é causa e consequência do movimento do outro” (Santaella; Tarcísio, 2015:183). Nem a artista domina a técnica nem a técnica domina a artista, mas um se define pelo outro.

### **Conclusão: marujos ao mar**

Não podemos acreditar ingenuamente que o método descrito não ofereça riscos. Um dos pontos críticos é justamente o momento de parada, em que o conceito proposto na hipótese se atualiza. No meio do caminho, o canto da sereia encanta o artista para cada vez mais longe. Mas dissemos que experimentar é lançar-se ao perigo. É possível que, durante a fase de experimentos, à deriva, o artista nunca mais encontre o caminho de volta. Também é possível que encontre um novo território.

Ao fim, o que se produz não é um sujeito que substitua o engenheiro ou o programador, mas que é artista, com sua bagagem, sua visão de mundo e sua relação particular com o fazer artístico. Souke é o resultado de um processo de aprendizado, uma obra de arte, e a expressão de um método em construção. Deixa entrever em suas estruturas não apenas os fios que a compõem, mas as linhas de sentido que a atravessam. Se para Passos as questões de dentro/fora, natural/artificial, abertura/fechamento são fundantes, é na visão geral de Souke como obra reflexiva e resultado de um método poético que podemos vislumbrar caminhos dialógicos entre artista e técnica.

## Referências

- Baio, Cesar (2012) "O artista e o aparato técnico: entre os processos artísticos e os métodos da tecnologia." In: Encontro Anual da Compós, 2012, Juiz de Fora/ MG.
- Benaion, Rafael; Passos, Kennia (2018) SOUKE [video]. Disponível em <<https://vimeo.com/302787958>>. Acesso em 20 dez. 2018.
- Coessens, Kathleen (2014) "A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão." *ARJ — Art Research Journal*, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 1-20, ago. 2014. ISSN 2357-9978. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>>. Acesso em: 27 set. 2016.
- Flüsser, Vilém (1985) *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- Latour, Bruno (2011) "Fetish-Factish." *Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief*. 7. 42-49. 10.2752/175183411X12968355481935.
- Latour, Bruno (2011) (2012) *Reagregando o Social*. Bauru, SP: EDUSC/ Salvador, BA: EDUFBA
- Lemos, André (2002) *Cibercultura. Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea*. Porto Alegre: Sulina.
- Machado, Arlindo (1997) *Repensando Flüsser e as Imagens Técnicas*. [PDF] Disponível em <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod\\_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20técnicas%20completo.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20técnicas%20completo.pdf)>. Acesso em: 02 dez. 2018.
- Santaella, Lúcia; Cardoso, Tarcísio (2015) "O desconcertante conceito de mediação técnica em Bruno Latour." *Matrizes*, vol. 9, núm. 1, enero-junio, 2015, pp. 167-185 São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Simondon, Gilbert (1969) *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier.

# A cosmicidade reflexiva em *Snow Dust* de Rui Calçada Bastos: explorações interativas no “Além-Céu”

*The reflexive cosmicity in Snow Dust by Rui  
Calçada Bastos: interactive explorations  
in “Sky-Beyond”*

ANDERSON DOS SANTOS PAIVA\* & MÓNICA SOFIA SANTOS MENDES\*\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, professor e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Roraima, Centro de Comunicação, Letras e Artes e LARSYS/ITI (Interactive Technologies Institute). Av. Capitão Ene Garcez, 2413, Bloco I, Campus Paricarana, Bairro Aeroporto, Boa Vista — Roraima, Brasil. E-mail: anderson.paiva@ufr.br

\*\*Portugal, professora e artista digital.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes e LARSYS/ITI (Interactive Technologies Institute). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: m.mendes@belasartes.ulisboa.pt

**Resumo:** Neste artigo analisamos a série fotográfica *Snow Dust* (2013) de Rui Calçada Bastos (n. Lisboa, 1971) produzida no lago Mälaren, na cidade de Estocolmo, Suécia, através de uma abordagem das subjetividades inerente às imagens que denominamos de “cosmicidade reflexiva” por meio das contribuições de Gaston Bachelard e Italo Calvino. Apresentamos a instalação interativa SkyLoopSpace como exercício dessa reflexão e concluímos demonstrando a importância de se pensar as operações da fabulação e imaginário na prática artística.

**Palavras chave:** fotografia / cosmicidade / instalação interativa.

**Abstract:** *In this paper, we analyze the Snow Dust series (2013) by Rui Calçada Bastos (b. Lisbon, 1971), produced at Lake Mälaren, in the city of Stockholm, Sweden, through an approach of the subjectivities inherent to the images we name “reflexive cosmicity” through the contributions of Gaston Bachelard and Italo Calvino. We present the interactive installation SkyLoopSpace as an exercise from this reflection and conclude by demonstrating the relevance of thinking about the operations of fable and imaginary in artistic practice.*

**Keywords:** *photography / cosmicity / interactive installation.*

## Introdução

Rui Calçada Bastos (artista visual, n. Lisboa, 1971) iniciou os estudos artísticos em pintura no Porto e em Lisboa e desde então tem trabalhado com várias linguagens como fotografia, vídeo, desenhos e esculturas (Bastos, 2015) por meio de percursos ficcionais sobre as paisagens urbanas praticando um certo nomadismo poético envolto em intensidade e auto-referencialidade. Suas imagens tratam da introspecção que se revela em seu olhar sobre a cidade carregada de gestualidade e marcada por pequenas “recolhas” de elementos quase imperceptíveis, fragmentos que parecem compor uma narrativa como se cada imagem fosse parte de uma trama do deslocamento pela interioridade espalhada pelas várias dimensões de tempo e espaço que criam um lugar de encontro e identificação com o outro. No seu trabalho se percebe uma prática exploratória dos reflexos escondidos na paisagem, de elementos que escapam a percepção apressada devido os fluxos e automação das pessoas condicionadas por uma vida atravessada pela velocidade.

Sua série fotográfica, *Snow Dust* (2013), nos evoca questões que se traduzem na interconexão, no plano da imagem, com a noção de paisagem celeste na sua dimensão de cosmicidade, ou, conforme definido no âmbito da investigação, um “Além-Céu”. Esse enquadramento poético ao qual recorreremos não busca estabelecer qualquer categorização que possa ser tomada por um tipo qualquer de “iconografia cósmica”, mas se refere ao tratamento dessa série fotográfica não tanto pelos aspectos formais mais facilmente percebidos, mas sim pelas subjetividades inerentes que a tornam acontecimento e nos faz perceber a sutileza da paisagem revelada no encontro de micro e macrocosmos.

Essa percepção que temos a partir da nossa investigação em arte contemporânea é um alargamento que vai ao encontro destas imagens e, portanto, é interpretação enquanto matéria para nosso processo. Sendo assim, por micro-cosmos entende-se a nossa própria subjetividade somada ao macrocosmos que *Snow Dust* nos revela mediante essa conexão dialógica ou “cosmicidade refletida” que aqui desenvolvemos a partir das contribuições de Gaston Bachelard e Italo Calvino, num trânsito entre fabulação e imaginário que envolvem as ressonâncias destas imagens com as paisagens celestes em suas múltiplas dimensões.

### 1. *Snow Dust*, da cidade ao cosmos

A série *Snow Dust* é formada por seis fotografias impressas em jato de tinta e montadas em papel alumínio na dimensão de 66x100cm que foram produzidas no lago Mälaren, o terceiro maior da cidade de Estocolmo (Suécia). O que Calçada Bastos capturou com essas imagens não foi apenas um rastro humano



**Figura 1** · *Snow Dust* (2013)

Rui Calçada Bastos. Fonte: ruicalcadabastos.com

**Figura 2** · *Snow Dust* (2013)

Rui Calçada Bastos. Fonte: ruicalcadabastos.com



sobre a água congelada nesta paisagem de inverno mas a cosmicidade implícita na força gestual do movimento de lançar pedras sobre a camada de gelo (Figura 1). Na tradução do artista — *Snow Dust* — o que seria simplicidade ganha autenticidade com um macro-efeito perceptível no desprendimento das pequenas partículas na superfície reflexiva. Estas acabam remetendo a cometas e astros como uma espécie de composição espacial ou mesmo celeste pela coloração azul que parece fazer menção também a atmosfera.

João Silvério, escritor e curador, apresentou algumas questões neste sentido no texto “A luz é uma coreografia involuntária” ao fazer sua leitura sobre estas peças do artista. Para ele, o que consideramos cosmicidade seria devido à dança da luz e a projeção dos resíduos de neve que remeteriam a um tipo de “imaterialidade visual muito próxima das imagens cósmicas que conhecemos do universo da ciência” (Silvério, 2014). Contudo, a imaterialidade apontada no plano desta sutil relação aproxima-se, mas não atinge exatamente o plano reflexivo que pretendemos alargar e que Silvério relaciona ao “nomadismo urbano” do artista e o seu certo desinteresse em dar pistas da cidade localizável ou reconhecível.

*Snow Dust* se revela para nós da relação cidade-cosmos para relação micro-macro. Em se tratando do primeiro ponto ela opera transformações pela capacidade de se diluir as noções de lugar e espaço de modo que revelam o gelo como um ecrã que aponta para exterioridade. A cidade, representada pelo lago (referência), se faz em subjetividade, enquanto coisa terrena, mas também como um espelhamento por ser reflexo do céu (potência), portanto, uma passagem entre dois planos. Mas, apesar de serem percebidas como paisagens celestes, tais imagens não acionam de imediato o céu reconhecível da atmosfera terrestre e sim um “Além-Céu”, mediante as aproximações simbólicas que evocam e acionam daquilo que entendemos habitar o Cosmos. São partículas refletidas por associação e imaginadas de modo a parecerem cometas, meteoros, planetas e satélites naturais em seu campo de gravidade ou circularidade (Figura 2).

Tais imagens deambulam para outro lugar num plano de subjetividade latente e do qual só percebemos a parte mais visível do seu fator cósmico. Para ir além é necessário adentrar um pouco mais o plano interior da cosmicidade.

## 2. Cosmicidade refletida, do micro ao macro

O segundo plano em *Snow Dust*, que consideramos no âmbito da interioridade, se produz na ressonância entre micro e macrocosmos, que tratamos aqui por “cosmicidade reflexiva”. Essa interpretação tem origem em Bachelard, mais

precisamente na sua obra “Poética do Espaço” (1978), onde trata do medo antropocósmico que temos ao confrontar a percepção do mundo construído com o mundo sonhado e oferece um alento na cosmicidade que correlacionaria microcosmos e macrocosmos, juntando referências da memória e imaginação no desenvolvimento de uma poética que cria mundos para serem compartilhados.

Entretanto, o autor considera que o espaço compreendido pela imaginação é vivido com todas suas parcialidades em um jogo não equilibrado no plano das imagens entre o que é interior e exterior, sem possibilidade de ideias definitivas, pois a imaginação seria incessante no fluxo que a carrega sempre com novas imagens (Bachelard, 1978:196).

As imagens, contudo, não devem ser entendidas apenas como de ordem pessoal já que a imaginação parte de uma interioridade que se faz exterior pela cosmicidade. Há sempre uma renovação das nossas referências com novas imagens. É desse modo que a fabulação permite se fazer presente para além do imaginário pois se estabelece no compartilhamento dos “universos simbólicos”.

Neste ponto acreditamos que Italo Calvino apresenta uma contribuição. Em seu livro-ensaio “Seis propostas para o próximo milênio” (1985), ele trata como primeira proposta exatamente a oposição leveza-peso. Para Calvino, haveria um ponto de complementação da ciência com a leveza na criação desses universos de fábulas que não se confundiriam com sonhos, mas com algo maior, compartilhado, com outra forma de existência. Suas imagens de leveza deveriam perdurar com uma gravidade sem peso, habitar outros mundos e instaurar novas possibilidades pela mudança de ótica e lógica para uma visão ampliada.

Em Calvino, a prática fundamental é a subtração de peso, seja das figuras humanas, corpos celestes ou cidades. Este entendimento da leveza tem forte relação principalmente com a terceira das suas acepções como uma imagem que assume um “valor emblemático” (Calvino, 1999:30).

Em nossa interpretação, *Snow Dust* está neste domínio e é capaz de acionar a leveza num plano de cosmicidade reflexiva apresentada pelo lago como ecrã e pelo imaginário e fabulação das correlações e ressonâncias entre micro e macrocosmos com esse céu para além da atmosfera. São estas relações que buscamos na investigação sobre as paisagens celestes ao explorar estes universos e subjetividades na criação de instalações interativas.

Estas relações passaram a compor algumas das nossas práticas e desemboçaram num trabalho coletivo que toma por referência estas fotografias de Rui Calçada Bastos.

### 3. *SkyLoopSpace*, da nuvem à nebulosa

*SkyLoopSpace* é uma peça criada no próprio âmbito da cosmicidade. Nós a desenvolvemos em um processo de co-criação junto com outros autores em uma residência artística (Figura 3) realizada no ano de 2017. Todo o processo buscou tratar das relações que analisamos em *Snow Dust*, junto com as referências individuais de cada artista envolvido. Reunimos assim, em um mesmo universo visual, toda uma série de imagens marcadas pela relação micro-macro, do imaginário à fabulação.

A peça consiste em uma instalação interativa com captura de movimentos através de visão por computador (utilizando o *kinect*) e projeção no topo de imagens reconhecíveis e produzidas pelos participantes em torno dos vários níveis de céu, desde as nuvens baixas até os astros do Cosmos, sugerindo uma viagem da nuvem à nebulosa. Sobre essa projeção os interatores podem acionar e manipular os elementos visuais que vão surgindo a partir da captura das mãos pelo sensor de movimento, auxiliado pelo código criado em linguagem C++ com *Openframeworks* (Figura 4).

A instalação *SkyLoopSpace* é, antes de tudo, exercício de cosmicidade. Nós a entendemos como arte em processo para abrigar muitas outras contribuições que venham a surgir de outros artistas e participantes. Como universo em expansão ela está e estará sempre a se fazer, sintetizando os microcosmos envolvidos numa fabulação enquanto viagem sem ponto definido de chegada.

A sua condição de ser é se fazer em conjunto, no plano do coletivo, reunindo mais e mais imagens e referências, sejam implícitas ou explícitas, como aqui situamos *Snow Dust* pelo entre-planos no reflexo da paisagem celeste em sua dimensão “Além-Céu” que sugere sua própria dimensão cósmica não somente no reconhecível ou factual, mas no espelhamento do macro pelo reflexo sutil de um micro elemento ou percepção.

### Conclusão

Pensarmos essas questões acionadas em *Snow Dust* é, na reflexão que aqui expomos, criar formas e soluções artísticas para interagir no plano do imaginário e da fabulação que proporcionem a sensação de imersão e de complementaridade ou reconhecimento. Nesta “cosmicidade reflexiva” consideramos que não é o óbvio que conta. Assim como Rui Calçada Bastos deambula pelas cidades em busca de traços quase imperceptíveis, nós buscamos no imaginário estes elementos que dão uma noção do que são os universos das imagens cósmicas interiores, numa cosmicidade reveladora de subjetividades.

O reflexivo não é projeção em *SkyLoopSpace* ou o gelo nas imagens em *Snow*



**Figura 3** · Testes de interação da peça na residência artística (DAR, Caldas da Rainha). *SkyLoopSpace*, Anderson Paiva (2017). Fotografia de Mónica Mendes

**Figura 4** · Instalação na exposição *SynaisThesis: Natureza Interativa* (Galeria FBAUL, Lisboa). *SkyLoopSpace*, Anderson Paiva (2017). Fotografia de Mónica Mendes

*Dust*, mas sim o entre-planos, um espaço aberto para passagem da interioridade à exterioridade e, por fim, a revelação do que nos aproxima e sensibiliza, percebendo a imagem fotográfica com os olhos ou manipulando imagens em uma instalação com as mãos. Seja pela cosmicidade em Bachelard ou pela leveza em Calvino, essa viagem é feita a todo instante e é, nestes universos distintos, um contínuo exercício de percepção.

### **Referências**

Bachelard, Gaston (1978) *Os Pensadores. A Poética do espaço*. Tradução Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril.

Bastos, Rui Calçada (2015) *Site do autor*. [Consult. 2018-12-30] Disponível em URL: <https://ruicalcadabastos.com>

Calvino, Italo (1999) *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-972-23-1351-3

Silvério, João (2014) *A luz é uma coreografia involuntária*. [Consult. 2018-12-20]

Disponível em URL: <http://joaosilverio.com/pt/Text?ID=1>

# Mira Schendel: materialidade viva, transparência do cosmos

*Mira Schendel: living materiality, transparency of the cosmos*

**ANDRÉ AMARANTE BONANI\***  
**& PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA\*\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

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

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

\*\*Brasil, artista visual, professora e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Faculdade de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte do Centro de Linguagem e Comunicação. Pesquisadora com Auxílio Regular da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob o processo no. 2017/17112-7 Rua Professor Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas – SP, CEP 13087-571, Brasil. E-mail: almozara@puc-campinas.edu.br

**Resumo:** O artigo tem como objetivo tratar de aspectos que fundamentam a obra da artista Mira Schendel enquanto um exame de meditações sobre a natureza da linguagem e do visível por meio de relações entre os signos, os suportes de trabalho e sua materialidade. Procura-se refletir sobre os constantes grafismos, sinais, palavras, letras e números que compõem seu universo plástico, povoando-o de densidade imagética, além de discorrer sobre como as escolhas materiais adotadas por Mira interferem na efetiva realização de suas inquietações filosóficas. O artigo se divide em duas partes, uma lidando mais especificamente com a relação entre signos e materialidade, sobretudo na série *Objetos gráficos*, e a outra detendo-se sobre seus *Cadernos* enquanto plataformas de condução dos processos de pesquisa da artista.

**Palavras chave:** Mira Schendel / materialidade / poética visual / *Cadernos* / grafismos.

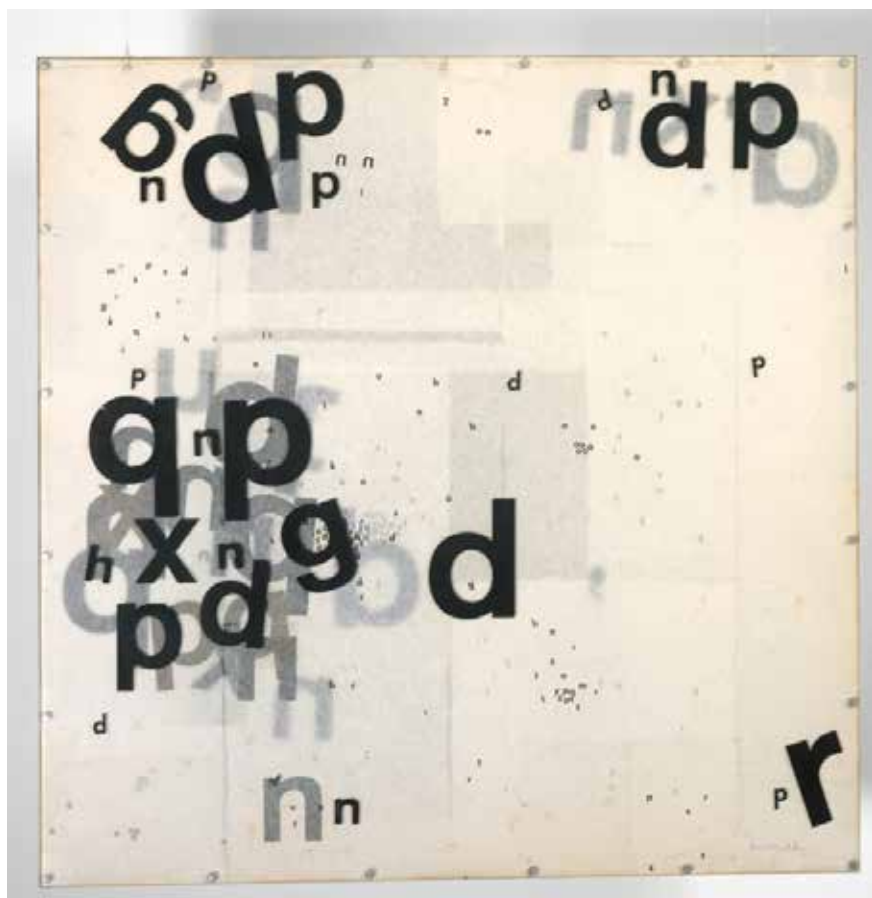
**Abstract:** *The article aims to deal with aspects that underlie the work of the artist Mira Schendel as an examination of meditations on the nature of language and visible through relations between the signs, the work supports and their materiality. It seeks to reflect on the constant graphisms, signs, words, letters and numbers that make up her plastic universe, populating it with imaginary density, as well as discussing how the material choices adopted by Mira interfere with the effective fulfillment of her philosophical concerns. The article is divided into two parts, one dealing more specifically with the relation between signs and materiality, especially in the series *Graphic Objects*, and the other focusing on its *Notebooks* as platforms for conducting the artist's research processes.*

**Keywords:** *Mira Schendel / materiality / visual poetics / *Notebooks* / graphisms.*

### **Essas manchas, essas galáxias e constelações multiplicando-se silenciosamente pelo espaço, são letras, fungos ou estrelas?**

Nascida em Zurique em 1919, emigrada para o Brasil aos 30 anos de idade, e falecida em São Paulo em 1988, Mira Schendel foi uma artista peculiar no cenário brasileiro, uma artista cuja obra sempre teimou em nos fornecer certas pistas de como trajetórias plásticas podem equilibrar-se nesta tênue fronteira entre o silêncio e a eloquência. Em todo o seu trabalho — e talvez de forma mais pulsante nas séries que desenvolveu no final da década de 1960, como em *Objetos Gráficos* (Figura 1) — parece haver uma constante irresolução fértil (talvez seja mais preciso dizer: enlaçamento) entre fragilidade e intensidade, uma tensão entre uma quietude delicada e uma dicção potente. Se de fato considerarmos que uma imagem não seria nem aquilo que representa, nem a técnica que a gerou, mas sim uma coleção de “operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação” (Rancière, 2012:13) a partir de diferentes repertórios particulares, então as invenções plásticas de Mira Schendel nos situariam com sobriedade notável nessa coincidência quase orgânica entre a presença pura e frágil daquilo que se evidencia visualmente e o discurso vigoroso e cifrado que carrega por trás de sua imediatez visível.

Em *Objetos Gráficos*, série de trabalhos em que grafismos desenhados e



**Figura 1** · Mira Schendel, *Objeto Gráfico*, 1967-73. Papel montado em acrílico suspenso com fios de náilon. Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Foto: Mira Schendel Estate. Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/mira-schendel>



decalcados sobre finas folhas de papel-arroz são prensados entre placas de acrílico transparentes, há uma espécie de relação móvel e fecunda entre a destilação da aparência pura, livre dos significados, e a afirmação do hieróglifo que esconde (e revela) segredos. Essas placas de tamanhos variáveis e penduradas por fios de náilon, povoadas de marcações, letras manuscritas e impressas que se configuram no espaço como a aparição de nebulosas no céu noturno ou de colônias de fungos em um livro antigo, parecem trazer ao olhar uma voltagem que surpreende a origem, o nascimento do discurso enquanto forma visível.

Obsessão permanente do trabalho de Mira, a articulação entre o imediatismo do gesto que marca a superfície e a relativa imortalidade do símbolo que gera é a distinção essencial desses *Objetos Gráficos*. Mira dizia que o que a preocupava era justamente “captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade.” (Schendel apud Naves, 2010:58). Há aqui uma tentativa de flagrar, no desenrolar do tempo, o constante derramamento do presente vivido em direção ao símbolo, motor da grande narrativa humana em suas mais variadas linguagens. Talvez seja inevitável não enxergar nessa série de trabalhos — obcecada como é pela fugacidade do signo que se desfaz e se refaz continuamente em mecânicas de gesto e cifra — o primitivismo das inscrições em paredes das cavernas habitadas por nossos antepassados remotos. Mais do que a carne sensível do traço ou suas figurações e simbologias, as inscrições primitivas gravadas em cavernas nos revelam de imediato (e com certo lirismo) a presença e a textura do meio no qual se inscrevem, rocha, pedra, mineral rugoso e áspero, parede do tempo.

Assim também acontece nos *Objetos* de Mira: neles, a beleza e a potencialidade das marcações gráficas emanam justamente da operação de acentuar a presença do lugar em que surgem, essas superfícies de múltiplas manchas marcadas pela materialidade do papel-arroz, da tinta impressa e pintada, do acrílico, e onde bailam letras e grafismos constituindo um verdadeiro cosmos de apelo tátil, visual e simbólico, no qual repousa toda a história que os signos podem esconder. Jacques Rancière nos diz em seu texto *O destino das imagens* que “No regime estético das artes” (Rancière, 2012:22) a imagem acaba por constituir “uma maneira como as próprias coisas falam e se calam. Ela vem, de alguma forma, se alojar no cerne das coisas como sua palavra muda”.

É esse paradoxo notável de uma “palavra muda”, de um vocábulo cuja força repousa no silêncio, que talvez constitua uma preciosa abertura para aproximarmos-nos do trabalho de Mira Schendel. Os *Objetos*, a todo momento, refundam sua presença plástica numa noção ambígua de organicidade calada e inquieta, com um povoamento do espaço que emerge da própria textura dos

materiais que o constituem. Quase como um pêndulo — metáfora concreta de uma mobilidade estanque — nossa percepção balança em seu próprio eixo temporal ao mergulhar no espaço dos trabalhos de Mira.

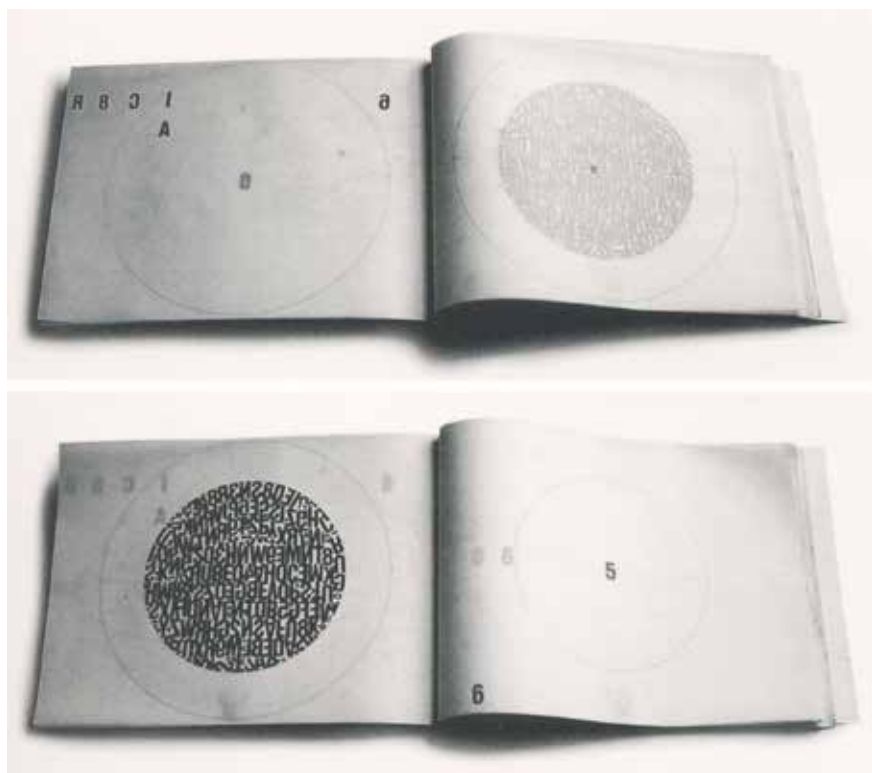
Ao contemplá-los, oscilamos entre duas apreensões — presença empírica, memória resgatada — que nos lançam, num movimento perene, da vida para o símbolo e vice-versa. É a sobreposição ora conflituosa, ora harmônica entre essas duas instâncias da imagem (evidência *versus* mensagem), o constante tráfego entre elas na série dos *Objetos*, que faz com que as obras que a compõem ganhem espessura semântica em sua afirmação plástica. E a característica fundamental que permite a convivência dinâmica e silenciosa entre essas múltiplas camadas gráficas — a noção de transparência — encontra-se precisamente nas escolhas materiais de Mira.

Nas fusões espaciais entre papel-arroz e acrílico, no balanço diáfano que viabilizam aos signos neles gravados e em constante proliferação, é que o espaço vem afirmar toda a sua potência e amplitude, e em sua extensão, letras e grafismos (fungos, estrelas?) se acentuam e viabilizam uma “tensão entre gesto e significação (...), transpondo para uma escala sobre-humana o jogo entre caos e sentido” (Naves, 2010:61).

A materialidade explícita dos *Objetos* de Mira, a transparência e a textura dos planos que os compõem, garante a convivência espaço-temporal de signos múltiplos, autorizando a consolidação desta noção de “palavra muda” de que falávamos há pouco.

Para construir na realidade dos *Objetos Gráficos*, a cada olhar, a transparência de um cosmos múltiplo que nos envolve em nossas vivências e experiências simbólicas, Mira explorou intensamente a noção de texto enquanto letras tecidas, entrelaçadas e costuradas no espaço. E em tal esforço estético e até metafísico, a artista teve na materialidade viva sua principal aliada. A tensão constante entre delicadeza e potência que sustenta esta série de trabalhos e tantos outros da trajetória de Mira Schendel — e que talvez, por que não, seja a tensão que de fato sustente a linguagem humana como um todo, esta fluência emaranhada entre fragilidade e vigor — só se cristaliza enquanto dinâmica vital pela sabedoria das opções de materiais utilizadas pela artista.

A mobilização artística da consciência em sua luta por estabelecer correspondências linguísticas que garantam e amplifiquem a nossa liberdade enquanto seres pensantes e transformadores repousa especificamente na importância da matéria enquanto contraponto à realidade flutuante do pensamento. Trata-se de um esforço que “não seria possível sem a matéria: pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos conduzi-la, ela é ao mesmo tempo



**Figura 2** · Mira Schendel, *Série Cadernos*, c. 1970-71.  
Papel translúcido, nanquim e decalque. Fonte  
<http://gramatologia.blogspot.com/>

obstáculo, instrumento e estímulo; ela experimenta nossa força, conserva-lhe a marca e provoca a intensificação.” (BERGSON, 1984: 80). Intensificação da vida pela arte, acentuação dos compassos e descompassos entre uma e outra, tarefas às quais Mira se dedicou enquanto criadora, numa combinação profundamente poética entre vigor e serenidade.

Haroldo de Campos, seu grande amigo, escreveu:

*uma arte de vazios / onde a extrema redundância começa a gerar informação original/ uma arte de palavras e de quase palavras/ onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela / súbitos valores semânticos / uma arte de alfabetos constelados / de letras-abelhas enxameadas ou solitárias / a-b-(li)-aa / onde o dígito dispersa seus avatares / num transformismo que visa ao ideograma de si mesmo / que força o digital a converter-se em analógico / uma arte de linhas que se precipitam / e se confrontam por mínimos vertiginosos de espaço / sem embargo habitados por distâncias insondáveis / de anos-luz / uma arte onde a cor pode ser o nome da cor / e a figura o comentário da figura / para que entre significante e significado / circule outra vez a surpresa / uma arte-escritura / de cósmica poeira de palavras / uma semiótica arte de ícones índices símbolos / que deixa no branco da página seu rastro numinoso/ esta arte de mira schendel / entrar no planetarium onde suas composições/ se suspendem desenhos estelares / e / ouvir o silêncio como um pássaro de avessos / sobre um ramo de apenas / gorjear seus haicais absolutos. (Campos, 1966)*

### **Sustentar o silêncio: da série *Cadernos***

Em Mira Schendel o espaço é carregado de vazios, destacados nas diversas possibilidades materiais dos suportes que usa e que acabam por cumprir uma função de “sustentar” grandes áreas de “silêncio”. Há aqui um falso paradoxo que surge a partir de uma tendência em considerar sua produção ligada à imaterialidade. Nada é mais enfático em Mira Schendel do que os vazios carregados de matéria.

A série *Cadernos* (c. 1970-71) nos interessa dentro da produção da artista como uma espécie de inflexão, no sentido mais enfático desse termo, determinando uma entonação, acentuação ou, melhor ainda, uma modulação.

Nos *Cadernos* coexistem, a princípio, duas proposições: uma que estabelece sua existência como obra *per se* e outra enquanto plataforma de condução dos processos de pesquisa da artista.

A escolha de Mira Schendel é reveladora pela complexidade da natureza do suporte. Nomear a série como *Cadernos* enfatiza não apenas a estrutura formal na construção dos “objetos” que a compõem, mas as condições de sua visualização (Figura 2) e, mais ainda, a interação como uma experiência inefável conectada ao toque no virar das páginas, na revelação das transparências e opacidades que se retroalimentam e se contaminam.

*Cadernos* destaca os binômios que definem elementos existenciais caros à

artista: espaço-tempo, tato-olhar, movimento-pausa. Como suporte amovível, e de certo modo, objeto histórico, o caderno (ou mesmo o formato do livro), permite experiências de ordem diversa se comparadas às outras séries da artista, que se notabilizaram por provocar uma aproximação corpórea entre sujeito e obra, como: “Droguinhas” (c.1964-66) e “Objetos gráficos” (c.1967-73).

O que torna o percurso coeso, e talvez pouco explorado sobre a obra de Mira Schendel é a historicidade dos materiais, das formas e dos processos que se assumem como um dado imanente na produção. Há, portanto, uma força histórica, sígnica e de camadas de “leituras” que, literal ou metaforicamente, emanam de modo inesgotável da observação de suas operacionalizações e instaurações.

### Referências

- Bergson, Henri (1984). “A Consciência e a Vida”. In: *Cartas, Conferências e Outros Escritos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril. ISBN: 1000226802739
- Campos, Haroldo.(1966). “Uma arte de vazios, poema de Haroldo de Campos.” Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, maio de 1966. In: Marques, Maria Eduarda. *Mira Schendel: a estética da expressividade mínima*. [Catálogo] São Paulo: Cosac & Naify, 2001. ISBN: 8575030914
- Naves, Rodrigo (2010). “Mira Schendel: o mundo como generosidade.” In: Pérez-Oramas, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 9788575038802
- Rancière, Jacques (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 978-8578660512

# A cadeira Engenho de Rodrigo Ambrosio

*The chair Engenho of Rodrigo Ambrosio*

ANDRÉ LUIZ FRONZA\* & REGINA LARA SILVEIRA MELLO\*\*

Artigo completo submetido a 20 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Designer Gráfico.

AFILIAÇÃO: Mestrando do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Rua da Consolação, 930, São Paulo, SP, CEP: 01302-907, Brasil. E-mail: andrefronza778@hotmail.com

\*\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Professora Pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Rua da Consolação, 930, São Paulo, São Paulo, CEP: 01302-907, Brasil. E-mail: regina.mello@mackenzie.br

**Resumo:** O presente artigo expõe reflexões acerca da obra cadeira Engenho (2015) do artista e designer Rodrigo Ambrosio. O objeto-escultura foi produzido com rapadura, doce de cana-de-açúcar típico do nordeste brasileiro. Refletiu-se sobre a forma, função e resignificação da cadeira, bem como a fusão da cultura erudita e popular na elaboração de um paradigma estético. O caráter pós-moderno da obra estimulou também a discussão da dicotomia regional e global, revelando elementos que expressam sua poética livre de códigos rígidos ou determinados.

**Palavras chave:** arte/design / regional/global / popular/erudito.

**Abstract:** *This article expose reflections about the work chair Engenho (2015) by the artist and designer Rodrigo Ambrosio. The object-sculpture was produced with rapadura, sweet from sugar cane typical of the Brazilian northeast. It was reflected on the form, function and resignification of the chair, as well as the fusion of erudite and popular culture in the elaboration of an aesthetic paradigm. The postmodern character of the work also stimulated the discussion of the regional and global dichotomy, with elements that express their poetics free of rigid or determined codes.*

**Keywords:** *art/design / regional/global / popular/erudite.*

## Introdução

Artista, designer, arquiteto, desenvolvedor de identidades visuais e de projetos experimentais. Rodrigo Ambrosio é multimídia como criador, por isso adota a frase de Le Corbusier como base para o trabalho: “Não existem escultores só, pintores só, arquitetos só. O acontecimento plástico realiza-se numa forma una ao serviço da poesia” (Corbusier *apud* Kries, 2018: 3). Ambrosio acredita que determinar o que se faz é uma espécie de limitação do poder humano capaz de fazer o que se queira.

Nascido em Maceió, é arquiteto formado pela Universidade Federal de Alagoas onde, posteriormente, lecionou no Curso de Design, com ênfase em projeto de produto. Defende os aspectos relativos às funções física e psicológica das peças que cria, como comenta na entrevista concedida à Patrícia Blümel (2017) para o site Habitus Brasil:

*A estética, nada mais é, do que uma necessidade psicológica. Se o produto tem uma funcionalidade mais óbvia, porque não explorar a funcionalidade psicológica e agregar nele um pensamento maior?* (Disponível em URL: <https://habitusbrasil.com/rodrigo-ambrosio-design-cultura-regional/>)

Ambrosio busca resgatar suas raízes nordestinas, costumes, mestres, materiais e processos. Nas criações percebe-se a mistura do regional e global, da tradição e contemporaneidade, do erudito e popular. Alguns materiais populares no Nordeste integram suas peças icônicas como a madeira provinda da jaqueira para a produção do balanço Ajuá, o couro de bode para o banco Zefinha e Bode Véio, talos de coqueiro para a luminária Milagres, e tecido nylon de feira para o banco Mamulengo.

Começou a se destacar na área quando obteve em 2014 o título de Talento Revelação do São Paulo Design Weekend, festival urbano que tem o objetivo de promover a cultura do design e suas conexões com arquitetura, arte, decoração, urbanismo, inclusão social, negócios e inovação tecnológica. Na edição de 2015 a sua cadeira Engenho (Figura 1) obteve destaque na exposição Arte de Alagoas realizada no Jockey Club de São Paulo. A cadeira foi criada num molde em compensado naval desmontável, preenchido com 50 quilos de rapadura (Figura 2), doce de cana-de-açúcar típico da região nordestina, produzida pelo Engenho São Lourenço em Água Branca, o único remanescente em Alagoas.

De acordo com Ambrosio a ideia era resgatar a história dos engenhos de açúcar que remonta à formação do Brasil, conforme relata a Patrícia Blümel (2017):



**Figura 1** · Cadeira Engenho, 2015. Fonte: Acervo Rodrigo Ambrosio

**Figura 2** · Rodrigo produzindo a cadeira, 2015. Fonte: Acervo Rodrigo Ambrosio





**Figura 3** · Cadeira na mostra, 2015. Fonte: Acervo Expo Revestir

**Figura 4** · Cadeira cortada e raspada na mostra, 2015. Fonte: Acervo Rodrigo Ambrosio

*Muitos dos primeiros artefatos criados em território brasileiro surgiram por lá, assim como inúmeras interações de sabores que nos alimentam até hoje. É nesse ambiente rico em saberes que propomos a conexão do artefato com o alimento.*

A cadeira é uma arte efêmera, feita especialmente para a exposição, não era possível sentar nela. No final da mostra todas as pessoas presentes foram convidadas a comê-la (Figuras 3 e 4). O artefato teve seu fim fisicamente, mas não significa que deixou de existir completamente, pois a memória acerca da cadeira pode continuar existindo graças ao seu conceito. Ambrosio fez algumas fotos, tanto da produção, quanto da exposição e do momento em que foi devorada. É através destes registros do artista e da mídia que o trabalho pode ser conhecido por quem não esteve no evento. Como é próprio da arte efêmera, o que resta da obra são as imagens e a memória do espectador.

Para Gaudêncio Fidelis, é importante a documentação da arte contemporânea através do maior número possível de meios, e que esta documentação fique disponível para um grande público. Sua preocupação é que “podemos correr o risco de deixar um legado deficiente para as próximas gerações, se não promovermos uma documentação correta dessa produção” (2002: 24).

### **1. Formas, funções e ressignificações**

A cadeira é um objeto utilitário, que neste caso prevê em seu projeto o potencial de não ser utilizada de forma convencional. Mesmo que não servisse para sentar, ela serviria para ser comida ao final da mostra. O propósito de Ambrosio é subverter ideias preconcebidas sobre a própria cadeira e o design. Sua abertura para outros usos e significados obriga-nos a repensar a noção de função imposta pela cultura do design modernista e funcionalista, como: “uma cadeira é para sentar”.

Ambrosio faz uma provocação com alguns conceitos como o conforto, funcionalidade, necessidade, uso e padrões estéticos. Estes aspectos se modificam, não somente porque não havia intenção de comercializar, mas porque a cadeira era um objeto-escultura que desafiava a visão, o tato, o paladar e o olfato. A ambiguidade gerada pode retomar a antiga discussão sobre as fronteiras entre arte e design. Neste caso a cadeira se comporta como um objeto artístico, carregada de informações complexas sobre sua origem, autoria e processo criativo. O próprio nome Engenho estimula a intertextualidade, Ambrosio brinca com imagens do inconsciente popular, insinua uma reflexão sobre a origem do artefato e seu entorno, pois os engenhos de cana de açúcar foram importantes fontes de riqueza no período colonial brasileiro, bem como a palavra engenhosidade pode ser pensada como característica de astúcia e esperteza.

Num primeiro momento percebe-se a morfologia de uma cadeira, com assento, pernas e encosto. Ao analisar mais detalhadamente é possível notar que as pernas parecem bandeirinhas de Festa de São João e o chanfro, corte diagonal que liga o assento e a perna frontal, lembra os lingotes das barras de rapadura vendidas em mercados populares do Nordeste. Estas formas comunicam e dialogam com o espectador, principalmente com nordestinos e quem mais possuir este repertório cultural, bem como o material utilizado para sua confecção, que incita memórias afetivas de pertencimento e identidade.

A cadeira perde a função de sentar, porém é ressignificada ao adquirir a função de servir como alimento, tanto para o corpo (rapadura) quanto para a alma (memórias afetivas). O conforto físico, proporcionado pelas cadeiras convencionais no ato de sentar, é deslocado para o conforto mental. Para Rodrigo, a peça cumpriu “sua função psicológica de manter viva nossa cultura ancestral e questionou os valores materiais da sociedade contemporânea” (Blümel, 2017).

O objeto-escultura de Ambrosio vai de encontro à instalação *Lick and Lather* (1993) da artista contemporânea Janine Antoni. Ela produziu uma espécie de autorretrato que remete à matriz corporal de um velho suporte artístico, o busto. A obra se nutre do classicismo, porém, não utiliza mármore ou bronze na confecção, mas chocolate e sabão. Foram produzidos 14 bustos, metade de chocolate e a outra de sabão. Ela regularmente lavava as figuras de sabão e lambia as de chocolate, transformando suas imagens ao longo da exposição, que pareciam desgastadas pelo tempo. Lambendo e lavando as cabeças, Antoni questiona essas suposições da beleza clássica e a passagem acelerada do tempo, bem como a efemeridade deste patrimônio impossível de ser preservado.

Janine e Rodrigo se aproximam ao trabalharem com uma ampla gama de materiais pouco usuais na arte e proporem uma interação com os objetos de forma inusitada. Além de olhar, o fruidor poderia lamber ou comer as obras. Ao usar materiais cotidianos, acionam na memória do espectador a lembrança desses rituais básicos, formando um relacionamento empático com seus processos vivenciais.

## **2. Erudito e popular. Global e regional.**

A oposição entre cultura erudita ou aristocrática e popular ou plebéia está presente em toda a história ocidental. A história cultural tem sido marcada desde sempre por esta divisão classista entre cultura de elite, considerada por muito tempo como a única forma possível de cultura, consumida pela parcela minoritária da sociedade com alto poder econômico. E a cultura do povo, vista pela aristocracia dominante como a não-cultura, isto é, como a ausência de

civilização. Vinculada ao conhecimento obtido e praticado no seio das comunidades, com práticas formadas distantes do saber científico (Bizzocchi, 1999).

O conceito de cultura nem sempre é consenso entre os estudiosos e ao longo do tempo se modificou inúmeras vezes. Na cadeira Engenho, Rodrigo mescla erudito e popular na elaboração de um paradigma estético, ao incorporar elementos populares nordestinos, como a rapadura e as bandeirinhas das populares Festas de São João, para produzir uma peça erudita exposta como arte. Essa mistura de erudito e popular, tradicional e inovador, resulta numa arte híbrida. Ambrosio questiona e tenta desconstruir essa dicotomia de culto/popular, ilustrado/rude, moderno/tradicional, letrado/iletrado.

Sua produção vai de encontro ao Movimento Armorial, criado em Recife na década de 1970 pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna. Para divulgar suas ideias Suassuna publicou um livreto, uma espécie de manifesto que tentava expor as concepções, origens e propostas do movimento. Para o Suassuna deveria ser criada “uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura” (1974: 9). Essas “raízes” deveriam servir de base para a criação dessa nova arte, e seriam encontradas ao pesquisar as manifestações populares das comunidades do sertão nordestino, local privilegiado para esta busca, segundo ele é ali que a tradição é mais preservada.

No litoral do Nordeste a organização social era baseada no trabalho escravo e no latifúndio da cana de açúcar para os engenhos. Tratava-se de uma sociedade baseada na família patriarcal e na monocultura. No início do século XIX criou-se um embate entre os ideais das oligarquias e dos grupos emergentes resultando num choque entre ideias tradicionais e modernistas. Desde então diversos artistas e intelectuais vêm buscando respostas para as questões relacionadas aos problemas de identidade e cultura brasileira. Mais que um movimento estético, tinha preocupações de certo modo políticas, marcado pela ideia de descolonização cultural (Barros, 2007).

Ao pesquisar a cultura alagoana, Ambrosio compõe um rico repertório de elementos populares e regionais onde se apropria de imagens, formas e produtos e utiliza em suas criações na tentativa de alcançar a autenticidade. Com esta pesquisa do passado e das origens, identifica a cultura regional, materializa e projeta para a cidade de São Paulo, onde a cadeira foi exposta, e posteriormente para o restante do Brasil, através da mídia digital. Assim, Rodrigo Ambrosio revela ao público sua terra natal e a história da formação cultural da região através da cadeira. Este fato se revela na sugestiva metáfora: “ele vem sentado sobre sua história” para se apresentar no Design Weekend, espaço nobre da elite paulistana.

O caráter pós-moderno da cadeira Engenho estimula também a discussão da dicotomia regional e global, ao usar elementos locais em uma perspectiva que contribui para transformá-los em novos significados. Essa hibridização cultural, discutida por Canclini (2015), leva a dois processos inerentes ao momento no qual vivemos: a desterritorialização e a reterritorialização. O primeiro é global, que marginaliza ou silencia as culturas locais; já o segundo é regional, que ao se fazer presente dá voz ao local, negando a ideia de homogeneidade. Isso resulta à “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (2015: 309).

De um lado a cadeira Engenho perde a relação exclusiva com seu território, ao ser transportada para São Paulo, mas ganha em comunicação ao dialogar e atingir outras pessoas. Nesse sentido, podemos inferir que o local e o global não são antagônicos e excludentes na cadeira, ao contrário, se mesclam e dialogam.

### **Considerações finais**

A cadeira Engenho provoca uma reflexão sobre os limites dos campos da arte e do design, do erudito e do popular, questiona afinidades e analogias que aproximam essas áreas e dicotomias. Os limites são tênues e difusos, todos coexistem, se penetram, se comunicam e aumentam seus alcances e potencialidades. Espaço no qual Rodrigo Ambrosio intervém e faz sua poética livre de códigos rígidos ou determinados.

A multiplicidade de sua obra permite distintas leituras e interpretações de acordo com o ponto de vista adotado. De um lado ela é o símbolo máximo do design moveleiro, a cadeira. Do outro é um símbolo máximo da gastronomia brasileira, o açúcar. Essa ambivalência e hibridização deve ser analisada conforme a sua plasticidade e multiplicidade. A cadeira Engenho é luta e resistência da memória, mas também invenção e reinvenção, apropriação e expropriação nas fronteiras da cultura popular.

## Referências

- Barros, Frederico Machado de; Araujo, Ricardo Augusto Benzaquen de. (2007) *Cantiga de longe: o movimento armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira*. Rio de Janeiro: PUC. [Consult. 2018-11-15] Disponível em URL: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9879@1](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9879@1)
- Bizzocchi, Aldo (1999). *O clássico e o moderno, o erudito e o popular na arte*. Líbero. São Paulo, v.2, n.3/4, p.72-76.
- Blümel, Patrícia (2017) *Rodrigo Ambrosio: a cultura regional em pauta*. [Consult. 2018-11-11] Disponível em URL: <https://habitusbrasil.com/rodrigo-ambrosio-design-cultura-regional/>
- Canclini, Nestor Garcia (2015). *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp.
- Fidelis, Gaudêncio (2002). *Dilemas da matéria: procedimentos, permanência e conservação de arte contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.
- Kries, Mateo (2018). *Le Corbusier: a arte da arquitetura*. In: catálogo da exposição. Museu Coleção Bernardo. Lisboa: 2018. [Consult. 2018-11-10] Disponível em URL: [http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/lecorbusier\\_folha\\_sala\\_pt\\_0.pdf](http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/lecorbusier_folha_sala_pt_0.pdf)
- Suassuna, Ariano (1974). *O Movimento Armorial*. Recife: Universitária da UFPE.

# Lumen: tradição e contemporaneidade na fotografia

*Lumen: traditon and contemporaneity in photography*

ANDRÉA BRÄCHER\* & SANDRA MARIA LUCIA PEREIRA GONÇALVES\*\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual e professora, pesquisadora da área de Fotografia.

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

\*\*Brasil, artista visual e professora, pesquisadora da área de Fotografia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Departamento de Comunicação. Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Campus Saúde, Porto Alegre, RS, CEP 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

**Resumo:** No artigo analisam-se as obras das artistas brasileiras Myra Gonçalves, Dani Remião e Gisele Endres, sob o conceito de Crítica Genética de Salles (2004), a fim de aprofundarmos o conhecimento sobre o processo de criação de obras de arte que utilizam-se da metodologia experimental na fotografia com processos fotográficos históricos. Procurou-se entender os métodos de “registro” das experimentações. Conclui-se que as artistas são praticantes de uma fotografia expressiva, locus onde o cruzamento de tradição e contemporaneidade se dá a ver.

**Palavras chave:** fotografia / processos fotográficos históricos / crítica genética / Lumen.

**Abstract:** *The article analyzes the works of the Brazilian artists Myra Gonçalves, Dani Remião and Gisele Endres, under the concept of Genetic Criticism of Salles (2004), in order to deepen the knowledge about the process of creation of works of art that use the experimental methodology in photography with historical photographic processes. We sought to understand the methods of “recording” experiments. It is concluded that the artists are practitioners of an expressive photograph, locus where the crossing of tradition and contemporaneity comes to be seen.*

**Keywords:** *photography / historical photographic processes / genetic criticism / Lumen.*

## Introdução

A fotografia contemporânea se apresenta diversa e, no campo artístico, desde meados do século XX, não mais atrelada à ideia e a essência da objetividade, e da pureza dos meios, a fotografia se expande. Através de mestiçagens, hibridismos e recuperação de antigos processos de impressão, a fotografia se faz outra e se transforma em matéria prima para a expressão artística. É a partir daí, dessa matéria densa, que o Grupo Lumen (grupo de estudos em processos fotográficos históricos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS) encaminha as suas pesquisas, lugar onde tradição e contemporaneidade, através da expressão de cada um de seus membros, cria imagens que ultrapassam a fronteira do meio fotográfico e se torna expressão artística.

Pensando nesses termos, o objetivo deste artigo é dar a conhecer o Grupo Lumen, praticante de uma fotografia expressiva que tem como base comum revisitar os processos históricos da fotografia, como o *Photogenic Drawing*, Papel Salgado, Antotipia, Cianotipia, Goma Bicromatada, Marrom *Van Dyck*, Impressão em Clorofila. De acordo com a temática desenvolvida por cada um dos membros do coletivo, aprofunda-se a pesquisa artística. Diversos artistas — alguns jovens, outros consagrados — estiveram ligados ao grupo de estudos de 2016 à 2018. No artigo aprofundaremos aspectos da pesquisa artística de três desses membros, focando na pesquisa experimental de cada um deles e seus métodos de trabalho. Conforme Cecília Salles (2004) a gênese do processo criador é rico de informações e é possível mapeá-lo de diferentes formas. Uma delas é através dos documentos de processo que é:

*[...]a de registro de experimentação, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. Encontramos experimentação em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, story-boards (Salles, 2004:18).*

Então, é isso que se fará aqui. Através de entrevistas semi-estruturadas aprofundaremos o conhecimento do processo de criação, do método experimental empregado e de seus registros de experimentação no trabalho de três artistas do grupo: Myra Gonçalves (Figura 1, Figura 2, Figura 3), Dani Remião (Figura 4, Figura 5, Figura 6) e Gisele Endres (Figura 7, Figura 8, Figura 9). Dessa forma, será possível mapearmos a gênese de cada trabalho, de acordo com o conceito de Crítica Genética de Cecília Salles (2004). Foram examinados em cada trabalho: estudos, ensaios e documentos processuais, como anotações e fotografias — conforme sugere a autora (2004:18). Vamos a eles.



## 1. Lumen e a Fotografia Expressão

A Fotografia Expressão como um movimento coletivo, se estabeleceu a partir da segunda metade do século XX, quando, tendencialmente, as características que marcaram a Fotografia Documento (a verdade incontestável dos fatos; imagem máquina) foram postas em dúvida. Passou-se a entender que a imagem fotográfica não possuía de maneira exclusiva a capacidade de estabelecer um caráter de verdade sobre aquilo que retratava e que suas supostas características de imagem máquina, como objetividade, neutralidade, imparcialidade e seus efeitos de verdade não passavam de utopias da Era Moderna (Gonçalves, 2017). A partir daí oportuniza-se, segundo Rouillé (2009) o surgimento e o reconhecimento de uma Fotografia Expressão, que não se encerra apenas no aspecto material e documental da coisa retratada. É uma fotografia que se abre a sensações e significados que vão além da referência dada e privilegiam e incluem as subjetividades do fotógrafo e do observador interessado. Abre-se um campo expandido dentro da fotografia, o da expressão, que irá envolver tanto o fotógrafo e o artista. A Fotografia Expressão privilegia o elogio da forma, a presença do autor e o dialogismo que é a sua condição de realização.

O Grupo Lumen, praticante de uma fotografia expressiva que tem como base comum revisitar os processos históricos da fotografia iniciou seus trabalhos como grupo em 2016 a partir do desejo de alunos graduandos da UFRGS de explorar o universo dessas técnicas históricas. Desde então, de acordo com a temática desenvolvida por cada um dos membros do coletivo, aprofunda sua pesquisa artística trazendo à tona reflexões sobre a materialidade desses processos, seu caráter híbrido, sua sempre aberta mestiçagem de materiais em sua própria poética. Tais processos, através do trabalho desses artistas são potencializados e atualizados em releituras técnicas e autorais.

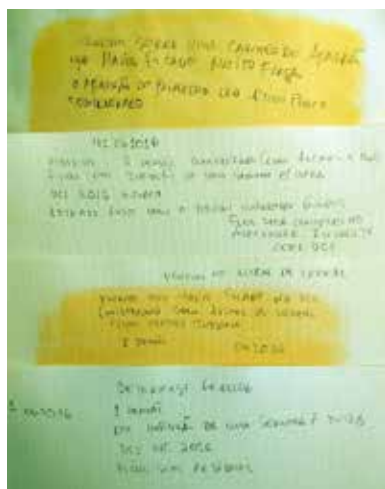
O resultado prático, a cada ano de trabalho do Lumen, se traduziu em exposições coletivas, abrigadas na Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre (RS/Brasil) — que foram denominadas “Lumen”, “Herdeiros de Herschel: revendo o azul através de hibridações, apropriações e mestiçagens” e “Desenhos de Sal em Variações *Photogenicas*” — em 2016, 2017 e 2018 respectivamente.

## 2. Experimentos e “Escrituras”: processo criativo sob análise

### 2.1 Myra Gonçalves: anotações sobre o processo

#### — informações e percurso

Começamos com o trabalho híbrido e experimental de Myra Gonçalves. Na Figura 1, vemos um quadro formado pelos experimentos de Myra Gonçalves (Porto Alegre, 1965) em Antotipia ou *Phytotype* (emulsões fotográficas produzidas a



**Figura 1** · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2016. Antotípia, cópia em papel de algodão, 50 x 75cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

**Figura 2** · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2016. Antotípias em papel de algodão, dimensões variadas. Fonte: imagem cedida pela artista.

**Figura 3** · Myra Gonçalves, verso dos trabalhos com anotações, 2016. Antotípias sobre papel, dimensões variadas. Fonte: imagem cedida pela artista.



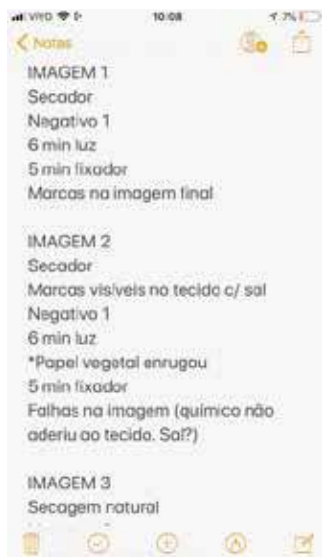
**Figura 4** · Dani Remião, *Pas de deux*, série *Entre pixel et pinceau*, 2018. *Photogenic Drawing* sobre tela tonalizada com espuma rose e *hand-colouring* com vinho tinto, díptico, 30 x 30cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

partir de plantas, normalmente vegetais — flores e frutas). Gonçalves é Mestre em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS), possui graduação em Artes Plásticas, habilitação em Fotografia pela mesma universidade. Atua como fotógrafa desde 1991, e expõe desde a década de 90 em coletivas e individuais. Atualmente é professora na Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS) onde coordena os Cursos Tecnológicos de Fotografia e Design Gráfico.

Em seu trabalho, Myra Gonçalves exercita o método experimental de pesquisa. A artista costuma fazer anotações em seus próprios trabalhos (no verso) e ainda cria obras de grandes dimensões, com vários exemplos de uma mesma técnica, como exemplificado na Figura 2.

Nela temos várias cores de antotipias sendo experimentadas em menores e maiores dimensões, — ora como estudos cromáticos, ora como escala de cores. É através das anotações (Figura 3), que é possível repetir mais tarde a mesma cor. O processo impermanente em diversos graus, ensina a repetição, pois é fadado ao desaparecimento dos originais. Para a artista, além das informações técnicas de cada emulsão, afirma que as anotações funcionam

*[...] no resgate de informações tanto positivas como negativas. O clareamento de certas ideias, a partir de escritos próximos a um resultado de imagem torna o processo muito*



**Figura 5** · Dani Remião, anotações no aplicativo Notas do celular para a obra *Pas de deux*, série *Entre pixel et pinceau*, 2018. Fonte: imagem cedida pela artista.

**Figura 6** · Dani Remião, documentação fotográfica dos testes de impressão para *Pas de deux*, série *Entre pixel et pinceau*, 2018. *Photogenic Drawing* sobre tela tonalizada com espuma rose e *hand-colouring* com vinho tinto. Fonte: imagem cedida pela artista.

*mais interessante. Tanto pelos êxitos como pelos percalços, as informações durante a caminhada são fundamentais para os próximos passos* (Gonçalves, 2018).

Temos aí o método de trabalho de uma artista que nos revela sua peculiar e original metodologia, que performa sua poética.

## **2.2 Dani Remião: anotações virtuais e em constante atualização**

A artista Dani Remião (Porto Alegre, 1972) estudou Arquitetura e Urbanismo (UFRGS) e Artes Plásticas (UFAM), iniciando seu aprendizado em fotografia em 1990. Fotógrafa profissional há 15 anos, dedica-se principalmente à fotografia de moda e beleza. É Professora universitária desde 2000 e Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS — 2018), com ênfase em Poéticas Visuais.

O trabalho da Figura 4, *Pas de deux*, é imagem feita em tecido tonalizado com espumante rose e colorizada à mão com vinho tinto (a obra fez parte da exposição final de sua banca de defesa de dissertação (2018a) e também da exposição do grupo Lumen — 2018 — “Desenhos de Sal em Variações *Photogenicas*”).

Para a artista o processo de criação começa um longo período antes de entrar no laboratório, lendo e observando. Neste caso específico, acompanhou os integrantes do grupo trabalhando em seus próprios projetos e ao longo daqueles emulsionamentos de sal e nitrato, organizava suas ideias (2018b). O *Pas de deux* começa pela junção da dupla de bailarinos e pelo duplo emulsionamento de camadas do *photogenic drawing* (processo fotográfico do século XIX cuja fotossensibilidade vem do nitrato de prata). A bailarina é temática cara à Dani Remião, assim como a França — e as mesmas a acompanharam durante toda a sua dissertação, assim como alguns processos históricos, em particular no ano de 2018 — recorrendo a tonalizadores não tradicionais. Tais tonalizadores são o espumante rose e o vinho tinto — uma menção clara à França. No plano material, seu método de anotações sobre os experimentos, diferentemente daqueles do século XIX, foram feitos no aplicativo “Notas” de seu celular (Remião, 2018b). Permitindo assim acessibilidade, atualização e disponibilidade, diferentemente de um clássico caderno ou diário (Figura 5).

*Além disso, fotografei também com o celular alguns resultados de experimentos, registrando assim os testes de tempo de exposição, alterações no tom da imagem, tingimento e coloração manual (...), os vários testes de criação da imagem desejada até o resultado final (...). Assim, a organização de um álbum de fotos também no smartphone, com imagens e suas respectivas datas salvas automaticamente, se tornou importante forma de registrar os resultados alcançados durante o processo* (Remião, 2018b).

Podemos ver uma dessas imagens — experimentos e os testes de tempos e tingimentos — mencionadas por Remião na Figura 6.

Outra artista, outra poética, outros processos e cruzamentos. Remião, através de processos analógicos e digitais, elabora um universo de liberdade, bailarinas deslizam seus corpos pelas telas onde misturam-se livremente materiais. É o universo também do onírico e do sensual onde impermanentes bailarinas deslizam seus corpos imateriais.

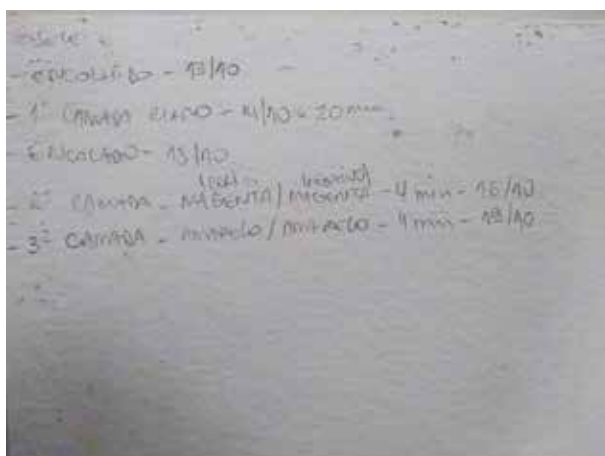
### **2.3 Gisele Endres: anotações em papel e nas redes sociais — uma retroalimentação no processo de criação**

Gisele Endres (Canoas, 1988) é graduada em Comunicação Social (Publicidade e Propaganda) e graduanda em Artes Visuais pela UFRGS, começou na fotografia em 2010, e, desde 2016, é convidada a participar do Lumen. Hoje atua como fotógrafa comercial e é laboratorista de apoio ao ensino de fotografia, na universidade UNISINOS — Porto Alegre (RS/Brasil). Já participou de exposições coletivas no Brasil e Argentina e têm trabalhos publicados em catálogos e livro.

A jovem artista realizou a obra *A Fé(rruge)* em 2016 (Figura 7), quando começava a pesquisar a temática das crenças populares brasileiras. Na imagem, fitas de Nosso Senhor do Bonfim, fotografadas no Mercado Público de Porto Alegre. Curiosa, após fazer um curso sobre goma bicromatada, decidiu se aventurar pela técnica, mas modificando a sequência das camadas, trocando os negativos e usando-os nas camadas “erradas”. faz suas registros de processo no verso da própria imagem, como na Figura 8. Graças a essas anotações é possível mais tarde retornar a repetir a obra, embora Gisele Endres seja mais afeita aos acasos e aos experimentos do que a repetição. Desavisadamente, Endres, neste trabalho, evoca características da própria fita, como os tradicionais três pedidos feitos quando se amarram os três nós — porque são três camadas de cores em seu trabalho. Também as fitas têm cores correspondentes aos Orixás, e somente numa tricromia de goma bicromatada teríamos a exuberância colorida que as fitas nos evocam.

Mas seu “caderno de anotações” mais importante hoje é o Instagram (Figura 9), onde salva referências de trabalhos inspiradores de outros artistas, ideias, possibilidades de projetos, entre outros (Endres, 2018). Jovem que cresceu usando as redes sociais e suas possibilidades técnicas, tira vantagem desta familiaridade para ter seu banco de imagens sempre disponível, ao alcance da mão em seu celular. Infinito, atualizável, organizado conforme suas preferências dia-a-dia, não limitada somente aos livros e a geografia da cidade onde vive.

Nossa última artista é uma mulher de seu tempo. Em Endres, o cruzamento



**Figura 7** · Gisele Endres, *A Férruge*, 2016. Goma bicromatada e cianótipo sobre papel aquarela, 32 x 24cm.

Fonte: imagem cedida pela artista.

**Figura 8** · Gisele Endres, anotações no verso de *A Férruge*, 2016.

Fonte: imagem cedida pela artista.





**Figura 9** - Gisele Endres, exemplo de *feed* salvo como anotações no *Instagram*, 2018. Fonte: imagem cedida pela artista.



entre o passado e o futuro da fotografia em seus processos históricos de impressão tornam-se claros. Buscando o acaso e o novo o trabalho de Endres surpreende em seus resultados.

### Conclusões

Conforme podemos perceber ao longo deste artigo, a fotografia contemporânea é múltipla, híbrida, foge da antiga ideia de objetividade e pureza do meio. No campo artístico, a fotografia se expande para horizontes antes impensáveis. Através de mestiçagens, hibridismos e recuperação de antigos processos de impressão, a fotografia se faz outra e se transforma em matéria prima para a expressão artística. Os trabalhos das artistas Myra Gonçalves, Dani Remião e Gisele Endres, integrantes do Grupo Lumen (grupo de estudos em processos fotográficos históricos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS), demonstram os encaminhamentos das pesquisas desenvolvidas no Grupo. O coletivo, praticante de uma fotografia expressiva, como se pode verificar, é um locus onde o cruzamento de tradição e contemporaneidade se dá a ver. Através da expressão de cada um de seus membros, aprofunda-se a pesquisa artística. O método escolhido para observação dos trabalhos das artistas escolhidas, a Crítica Genética (Salles:2004), mostrou-se suficiente para as conclusões aqui apresentadas.

Enfatiza-se que analisaram-se as obras de Myra Gonçalves, Dani Remião e Gisele Endres, sob o conceito de Crítica Genética de Salles (2004), a fim de aprofundarmos o conhecimento sobre o processo de criação de obras de arte que utilizam-se da metodologia experimental na fotografia com processos fotográficos históricos. Procurou-se entender os métodos de “registro” das experimentações.

### Referências

- Gonçalves, Sandra Maria Lúcia Pereira (2017) “Klaus Mitteldorf: Memórias do Presente.” *Revista Estúdio* [online]. ISSN 1647-6158. Vol. 8 (18): 44-54.
- Remião, Dani (2018a) *Em Busca da Bailarina da Caixa de Música: o tempo expandido e os reflexos na fotografia*. 169 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Artes Visuais, Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Rouillé, André (2009) *A Fotografia. Entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: SENAC. ISBN: 978-7359-876-6
- Salles, Cecília Almeida (2004) *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume. ISBN: 85-7419-042-X

# “Ninhos e o Arquivo Agora”: fotografia e projeção na obra de Elaine Tedesco

*“Nests and the Archive Now”: photography and  
projection in the art work of Elaine Tedesco*

ANDRÉA BRÄCHER\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual e professora.

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

**Resumo:** No artigo analisa-se a obra da artista brasileira Elaine Tedesco na exposição “Ninhos e o Arquivo Agora”. A artista projeta e refotografa no espaço expositivo negativos fotográficos da década de 80 de seus arquivos. O Ninho é utilizado como metáfora de abrigo na exposição, e as imagens ressignificadas são de crianças fotografadas em cenas de brincadeiras ou trabalho infantil. Conclui-se que a artista, por seu processo de criação, torna essas imagens potentes, forte e críticas socialmente.  
**Palavras chave:** fotografia / projeção / arquivo.

**Abstract:** *The article analyzes the art work of the Brazilian artist Elaine Tedesco in the exhibition “Ninhos e o Arquivo Agora”. The artist designs and reframe 1980s photographic negatives of her archives, in the exhibition space. The Nest is used as a shelter metaphor in the exhibition, and the resigned images are of children photographed in scenes of play or child labor. It is concluded that the artist, by its process of creation, makes these images powerful, strong and socially critical.*  
**Keywords:** *photography / projection / archive.*

## Introdução

O artigo tem como foco a artista visual e pesquisadora Elaine Tedesco (Porto Alegre, RS/Brasil — 1963) e seu trabalho intitulado: “Ninhos e o Arquivo Agora”. A artista é Professora Adjunta do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e atua na área de fotografia junto ao Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Possui graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Seu mestrado (2002) e doutorado (2009) são em Poéticas Visuais pela mesma universidade — UFRGS. Desde os anos 1980 produz e expõe obras artísticas. Como artista plástica atua na produção de fotografia, instalação e vídeo-performance.

“Ninhos e o Arquivo Agora” é o nome da exposição coletiva que a artista participou junto com Lurdi Blauth no Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre (RS/Brasil) entre 1 agosto e 13 de setembro de 2013. Embora a exposição possa ser considerada uma coletiva, pretende-se analisar as obras fotográficas, para este artigo, de autoria de Elaine Tedesco, bem como seu processo de criação. A exposição é um dos resultados parciais da pesquisa “Procedimentos de contato: desdobramentos da fotografia em imagem numérica na atualidade”, UFRGS/ Feevale, coordenada por Elaine Tedesco e Lurdi Blauth (Universidade Feevale).

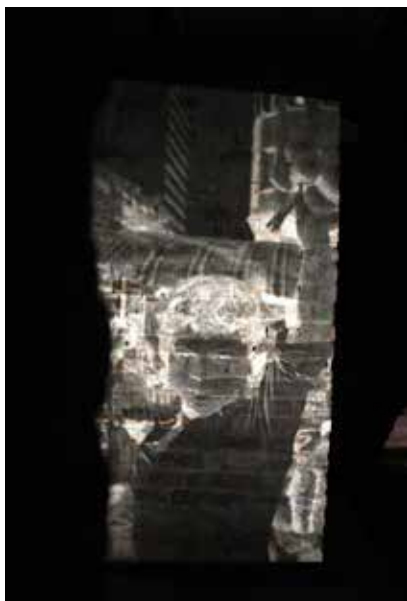
O “Ninho”, na exposição, foi usado como uma metáfora de acolhida (Blauth & Tedesco, 2013a:192) e também como objeto na instalação. O local, histórico, hoje restaurado e transformado em espaço cultural, já foi uma prisão e um depósito de mantimentos da municipalidade. Na Figura 1 temos uma vista da sala de exposições com as imagens fotográficas impressas de Elaine Tedesco ao fundo e ao lado direito, e no primeiro plano, os ninhos vermelhos de sua autoria.

Pretende-se analisar a obra da artista visual brasileira Elaine Tedesco na exposição “Ninhos e o Arquivo Agora”, quando serão aprofundadas as questões da projeção e o uso de seu arquivo fotográfico nessas obras.

### 1. Do Arquivo à Projeção

As fotografias aqui visualizadas e exemplificada pela Figura 2, nos mostra uma imagem impressa a partir de um arquivo digital, esse, obtido a partir de um negativo 35mm, preto-e-branco, projetado na parede do local da exposição. As imagens fazem parte de

*[...]uma série de fotografias que tem como ponto de partida a revisão de conjuntos de negativos que foram obtidos no entorno do Mercado Público de Porto Alegre, na praça*



**Figura 1** · Vista da instalação de *Ninhos e o Arquivo Agora*, de Elaine Tedesco. Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre (RS/Brasil), 2013. Fonte: imagem cedida pela artista.

**Figura 2** · Elaine Tedesco, *Guri no Mercado*, 2013. Imagem digital impressa, 90 x 60 cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

*XV e no Parque Farroupilha, fotografando pessoas, com uma Leica M2, no início dos anos 80 (Blauth & Tedesco, comunicação pessoal, texto de apresentação da exposição 'Ninhos e o arquivo agora').*

A artista é advinda da tradição da fotografia em preto-e-branco e tais negativos permaneceram guardados pela artista até serem (re)vistas enquanto arquivo. Guardam uma história documental e testemunhal — aquela das crianças em seus afazeres de criança — brincadeiras -, bem como naqueles afazeres que lhes arrancam da infância — o trabalho infantil. Seu arquivo fotográfico é descrito pela artista da seguinte forma (trecho retirado de sua tese):

*[...] É importante informar que, apenas em setembro de 2008, depois de estar usando, também, câmeras digitais, passei a nomear esse conjunto de negativos de arquivos. Isso porque, mesmo fotografando há 25 anos, organizar os negativos e diapositivos sempre foi um problema. Enquanto meus colegas fotógrafos tinham uma preocupação considerável com a conservação e arquivamento de seus negativos, o máximo que consegui fazer, ao logo dos anos, foi guardá-los em papel manteiga, dentro de ter (sic) ou quatro caixas, com tudo misturado.*

*No início dos anos 90, tentei organizar, ao menos, as fotografias que documentavam as montagens das exposições e, nessa década, eu consegui guardar todas em uma única pasta arquivo. Mas o arquivo (objeto) para guardá-las nunca foi comprado. (Tedesco, 2009:137-8)*

Portanto, aqui a artista descreve o que entende como a organização do arquivo de fotografias, e o conteúdo do arquivo utilizado para a exposição analisada. Diferentemente do que comenta Hal Foster em “An Archive Impulse” (2006), Elaine Tedesco não é movida pela necessidade de colecionar ou arquivar, ou trabalhar com dados de internet, como fazem muitos dos artistas contemporâneos que usam o arquivo como impulsionadores de seu trabalho de arte. Seu arquivo de fotografias é local de retorno para novos experimentos e trabalhos.

O processo de trabalho para a exposição no Porão consistiu-se em projetar negativos escolhidos de seu arquivo, com um antigo projetor de slides, sobre as paredes do lugar. Tal estratégia de “projetar” imagens é não é nova no trabalho da artista.

A projeção já é descrita em sua tese de doutorado, onde as projeções são o encontro da matéria luz da projeção com o anteparo para formar uma imagem. Este anteparo, ao contrário do esperado, não é (necessariamente) uma parede branca e/ou lisa, mas as paredes das cidades (algumas internas e externas), em decorrência disso, ocorrem sobreposições, contaminações — como relata a mesma (Tedesco, 2009:12). Ainda, comenta, do interesse nesses lugares em que ocorrem as projeções e que durante a tese lhe interessavam, normalmente, espaços abandonados, e/ou construções precárias.

*Pode-se vê-las, também, como espaços de indeterminação que mostram o transcurso do tempo, a vida do lugar, a falência e o descaso — são casas velhas, fábricas e prédios públicos. Lugares carregados de temporalidades, durações e memórias, provisoriamente transformados durante a realização das projeções de fotografias sobre suas paredes, que se impregnam de luminosidade, de figuras e de sombras.* (Tedesco, 2009:12)

Quetemporalidades, que durações e que memórias estas projeções nos evocam?

O local das projeções de “Ninhos e o Arquivo Agora” é um prédio histórico dentro do Centro Histórico de Porto Alegre (RS/Brasil). O edifício foi tombado em 1979 e, após restauração, passou a abrigar espaços de arte e o acervo artístico da cidade de Porto Alegre. Originalmente constituído entre 1898 e 1901 para ser a sede da Intendência da cidade, abrigava entre outros órgãos, o 10. distrito policial, e “os prisioneiros ficavam em celas com latrinas instaladas no porão” (Prefeitura de Porto Alegre, s/d). O Porão hoje abriga exposições de arte. O local, já restaurado, tem em suas paredes tijolos artesanais à mostra, e é nesse anteparo, que Elaine Tedesco projeta suas imagens de crianças. Crianças que foram fotografadas, no caso da Figura 2 no entorno do local, junto ao Mercado Público, como o título aponta. Se o antigo prédio já foi prisão, e o porão já foi carceragem, agora abriga acervo artístico e exposições temporárias artísticas. No entanto, ao projetar o menino vendendo frutas, Tedesco ressignifica as imagens em relação ao lugar.

A que tipo de prisão estas crianças estão acorrentadas, vivendo nas ruas a vender frutas para sobreviverem? Que prisão de infância é essa que as obriga a trabalhar em tenra idade? Dentro das paredes da antiga carceragem estão ao abrigo da rua, da violência dos adultos, das drogas, dos estupros e da morte. Tedesco provoca um deslocamento espacial com estas imagens. Mas será que a antiga carceragem é um ninho?

O que é um ninho? No texto de apresentação da exposição encontramos escrita a origem que as artistas indicam para o título da exposição e de sua proposta poética.

*No pensamento bachelardiano encontramos algumas reflexões: o ninho tem a função de habitar, e é uma imagem que desperta em nós a imagem de uma primitividade. Ao observarmos um ninho, sempre ficamos encantados com a sua engenhosidade e perfeição com que o pássaro constrói a sua pequena morada, deixando a marca de um instinto que sempre se repete. O ninho é também um esconderijo da vida alada, onde talvez se possa ficar invisível sob o céu. Ao mesmo tempo em que é um abrigo precário, também remete ao devaneio da segurança e o lugar do refúgio absoluto. Estas imagens me instigam a pensar sobre flutuações dialéticas entre o interior e o*



**Figura 3** · Elaine Tedesco, *Guri no Parque*, 1980 — 2013.  
Imagem digital impressa, 90 x 60 cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

**Figura 4** · Elaine Tedesco, *Guri na Praça XV*, 1980 — 2013. Imagem digital impressa, 60 x 90 cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

*exterior, entre o escondido e o manifesto, entre possibilidades e impossibilidades.*  
(Blauth & Tedesco, comunicação pessoal, texto de apresentação da exposição 'Ninhos e o arquivo agora').

Podemos então inferir que essas imagens que documentavam a cidade e a infância, recebem um abrigo, um refúgio, um esconderijo, mesmo que precário, um ninho de acochego e de invisibilidade? Tedesco ao tornar público seu arquivo fotográfico torna-o visível, retira-o do refúgio do esquecimento, do abrigo arquivístico a que toda fotografia passada se destina. Vive a dialética do esquecimento e da lembrança, do passado e do presente.

## **2. Da Projeção à Imagem Digital e à Impressão**

Dando continuidade a seu processo de criação, após a projeção, Elaine Tedesco fotografou digitalmente a parede da sala de exposições e criou a série de imagens apresentadas na mostra. Impressas no tamanho 90 x 60 cm, 60 x 90cm e 50 x 34 cm, apresentavam as características de cor dos negativos preto-e-branco, mostrando uma imagem negativa, propositalmente reenquadrada de modo a mostrar o deslocamento de ponto de vista do fotógrafo em relação ao centro da projeção, como vemos na Figura 3.

Tedesco nos apresenta nessas fotografias o reverso da imagem, muito mais preto do que branco, forçando o espectador médio a fazer a reversão da mesma em sua mente e imaginá-la positiva. Mas parece que é no escuro da projeção dentro do Porão e nos tons de preto e cinza do fotograma que residem a força do trabalho da artista. Um pequeno negativo que contém a delicada silhueta da criança, amplia-se, tornando-se uma grande figura, uma grande imagem, quase sombra contra a parede. Ao invés de ampliador, é no projetor que ocorre a ampliação fotográfica e a imagem funciona como a sombra projetada: “ela parece ser do tamanho de um leão, mas em fato não é maior do que uma figura microscópica de papelão (Stoichita, 1999:201) — nesse caso é bom lembrar que estamos nos reportando a um negativo de pequeno formato.

Na Figura 3 temos o menino segurando uma caixa, ele olha para o lago com pedalinhos. Sua caixa pode ser para vender pequenos biscoitos ou ser a caixa de um engraxate, que importaria? Seu foco (e de Tedesco também) é o lago — onde famílias e crianças tradicionalmente pedalam e se divertem. Teria ele uma família para retornar? Teria ele o dinheiro necessário para o prazeroso passeio no lago? Quanto questionadora essa imagem é, e ao mesmo tempo, repleta de possibilidades de sonhos e amargas realidades.



Retomando as palavras já citadas da artista: “durante a realização das projeções de fotografias sobre suas paredes, que se impregnam de luminosidade, de figuras e de sombras.” (Tedesco, 2009: 12). Essas sombras são visíveis na Figura 2, Figura 3 e Figura 4. Assim, entre projeções e impressões, a artista nos conta uma história de infância, ora de sonho, ora de realidade. Ora de luz, ora de escuridão. Nos questiona e nos ajuda a refletir sobre o escondido e o manifesto, e entre as possibilidades e as impossibilidades de uma vida infantil, nem sempre “aninhada”, abrigada e protegida.

### Conclusões

Analisou-se a obra da artista visual brasileira Elaine Tedesco na exposição “Ninhos e o Arquivo Agora” (2013, Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre, RS/Brasil), quando foram aprofundadas as questões da projeção e o uso de seu arquivo fotográfico na mesma.

Tanto a fotografia quanto a projeção estão presentes no trabalho da artista já algumas décadas, mas aqui procurou-se analisar o uso de seu arquivo de negativos em preto-e-branco, que deram origem às projeções e as imagens digitais impressas expostas.

Ao projetar suas imagens e refotografá-las, ressignifica as imagens infantis da década de 80. No contexto espacial e geográfico da galeria de arte — Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre — a metáfora do ninho é utilizada como local de abrigo e de refugio de suas imagens de arquivo. Cruza a projeção, a luz, a sombra e os negativos com as brincadeiras de criança e o trabalho infantil. Assim, nos conduz pelos universos da infância idealizada e a da infância que exclui socialmente. Potente, forte, crítico, o trabalho de Elaine Tedesco não nos abriga em ninho nenhum.

### Referências

- Blauth, Lurdi & Tedesco, Elaine (2013) “Ninhos e o arquivo agora”. *Anais do Congresso Poéticas da Criação*, UFES, Vitória. [Consult. 2018-12-04] Disponível em <URL: <https://www.youblisher.com/p/895483-ANAIS-DO-POETICAS-2013/>>. ISBN:978-85-64586-68-0
- Blauth, Lurdi & Tedesco, Elaine (2013b) *Texto de apresentação da exposição Ninhos e o arquivo agora*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <xxxxxx.xxxxxx@xxxxx.xxx.xx> em: 24 nov. 2018.
- Foster, Hal (2006) “An Archival Impulse”. In: Merewether, Charles (ed.) *The Archive: Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel. P. 143-148. ISBN: 0-85488-148-4.
- Prefeitura de Porto Alegre (s/d) “Paço dos Açorianos.” [Consult. 2018-12-19] Disponível em: <URL: [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?p\\_secao=68](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?p_secao=68)>.
- Stoichita, Victor I. (1999) *A short history of the shadow*. Londres: Reaktion Books. ISBN: 978-1861890009
- Tedesco, Elaine Athaydes Alves (2009) *Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano*. 218 f. Tese (Doutorado). Curso de Artes Visuais, Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

# A imagem pensante, em Cildo Meireles

*The thinking image in Cildo Meireles*

ANGELA MARIA GRANDO\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, arte sonora e meios audiovisuais; teoria e crítica da imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, LabArtes — Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes e FAPES — Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo — atuação como bolsista Pesquisador da FAPES — BPC.

**Resumo:** No âmbito desta comunicação abordamos as relações geradas no jogo de imagens que se estabelecem e dão sentido as obras *Je est un autre* e *Sal sem carne*, de Cildo Meireles. E, pela aproximação esclarecedora que aporta a filosofia de Henri Bergson, busca-se discutir como o conceito bergosiano de “imagem” contribui de um modo peculiar à eventual interpretação entre novas situações de consciencialização do espectador e o índice conceitual da obra que atesta e problematiza o discurso social em arte.

**Palavras chave:** Cildo Meireles / imagem / arte e vida.

**Abstract:** *In the scope of this communication we approach the relations generated in the game of images that are established and give meaning to the works *Je est un autre* and *Salt without meat*, by Cildo Meireles. And, by the enlightening approach of Henri Bergson’s philosophy, willing to discuss how the Bergsonian concept of “image” contributes in a peculiar way to the possible interpretation between new situations of awareness of the spectator and the conceptual index of the work that attests and problematizes the social discourse in art.*

**Keywords:** *Cildo Meireles / image / art and life.*

### ***Je est un autre***

Na instalação *Je est un autre* (1997), o artista brasileiro Cildo Meireles celebra uma reflexão poética de Rimbaud (1871). Há um duplo interesse no circuito desse espaço elaborado para o centro de arte contemporânea *Le Creux de l'Enfer*, em Thiers na França: a vivência experimental, topológica do circuito da água, aventada ao espectador, e o alto índice conceitual da obra que atesta e problematiza o discurso social em arte. O projeto *Je est un Autre*, foi traçado para ocupar os dois andares do *Le Creux de l'Enfer*, sendo o espaço do andar de cima nominado *Chove Chuva*. Os dois andares da instalação colocam em evidência o que na fala do artista é o “bem mais precioso que temos”: a água. Ladeando a primeira sala da instalação, e do lado de fora, há uma bomba que puxa água de um rio (que margeia a construção) para alimentar os 1.000m de tubos que conduzem a água num movimento repetitivo do exterior para o interior da sala e vice-versa, ou seja, os mesmos tubos retiram e devolvem a água ao rio. Duas câmaras de vídeo filmam continuamente a absorção, a entrada e a saída da água conduzida pelos tubos transparentes que, no interior da sala, se enrolam em forma cilíndrica e refletem o deslocamento da água (Figura 1). As imagens filmadas são projetadas ao vivo sobre duas telas situadas em torno da grande bola de tubos e esse dispositivo óptico interage no circuito criando uma percepção visual, espacial e temporal entre exterior e interior do espaço expositivo.

A segunda sala da instalação, *Chove Chuva*, exige o deslocamento do espectador exposto à estrutura ambiental e imagética do lugar. A partir do piso, que é coberto por almofadas de plástico transparentes cheias de água, uma relação dialética é provocada por quatro monitores, que projetam imagens de chuva nas paredes da sala, e por uma cabine de cerca de 3 m, equipada por uma ducha de igual dimensão, com jato d'água que desce incessantemente, sendo a água recolhida por uma estrutura em inox. Essa *Instalação* requer que o espectador estabeleça uma dimensão experimental continua com o espaço e com a proposição do trabalho que solicita mente e corpo do fruidor. Daí a problemática da obra que, ao centrar sua potencialização na participação ativa do espectador, deve patentear um “hiperes-tímulo” perceptivo e sensorial para operar com a proposta conceitual do trabalho.

Nos dizeres de Cildo Meireles o comportamento humano reverbera a ideologia do capitalismo industrial, “que é crescer, crescer, crescer, o que quer dizer que ele se funda no princípio da infinitude. Ele diz: “o planeta terra é grande mas ele não é infinito [...] sei que daqui a 20 anos no mínimo 90% do planeta terra vai estar enfrentando o problema de água potável” (Meireles, 2013). E, na verdade *Je est un autre* parece repousar sobre alguma espécie impossível de equilíbrio, e, por assim dizer, na tensão induzida por Rimbaud: “*changer la vie*”.



**Figura 1** · Cildo Meireles, *Je est un autre* (detalhe -1997),  
Instalação, 2 projeções de vídeo filmadas ao vivo do circuito da  
água de rio que passa pelos 1.000m de tubos transparentes.  
Centro de arte contemporânea Le Creux de l'Enfer, Thiers, France.  
Fonte: <http://www.creuxdelenfer.net>

O que se passa é que essa instalação flui, em meio a tantas nuances expressivas, no sentido poético de levantar o impasse: o trabalho exige do observador a difícil adesão à falta e ao excesso de significados, mundo e arte, presença e anonimato, misturam-se inextricavelmente na tensão contemporânea de um determinado inconformismo, atrasados em mais de século, aos sintomas de Rimbaud.

Como convém a este texto, optou-se pelo recurso retórico, mas também real, de fazer referência à arte que se manifesta num campo alargado, a partir dos anos 1960, esgarçando as categorias artísticas referenciais da primeira metade do século XX e acentuando o fluxo entre arte e vida. Contudo, não custa dizer que se deve ao crescente agrupamento das impressões provocadas pelo mundo fenomenal onde se insere a arte moderna o caminho aberto para novos conceitos de imagem. Desenvolveu-se ali a significativa dimensão do “eu” polissêmico de Rimbaud (*Je est un autre*), desenvolveu-se ali o sentido da eminência de “imagem” como resultante da ampla rede de relações que a constitui, como propunha, por exemplo, Henri Bergson expressando a percepção concreta complexa, instalando-se sempre em uma espessura de duração. O que implica necessariamente tanto a intervenção

da vivência (a experiência do espaço mental que figura na memória, imaginação), como o continuamente presente que seria também continuamente movente (trata-se da experiência imediata, direta) (Bergson, 1975). Essa concepção bergsoniana se sobrepõe à noção desrealizadora de “imagem” pensada em termos de relação exterioridade e interioridade. Sob esse ângulo, uma obra de arte não é a materialização de uma ideia imaterial: a “ideia” em arte é, sobretudo, uma antecipação dos seus efeitos, dos efeitos gerados pelo seu devir “materialidade”. Assim:

*A percepção nada mais é, então, do que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel é ao contrário, o de eliminar do conjunto de imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria qualquer apreensão; a seguir, de cada uma das próprias imagens retidas, tudo o que não interessa às necessidades da imagem que chamo de meu corpo. [...] ao colocar meu corpo, coloquei uma certa imagem, mas no mesmo gesto, a totalidade das outras imagens, já que não há objeto material que não deva suas qualidades, suas determinações, sua existência, enfim, ao lugar que ocupa no conjunto do universo (Bergson, 1975).*

Nesse rico contexto, e observando a afirmação segundo a qual a “imagem pode ser sem ser percebida”, observe-se que o conceito de “imagem” é eminentemente relacional e, ao mesmo tempo, nem um pouco desmaterializante: ao contrário, propõe Bergson, corresponde à própria materialidade. Mas o filósofo toma o cuidado de alertar que se as relações se dão no âmbito da matéria, e se existe uma rede de relações que a constitui, a matéria não deriva sua determinação do que lhe viria (supostamente) “de fora”.

Daí emerge um aspecto balizar da percepção moderna que vai transitar na operatividade da percepção contemporânea: o “ser relacional”, *Je est un autre*, repotencializado na instalação homônima de Cildo Meireles. Nesta, o artista propõe uma temporalidade que se desenvolve numa dialética porosa entre o suporte visual e o pensamento teórico, e lida com um discurso ininterrupto de questões diversas — conceitual, poética, sonora, imagética — que implica em submergir na estreita relação entre identidade e alteridade. Que não se entenda com isto, entretanto, a postulação de um dualismo; mas o reflexo da constante tensão na qual o par arte e vida transita no campo ontologicamente configurado do trabalho de Cildo Meireles.

Nesse sentido, e no eixo conceitual de Bergson que implica o fato de tudo ser relacional, de tudo ser imagem, pontua-se que o processamento de imagens não pulveriza a matéria e que toda matéria e nosso próprio corpo se resumem a imagens. O universo é o conjunto das imagens; o mundo material, um “sistema de imagens solidárias e bem ligadas”. Imagem entre imagens, nosso corpo é um centro de ação. Nossa percepção delinea “precisamente no conjunto de imagens

as ações virtuais ou possíveis» da experiência de nosso corpo, facultando-lhe um amplo espectro de possibilidades de ação.

### **Sal sem carne**

Revela-se que em sua obra Bergson indica a conhecida experiência do *déjà vu* para atestar uma relação de simultaneidade entre o presente e o vivido. E a rigor, se pensarmos o presente como o instante em que se instalaria nossa experiência, teremos de “admiti-lo como pura ficção”. Justamente aqui pensamos encontrar o atalho mais promissor para uma aproximação com a livre apropriação poética de Cildo Meireles, ao apreender uma imagem, em seu anonimato, e leva-la a compor uma peculiar tensão, um estado de ser, em sua obra. É o caso do caráter notável de uma mesma imagem fotográfica presente em alguns trabalhos de Cildo Meireles, e sobre a qual ele diz:

*Eu tinha feito um trabalho, que era o Sal sem carne, que era um disco, uma radionovela, e por Goiás eu tinha chegado a um hospício, esse hospício mental. Eu não sou fotógrafo, mas fiz uma série de fotos. E quando eu voltei para Brasília, comecei a revelar essas fotos do hospital mental [...] e sempre aparecia lá no fundo um personagem, no mesmo canto [...] Então eu tinha essa imagem e resolvi usar. [...] são as fotos que eu usei no Zero Cruzeiro e no Sal sem carne [...] (Meireles, 2013).*

No breve espaço que aqui se impõe, discorro sobre a apreensão dessa fotografia (Figura.2) em *Sal sem carne* (1975). O processo conceitual desta obra traz uma identidade densa de sentidos, suscitando interrogações a respeito de um território em que as tensas relações entre comunidades indígenas e colonizadores se desenrolam, evocando questões ideológicas, restrições étnicas, enfim, “o gueto”. Ou seja, uma espécie de “terceiro espaço” resultado de uma cultura híbrida que jamais se concilia.

Tal noção é exemplificada no esforço pela causa indígena na qual o pai de Cildo Meireles trabalhou, e que indignado pelas atrocidades cometidas contra as tribos investigou os vários massacres impostos aos índios diante do poder de destruição de fazendeiros locais. Anos depois, Cildo Meireles foi impedido de entrar no Parque Nacional, criado por seu pai, onde pretendia entrevistar um índio remanescente do massacre. “Com essa restrição, realiza, então, seu trabalho com uma comunidade próxima, uma espécie de “aldeia-rural-periférica-temporária”. Seus entrevistados são, em suas próprias palavras, ‘nem brancos, nem índios, mas todos miseráveis’. Para eles, explica Cildo, “eu fazia duas perguntas: Você é um índio? Você sabe o que é um índio? Eles respondiam que o índio comia carne sem sal e essa resposta aparecia como um grande diferenciador” (Grando, 2015).



**Figura 2** · Cildo Meireles, Foto em preto e branco (detalhe).  
Fonte: Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan.  
*Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, p.126.

**Figura 3** · Cildo Meireles, *Sal sem carne*, disco de vinil gravado em oito canais e capa, 30,02 cm (disco), 31 x 31 cm (capa).



**Figura 4** · Cildo Meireles, *Zero Cruzeiro*, 1974-1978, impressão offset s/ papel, 6,5 x 15,5cm.

Com a questão dessa cultura híbrida, o objeto disco *Sal sem carne*, concentra gravações num LP de 33 rotações, disco de vinil, mixado em oito canais, onde quatro se destinam à cultura portuguesa-branca e quatro à cultura indígena (Figura 2). Uma pluralidade de fotos de pequena dimensão, interligadas em formato de tiras sucessivas de negativos de filme, compõem a visualidade da capa e contracapa do objeto disco. Do mesmo modo que o olhar enfrenta uma dispersão lidando com a sucessão dessas pequenas fotos em tiras, o senso de direção converge o olhar para as fotos estáticas e de maior dimensão, localizadas no espaço central da capa e contracapa. Daí uma identificação com o tema do “gueto” se acentua, tanto pelo contraste visual da paisagem e pessoas de um estilo de vida particular, como pela presença simbólica das imagens do centro do campo imagético. Estas, em maior tamanho, representam, de um lado da capa, a imagem de um grupo de índios, e do outro lado a foto do personagem encolhido em um canto, feita por Cildo em Goiás, a imagem do “excluído” que de costas e curvo se esconde no canto (Figura 3). A força simbólica do conjunto de fotos solicita ser manipulada pela memória cultural, através da qual o olhar pensante apreende, processa e problematiza o real.

É, nesse contexto de trabalho vinculado à experiência do «mundo-da-vida», território vivencial, definido por espaços densos de sentidos, onde o psíquico e o social se fundem aos traços da memória individual e coletiva, que Cildo Meireles constrói a série *Zero Cruzeiro* (1974) (Figura 4). Na cédula, a imagem do homem de costas, recurvado em um canto, no anonimato, é uma espécie de dispositivo para trazer o sentido do isolamento e da exclusão. Articula-se ali, também, um



jogo conceitual com imagem e palavras: a inscrição “zero cruzeiro” impressa na cédula, acentua a redução a “zero” do indivíduo marginalizado.

Na perspectiva inaugurada por Bergson, nosso corpo, com tudo o que o cerca, nada mais é do que “a porta movente que nosso passado empurra a todo momento para nosso futuro”. Dito de outro modo, o corpo é imagem e objeto da percepção; ele ocupa o centro da representação de todas as imagens que gravitam em torno dele. Por extensão, as relações geradas no campo de imagens em Cildo Meireles tecem sentidos, até certo ponto analítico, sobre o relacionamento do homem ante os processos de comunicação que o envolvem, ante um contexto social preciso. Tentativas subjetivas, de explorar imagens do *déjà vécu* e deslocá-las à temporalidade do vir-a-ser. Espaço topológico, desestabilizador e, portanto, político: passível de envolver o espectador apelando para seus vários sentidos. Exatamente para que reencontre e disponha de uma leitura inteligente, uma experiência estética e reflexiva, solicitada pela arte contemporânea.

#### **Referências**

- Bergson, Henri. (1975). *Matière et vie* (textes choisis). Paris: PUF.
- Bergson, Henri. (2001) *Matière et mémoire*, in *Oeuvres*, t.1. Paris: PUF.
- Meireles, Cildo (2013)., *Revista Carbono*, n.4, ISSN 2358 — 8047. URL: <http://revistacarbone.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/> (consultado em 15 de ago. 2018).
- Grando, Angela, (2015, dezembro). “Sal sem carne: para uma estética do gueto”. *Artelogie*, n° 8, URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/496> ; DOI : 10.4000/artelogie.496
- Freire, Cristina. (2015) *Contexturas: Sobre artistas e/ou antropólogos*. Bienal de SP, catálogo..
- Meireles, Cildo. (2013, 01 dez.). “Cildo Meireles e o filme ‘Ouvir o Rio’”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kK82fUNxHpE> (Acesso em 05 nov. 2018).

# Ilídio Salteiro y el proyecto curatorial Dinero-Dinheiro: Un comisariado alternativo que da voz a los artistas

*Ilídio Salteiro and the curatorial project Dinero-Dinheiro: An alternative curator who gives voice to artists*

ANTONIO GARCÍA LÓPEZ\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 a 21 janeiro de 2019

\*Espanña, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Murcia; Facultad de Bellas Artes; Departamento de Bellas Artes; Grupo de investigación Zeus. Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes, España. E-mail: antoniog@um.es

**Resumo:** El objetivo del presente trabajo, aborda el proceso de curatoría colaborativa presente en el proyecto Dinero-Dinheiro, al tiempo que persigue ofrecer una visión de la faceta menos conocida como comisario, del también profesor y artista Ilídio Salteiro. En general no es habitual que los artistas se preocupen por realizar labores de comisariado. En ese sentido podemos decir que se trata de un tipo de práctica menos arraigada pero no por ello, despreciable para la investigación artística. Ponemos el acento en el caso concreto de colaboración llevado a cabo en el proyecto Dinero-Dinheiro.

**Palavras chave:** X

**Abstract:** *The objective of this work, addresses the process of collaborative curatoria present in the project Dinero-Dinheiro, while seeking to offer a vision of the facet less known as curator, also Professor and artist Ilídio Salteiro. In general, it is not usual for artists to worry about performing curating tasks. In that sense we can say that it is a type of practice less rooted but not for that, despicable for artistic research. We put the accent in the concrete case of collaboration carried out in the project Dinero-Dinheiro.*

**Keywords:** *Alternative curatorship / art / money / participatory project.*

## Introducción

El proyecto curatorial *Dinero-Dinheiro* fue adquiriendo forma en la primera exposición comisariada en el ISEG de Lisboa por Ilídio Salteiro (n. Alcobaça, 1953), y presentada en octubre de 2016. Hoy, el proyecto ha crecido, internacionalizándose, estableciendo sinergias enriquecedoras capaces de construir un discurso estético y conceptual que partiendo de la palabra clave “Dinero/Dinheiro”, nos ofrece el punto de vista de una treintena de artistas y profesores procedentes de instituciones universitarias de Lisboa, Oporto, Beira Interior, Valencia y Murcia. Este proyecto tiene una serie de particularidades que lo hacen singular, permitiendo un modelo de comisariado poco convencional. En primer lugar, los comisarios son artistas, al tiempo que también son docentes universitarios. Esto ya marca una diferencia respecto al perfil de los *curators* más tradicionales, generalmente procedentes exclusivamente de la teoría y estética del arte. Podemos decir que eso ha supuesto un planteamiento que atiende más a la investigación artística, que a las necesidades del circuito de galerías, crítica de arte y museos. Es por ello, que la prioridad en la selección, no ha atendido a cuestiones asociadas al mercado del arte, si no a la capacidad para la creación y la reflexión artística. Esa circunstancia se ha materializado otorgando un verdadero protagonismo a cada uno de los artistas seleccionados, fomentando la libertad tanto de pensamiento, como de lenguajes creativos.

*Na arte, integrada nos domínios dos sentidos e das sensibilidades, nao podem existir dogmas. Estés, quando existem, transforman-na em mera tecnologia. O dogma existe na religiao, mas nao pode existir na arte. Aceitar doutrinas pré-estabelecida e utilizar os modelos oficialmente difundidos, é recusar a arte como modo de investigar a vida e a humanidade, é aceitar a arte como ornamento forma e social. (Salteiro, 2018:11)*

Pintura, escultura, instalación, dialogan junto a los textos solicitados a los artistas-investigadores, dando respuestas al asunto de la cultura y el dinero. Una de las directrices a destacar reside precisamente en asumir más allá del propio acto expositivo, la importancia del “debate y la reflexión artística”. Blog, catálogo y finalmente una publicación en formato libro (López & Salteiro, 2018), recogen las valiosas opiniones de cada uno de los participantes que conformar este proyecto internacional y que además son en su mayoría artistas, y profesores universitarios.

### 1. Ilídio Salteiro como artista-curator.

Ilídio Salteiro, cuenta con una sólida trayectoria como artista que ya ha sido abordada con solvencia por autores como Queiroz (2013) o Pereira (2018). Sin

embargo, este artículo pretende indagar en su faceta menos conocida como comisario, y que a nuestro entender es inseparable tanto de su quehacer artístico desde inicios de los 80, como de su rol de profesor de pintura en la FBAUL. Salteiro como artista pertenece a una generación portuguesa neo-figurativa que tiene sus referentes en:

*... movimentos espontâneos como a trans-vanguardia, ou o neo-expressionismo oitentista. Em pano de fundo, um optimismo gerado pela queda das ditaduras ibéricas e pela integração europeia (Queiroz, 2017:22).*

Como artista portugués, de la post-dictadura, estaba ilusionado con los nuevos aires de libertad que se respiraban. Por cierto, en una visita realizada a la Universidad de Lisboa en el año 2014, pudimos presenciar la exposición: *40 anos da reuniao conspirativa de 5 de fevereiro anos do 25 de abril*, donde se mostraba un panel realizado en 1982 por pintores y escultores portugueses. Salteiro y su pareja Dora, formaban parte de esa muestra que homenajeaba el papel activo de los intelectuales y artistas de la Revolución de los claveles. Con la perspectiva que solo el tiempo puede dar, podemos decir, que todo ha cambiado bastante, hoy el mundo se ha globalizado y se ha llevado muchos ideales por delante. Sin embargo, ese espíritu de libertad asociada a los procesos de creación artística sigue vivo en Salteiro; se trata de una actitud vital que le ha llevado a no sucumbir a las prisiones decorativas y a los caminos trazados por los nuevos circuitos de la industria cultural entendida como maquinaria del entretenimiento, o como otros han definido con la expresión: “turismo rápido” (Queiroz, 2017: 22).

Es cierto que el arte no tiene por qué ser ético ni moral, al fin y al cabo siempre ha estado al servicio del poder.

*A arte é um instrumento do poder, que a usa, que a abusa e que a maltrata. Dizemos maltrata pelo cerceamento à investigação, à prospecção, à experimentação e à exposição, como é verificável pelos privilégios dados ao museu como imóvel em desfavor do museu como coleção. (Salteiro, 2018:65)*

Pero a veces, el artista siente la necesidad de darse un capricho, de hacer uso de su libertad de pensamiento. Es en esos momentos cuando el compromiso artístico es con uno mismo y se convierte en un canal para transmitir emociones, pensamientos, ideas, realidades, y no solo las exigencias del orden preestablecido. Es por ello que el planteamiento de Salteiro como *curator* difiere del comisariado convencional mucho más sujeto a una disciplina llena de

condicionantes marcados por las directrices repetitivas propias de la llamada “industria cultural” (Horkheimer & Adorno, 1998:180). Somos conscientes de que no es sencillo encasillar ni la obra artística ni los proyectos curatoriales llevados a cabo por Salteiro, pero sin duda muestran como denominador común un pensamiento simbólico que liga con la utopía.

*La gran misión de la Utopía no es sino la de hacer posible una oposición a la aceptación pasiva del estado actual de los asuntos humanos. Este pensamiento simbólico supera la inercia natural del hombre y lo dota de una nueva capacidad: la de reajustar constantemente su universo.* (Cassier, 2003:98)

Entre 1982 y 1992 bajo el título: *Fragata do Tajo*, Salteiro comisarió un proyecto colaborativo que llevaba consigo la creación de una Cooperativa de Dinamización Cultural denominada *A Barca CRL* en la que participaron otros artistas jóvenes como Pedro Saraiva, Dora Iva Rita, Manuel Vilarinho, Manuel Rosa, Ilda David. El objetivo principal consistía en “mantener y dinamizar culturalmente el río Tajo” (Salteiro, 2018: 33), utilizando precisamente una embarcación tradicional como la fragata. Lógicamente la globalización se encargó de hacerla zozobrar, pero sin duda ese espíritu utópico, esa idea de que otro mundo era posible, ya quedaba patente en este primer proyecto curatorial.

Entre 2005 y el 2008 bajo el nombre *CSBN — contemporary art*. abordó otro proyecto con guiños “quijotescos”. En esta ocasión se trataba de poner en valor el espacio rural de la Casa de Santa Barbara de Nexe, en el Algarve. Un proyecto que se apoyaba en las nuevas posibilidades de la red para dar visibilidad a acciones artísticas realizadas en la periferia, y alejadas de los grandes núcleos urbanos y culturales.

En el 2011 comenzó a encargarse del proyecto *GAB-A Galerías Abiertas de las Bellas Artes*, involucrando a otros profesores de la FBAUL, como: (João Castro Silva, João Paulo Queiroz, Jorge dos Reis, Manuel Gantes, Cristovão Pereira) y estableciendo redes con otros espacios expositivos y galerías. Esta tarea, supone un esfuerzo adicional, pero el profesor Ilidio la realiza con gusto, sabedor de que es necesario dar la oportunidad a los más jóvenes. Este interés por lo emergente, y por los artistas del futuro, es otra de sus constantes en los proyectos curatoriales, por lo que también acabará siendo un signo distintivo del proyecto *Dinero-Dinheiro*.

Otra de las constantes de Salteiro tiene que ver con su interés por la Historia, y su visión del artista como sujeto activo capaz de interpretar el mundo que le rodea. En ese sentido se enmarca el proyecto *Evocação — arte contemporânea*, desarrollado entre 2016-2018 para el Museo Militar de Lisboa. Hasta

el momento, se han realizado nueve exposiciones con obras de profesores de la FBAUL como: João Castro Silva, Isabel Sabino. Rocha de Sousa, João Paulo Queiroz, José Teixeira, António Trindade, Hugo Ferrão y Artur Ramos.

## 2. El proyecto curatorial dinero-dinheiro como proceso creativo.

El proyecto *Dinero-Dinheiro*, ha contado paradójicamente con escasos medios económicos que han sido compensados con una gran aportación de capital humano. Los artistas-investigadores españoles y portugueses participantes han sido: Álvaro Alonso, Antonio García, Carmen Grau, Carolina Maestro, Concha M. Montalvo, Cristóvão V. Pereira, Diogo da Cruz, Domingos Loureiro, Dora Iva Rita, Francisca Núñez, Francisco Berenguer, Francisco J. Guillén, Ilídio Salteiro, João Castro Silva, João Paulo Queiroz, Jorge dos Reis, José M. Iborra, Juan J. Águeda, Luís Herberto, Luis Izquierdo, Manuel Gantes, Manuel Páez, Mariano Maestro, Maribel Pleguezuelos, Olga R. Pomares, Pedro A. Ureña, Román Gil, Salvador Conesa, Torregar, Victoria S. Godos, Virtoc. Quizás lo primero que llama la atención, es la diversidad de edades y localizaciones de estos artistas; circunstancia perseguida por sus comisarios, dada la pluralidad de respuestas pretendida.

Otra característica es que se trata de un proyecto itinerante, de tal forma que a la primera muestra presentada en Lisboa en 2016, le han sucedido entre el 2018 y 2019 cinco localizaciones en la Región de Murcia, tales como: Museo de la Universidad de Murcia (Figura 1), Museo de Archena (Figura 2), Universidad Politécnica de Cartagena (Figura 3), Facultad de Economía y Empresa (UMU), y Universidad Popular de Mazarrón. Pero más allá del impacto y la visibilidad alcanzada, Salteiro, estaba preocupado por el propio proceso creativo.

*A forma, não é o facto essencial porque ela é somente o resultado de um processo criativo em permanente actualização através de investigação. Esse processo, fundamentado em pesquisas e análises, concretiza-se numa parte formal inevitável. No final será toda essa informação decorrente ao processo — matérias, processo e forma — que permitirá ao observador uma compreensão da globalidade da obra e desse modo retirar as suas conclusões (Salteiro, 2011: 6)*

Es por ello, que el proyecto *Dinero-Dinheiro* fué pensado como proceso colaborativo, un lugar común donde compartir la experiencia de la investigación artística, su reflexión y su puesta en común, aprovechando la inmediatez que otorgan los nuevos medios digitales y la comunicación en la red. Y es que Salteiro concibe el arte como un modo de conexión.

*Para o artista, o termo Religare é um “ligar novamente”, “religar” “conectar o que se encontra desconectado”; sem vínculo com a ideia de culto. Ilídio Salteiro se preocupa fundamentalmente com questões atuais, como a globalização e a multiculturalidade. Estamos conectados full time em rede, mas muitas vezes desconectados de nós mesmos e do indivíduo que está ao lado. A arte é conexão. É tempo de religar. (Pereira, 2018:159)*

Por otro lado “La imaginación es instrumento de contrapoder porque nos permite pensar en alternativas, poner en entredicho el mundo, subvertir lo real” (Velazquez, 2016). Bajo este contexto el proyecto *Dinero-Dinheiro* es un sincero ejercicio de utopía artística, entendida como una resistencia crítica a la utopía hegemónica que mueve el capitalismo. Es por ello, que el proyecto hace pensar al espectador no solo en la relectura de las obras, si no en su propio papel de productor-consumidor impuesto peligrósamente por la sociedad que nos rodea. De este modo, autores como João Castro Silva, Luis Herberto, Concha Martínez, o Antonio García, han optado por lenguajes más directos y críticos, apelando a noticias de actualidad y a nuestro posicionamiento como espectadores de una realidad plagada de casos de corrupción y prácticas ilícitas en pos del enriquecimiento rápido. Otros, como Dora Iva, Diogo da Cruz, Juan José Águeda, Mariano Maestro o José Mayor, plantean metáforas del poder del dinero y su influencia sobre la voluntad y el pensamiento de las personas y su cosificación, traducidos en fenómenos como la post-verdad, la explotación laboral y sexual, e incluso el adoctrinamiento religioso. Tampoco han faltado alusiones al dinero desde una óptica auto-referencial, así Joao Paulo Queiroz, Domingos Loureiro, Manuel Gantes, Manuel Páez o Salvador Conesa, han mostrado discursos inscritos en la tradición artística, en sus modelos de exhibición y explotación, donde no han faltado guiños a géneros como la figura, el paisaje, o la naturaleza muerta, pero también a la ironía más contemporánea. Algunos como Torreagar, Francisco Guillén, Olga Rodríguez, Francisca Núñez o Pedro Alonso, han optado por abordar los fenómenos artísticos de la abundancia y del exceso como reinterpretación contemporánea de la cornucopia o de la vanitas, por lo que sus discursos enlazan con “la estética de la exuberancia” (Mandoki, 2013:299). También hay fórmulas más abstractas, como las de Cristóvão Valente, Ilídio Salteiro, Álvaro Alonso, o Jorge dos Reis, capaces de sugerir en su premeditada ambigüedad, la plena implicación del espectador en la reconstrucción del relato, lo azaroso y volátil de la riqueza, o la situación del artista al margen del sistema. Finalmente cabe subrayar que el proyecto ha aglutinado todo tipo de lenguajes, pintura, fotografía, escultura, instalación, video-creación, collage, se han dado cita como fruto de esa diversidad y libertad creativa.



**Figura 1** - *Dinero-Dinheiro*, 9 mayo — 4 junio 2018. Sala de exposiciones José Nicolás Almansa del Museo de la Universidad de Murcia., Murcia (España). Fuente: propia.

**Figura 2** - *Dinero-Dinheiro*, 8 junio — 31 agosto 2018. Museo de Archena., Murcia (España). Fuente: propia.

**Figura 3** - *Dinero-Dinheiro*. 14 septiembre — 24 octubre 2018. Sala de exposiciones UPCT. Antiguo CIM. Cartagena (España). Fuente: propia.



## Conclusión

El proyecto *Dinero-Dinheiro*, ha generado un debate académico sobre la creación, sobre sus modos de enseñanza y exhibición, y sobre las relaciones entre el arte y el dinero. Ese anclaje temático y expositivo, ha permitido llevar un poco más lejos, experiencias que han servido de inspiración como el proyecto *Fazer falar a pintura* (Ferreira, 2011), y que también otorgaba peso específico a los artistas y sus reflexiones escritas. La muestra resultante es fiel por tanto al interés por la pluralidad de sus comisarios, ya que se ha hecho efectiva la máxima libertad de lenguajes y de técnicas, y el diálogo constructivo entre generaciones y localizaciones muy diversas. Podemos concluir que se ha alcanzado el objetivo planteado inicialmente:

*O objetivo é estabelecer confrontos visuais entre as diversas formas e soluções estéticas encontradas à volta deste assunto e expô-las, motivando interrogações e interpretações, aparentemente inconclusiva mas sempre subliminarmente enriquecedoras porque passíveis de proporcionarem muitas e diferentes sinergias.* (Salteiro, 2016:7)

En su conjunto el proyecto, ha supuesto metafóricamente una radiografía aproximada de lo que directa o indirectamente afecta el dinero, a los sujetos creadores de una época, abriendo nuevas vías de proyectos curatoriales alternativos, que incidan en la viabilidad del diálogo creativo entre artistas de generaciones y entornos geográficos diversos.

## Referencias

- Cassirer, Ernst (2003) *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-968-1603-00-7.
- CSBN — contemporary art (2008) [Consult. 2018-12-17] Disponible en URL: <http://csbn.arte.com.pt/index.html>
- Evocação: Projecto de arte contemporânea para Evocação da Grande Guerra (2018) Museo Militar de Lisboa 2014/18. [Consult. 2018-12-27] Disponible en URL: <https://evocacao14-18.blogspot.com/>
- Ferreira, Antonio Quadros Org. (2011) *Fazer Falar a Pintura*. Porto: U. Porto Editoria. ISBN: 978-989-8265-48-7.
- GABA Galerias Abertas das Belas-Artes [Consult. 2018-12-27] Disponible en URL: <http://galeriasabertas-belasartes.blogspot.com/>
- Horkheimer, Marx & Adorno, W. Theodor (1998) *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta. ISBN: 84-87699-97-9.
- López, Antonio García & Salteiro, Ilídio (2018) *Dinero-Dinheiro: Projeto internacional de investigação artística*. Lisboa: CIEBA, Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. ISBN: 978-989-8944-08-5.
- Mandoki, Katya (2013) *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI Editores. ISBN: 978-607-03-0470-5
- Pereira, Cláudia Matos (2018). "Ilídio Salteiro: pensamento, Partilha e Comunicação Visual, a pintura contemporânea como ato de religare" *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN: 1647-6158 e-ISSN: 1647-7316. Vol. 9 (22): 148-159.
- Queiroz, João Paulo (2013) "Propostas para

- "o centro do mundo: as pinturas de Ilídio Salteiro" *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN: 1647-6158, e-ISSN: 1647-7316. Vol 4 (8): 310-319.
- Queiroz, João Paulo (2017) "Mundus novus: algumas cartas para Ilídio Salteiro" In Salteiro, Ilídio. *Faróis e Tempestades, anotações sobre um processo artístico*. Lisboa: FBAUL-CIEBA, ISBN: 978-989-8771-92-6. pp.21-26, [Consult. 2018-12-16] Disponível em URL: [https://issuu.com/i.salt/docs/farois\\_e\\_tempestades\\_anota\\_oes](https://issuu.com/i.salt/docs/farois_e_tempestades_anota_oes)
- Queiroz, João Paulo (2018) "Uma Viagem na minha Terra" In Salteiro, Ilídio. *Uma Viagem na Minha Terra*. Covilhã: Museu de Lanifícios, Universidade da Beira Interior, ISBN: 978-989-654-444-7. pp. 5-8, [Consult. 2018-12-16] Disponível em URL: [https://issuu.com/i.salt/docs/catalogo\\_ilidio\\_salteiro](https://issuu.com/i.salt/docs/catalogo_ilidio_salteiro)
- Salteiro, Ilídio (2011) "A Pintura na relação Artes, Ciências & Humanidades" [Consult. 2018-12-17] Disponível em URL: <http://www.artes.com.pt/text/salteiro/pinturaciencia.pdf>
- Salteiro, Ilídio (2016) In *Dinheiro*, Lisboa: FBAUL-ISEG, ISBN: 978-989-8771-54-4.
- Salteiro, Ilídio (2018) "No acto de pintar" In *Uma Viagem na Minha Terra*, Covilhã: Museu de Lanifícios, Universidade da Beira Interior, ISBN: 978-989-654-444-7. pp.9-12, [Consult. 2018-12-16] Disponível em URL: [https://issuu.com/i.salt/docs/catalogo\\_ilidio\\_salteiro](https://issuu.com/i.salt/docs/catalogo_ilidio_salteiro)
- Salteiro, Ilídio (2018) "El último barco del Tajo" In García, Juan; Rodríguez, Olga; García, Antonio (Ed.) *Preactas del I Congreso Arte, Naturaleza y Paisaje en el Mediterraneo*. Murcia: Editorial OXOX. 56 pp. ISBN 978-84-09-05477-0 [Consult. 2018-12-17] Disponível em URL: <https://www.artenaturalezapaisaje.com/schedule>
- Salteiro, Ilídio (2018) "Antonio García López: Colagem e Política como processo de Pintura." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN: 1647-6158 e-ISSN: 1647-7316. Vol. 9 (21): 60-66.
- Velazquez, Yunuen Díaz (2016) "El arte de imaginar — Seis reflexiones en torno a la utopía en el arte actual" *Reflexiones Marginales*. ISSN: 2007-8501 Vol.34 (6) [Consult. 2018-12-17] Disponível em URL: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/el-arte-de-imaginar-seis-reflexiones-en-torno-a-la-utopia-en-el-arte-actual/>

# Simon Zabell: Found in Translation

*Simon Zabell: Found in Translation*

ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS\*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada; Facultad de Bellas Artes; Departamento de Dibujo. Calle Periodista Eugenio Selles, s/n, 18014 Granada, Espanha. E-mail: jesusosorio@ugr.es

**Resumen:** En este artículo nos acercamos al singular proceso de ideación y creación de Simon Zabell, centrado en las múltiples posibilidades creativas de la traducción entre diferentes lenguajes artísticos. A través de la pintura, la escultura o la instalación, desarrolla proyectos con un marcado carácter escenográfico, a menudo basados en obras de creadores no visuales, principalmente músicos o escritores. En el proceso de interpretación, Zabell descubre nuevos caminos y códigos plásticos con los que representar sus propias evocaciones, impresiones o imágenes mentales de la obra re-pensada.

**Palabras clave:** Simon Zabell / traducción / proceso / código visual.

**Abstract:** *In this article we approach the singular process of ideation and creation of Simon Zabell, focused on the multiple creative possibilities of translation between different artistic languages. Through painting, sculpture or installation, he develops projects with a marked scenographic content, which are usually based on works by non-visual creators, mainly musicians or writers. Throughout the process of interpretation, Zabell discovers new ways and visual codes to represent his own evocations, impressions or mental images of the reconsidered artwork.*

**Keywords:** *Simon Zabell / translation / process / visual code.*

## Introducción

Simon Zabell (Málaga, 1970) es un artista visual británico nacido y residente en España. Licenciado en Pintura y Escultura por la Universidad de Granada, decidió continuar su formación con un Máster de escenografía en la Slade School of Fine Arts de Londres bajo la tutela de Philip Prowse (1937) un reconocido escenógrafo y director de escena teatral a quien el artista señala como gran referente en su manera de entender y abordar el proceso creativo. Se acercó al estudio del diseño de escenarios animado por el deseo de diversificar y expandir su formación artística y atraído por la posibilidad de vincular las artes plásticas a la literatura y la música, sus otras dos grandes pasiones. No quiso desarrollarse profesionalmente como escenógrafo, pero sí toma del diseño teatral la concepción del espacio, el marcado carácter narrativo, la relación inclusiva con el espectador y el hecho de poder trasladar a la visualidad plástica una creación musical o literaria.

Zabell es profesor de escultura en la Facultad de Bellas artes de la Universidad de Granada e imparte numerosas conferencias y talleres sobre arte y procesos creativos. Desarrolla y exhibe su obra desde finales de los años noventa, principalmente en forma de pintura, escultura, fotografía e instalación. Ha participado en importantes exposiciones y ferias de arte contemporáneo a nivel internacional (ARCO, Pinta NY, VOLTA, BâleLatina Basel, PULSE Miami o SCOPE London entre otras) y ha sido premiado y becado por prestigiosas instituciones. Sus proyectos, siempre en buen equilibrio entre el planteamiento conceptual y el estético, se adscriben coherentemente a su principal línea de investigación: la libre traducción en imágenes de obras de otros autores, generalmente concebidas en lenguajes no visuales.

En este artículo nos centraremos en dicho acto de interpretación, elemento definitorio fundamental en la producción artística de Simon Zabell. En primer lugar, nos acercaremos al contexto del autor para comprender las motivaciones conceptuales y emocionales que sostienen y alimentan su sólida y coherente investigación a lo largo de los años. Observaremos después su proceso creativo a fin de conocer los mecanismos metodológicos que el autor utiliza para conectar en profundidad con una obra ajena y ser capaz de generar algo completamente distinto y propio. Seguidamente, veremos algunos ejemplos que nos darán una visión más nítida del particular universo visual y teórico de Zabell y de su peculiar manera de entender la traducción.

## 1. Todo ocurrió en Babel

La confusión de lenguas abrió una brecha insalvable en Babel e hizo imposible la conclusión del proyecto más ambicioso de una época. Aquella fulminante diferenciación idiomática acabó con toda posibilidad de comunicación fluida en el seno del equipo de trabajo. La construcción colectiva se detuvo, inútil intentar coordinarse; el caos se apoderó de una sociedad desconcertada y, desde ese preciso momento, en dispersión. Causa y efecto, los pretenciosos constructores no necesitaron muchas más pistas para entender que lo ocurrido era un castigo por su ego desmedido.

Simon Zabell nació y creció en el sur de España. Hijo de padres ingleses y formado en ambos territorios bebió por igual de las dos fuentes culturales. Es bilingüe, bicultural y vive como una riqueza el poder ver y entender el mundo desde dos prismas bien distintos. Porta en su propio ADN las cuestiones relativas a la distancia que lleva de un lenguaje al otro, el espacio de incertidumbre que el mensaje recorre buscando hacerse comprensible por quien le recibe; se mueve e indaga por convicción natural en el territorio de la traducción.

Se pregunta si el golpe a Babel no fue más bien una oportunidad mal entendida, un regalo para la creatividad y el juego, para el nacimiento de muchas nuevas posibilidades de comunicación y creación (Zabell, 2017). Los babelitas desistieron de seguir *haciendo* juntos, perdidos en la incomprensión. Zabell no se rinde, ¡al contrario! decide quedarse justo ahí, frente a Babel, trasladando mensajes de otros idiomas a los suyos propios, desde la música o la literatura a la visualidad, disfrutando del proceso de interpretación.

Consciente de la imposibilidad de alcanzar una transcripción perfecta entre lenguajes de distinta naturaleza, –entre lo leído, oído o recordado, entre la imagen mental y lo realmente visible–, el autor juega y experimenta en los márgenes del posible error interpretativo, descubriendo nuevas oportunidades creativas en las fallas lingüísticas y en la libre traducción.

El resultado de su trabajo es siempre único e inesperado, una experiencia propia encontrada en el proceso de apropiación, *re-pensamiento* y nueva creación de una idea preexistente.

## 2. Traductor de imágenes: proceso

Zabell está en continuo movimiento; no tiene que ir en busca de nuevos temas para su desarrollo creativo, las ideas simplemente le salen al paso mientras vive con ojos muy abiertos, lee con avidez, se apasiona por una música o descubre un fragmento de historia que le conmueve. Cuando un asunto engancha su atención investiga con intensidad casi obsesiva, impulsado por una curiosidad innata que le lleva continuamente a nuevos hallazgos.



**Figura 1** · Simon Zabell, *Of Canyons and Stars*, 2013. *Vista de la exposición.* Fuente: website del artista ([simonzabell.com](http://simonzabell.com))

**Figura 2** · Simon Zabell, *La Jalousie*, 2006. *Vista de la exposición.* Fuente: website del artista ([simonzabell.com](http://simonzabell.com))

Se adentra a menudo en el universo de otros creadores no visuales, principalmente escritores o músicos. Desde unas partituras, un relato o un libro desarrolla exhaustivas exploraciones guiado por su intuición. Compila información, lee, viaja y entrevista a cuantos expertos sobre el asunto necesite para componer su propia historia.

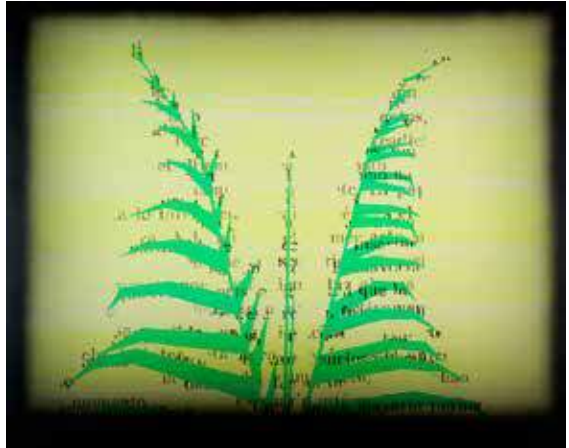
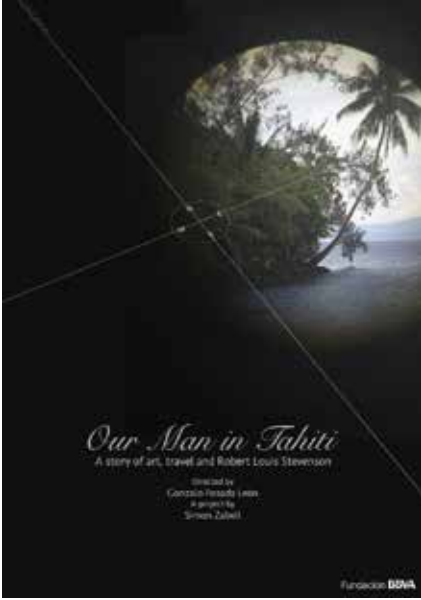
Pero la obra de Simon Zabell nunca es una sucesión de datos ni un alarde de conocimientos; sus imágenes no son descriptivas y no tienen ningún compromiso con la literalidad. El espacio de interpretación del artista es su terreno de juego; aquí procesa lo aprendido, lo filtra, y traslada el resultado de sus percepciones a un nuevo lugar. El imaginario de Zabell tiene que ver con sensaciones físicas, impresiones, emociones, recuerdos, imágenes mentales o evocaciones que serán llevadas a lo visible en series de pinturas, en forma de instalación de luz en descomposición cromática o en esculturas poliédricas de madera (Figura 1).

A nivel plástico y gráfico, Zabell apuesta por la simplificación y la máxima depuración de la imagen, la geometría, el plano y las formas puras. Convierte su idealización mental en imagen, a veces cromática, a veces icónica: la vierte en la superficie, la fija sobre grandes lienzos, convencido de la potencia de la propia materialidad del objeto artístico. Diseña siempre códigos plásticos propios y específicos para cada idea, así como recursos técnicos adaptados a las necesidades narrativas de cada proyecto en particular. Se mueve también con libertad entre distintos lenguajes visuales y formatos según convenga a lo que quiere contar, ajeno a cualquier imposición estilística o de continuidad de *marca*.

### 3. Orígenes y traducciones: algunos ejemplos

Siempre atento y abierto a nuevos encuentros y posibilidades, Simon Zabell reconoce multitud de influencias de diferentes ámbitos creativos. En el campo de las artes visuales cita a Soledad Sevilla, Jonathan Lasker, Peter Doig, Sol Lewitt, Frederic Edwin Church o Malevich. Pero, como ya hemos mencionado, las obras que le han servido como punto de partida y referencia para el desarrollo de sus propios proyectos no provienen, por lo general, del contexto de las artes plásticas. Se interesa, indaga y crea desde propuestas de Pier Paolo Pasolini (*Rema*, 2008-2009), del músico hawaiano Ernest Ka'ai (*The life and times of Ernest Ka'ai*, 2012), del cineasta Yasujiro Ozu (*Akibiyori*, 2009) o a partir de una supuesta anécdota sobre el músico Keith Moon, batería de *The Who* (*El curioso incidente de Keith Moon a la batería*, 2018).

Una de sus mayores fuentes de inspiración es el trabajo del escritor radical francés Alain Robbe-Grillet, desde cuyas novelas ya ha desarrollado tres extensos proyectos: *Le voyeur* (2004), *La Jalousie* (2006) (Figura 2) –ambos inspirados



**Figura 3** · *Our Men in Tahiti*, 2016. Cartel de documental sobre el proyecto de Simon Zabell, dirigido por Gonzalo Posada León. Fuente: website del artista ([simonzabell.com](http://simonzabell.com))

**Figura 4** · Simon Zabell, *La Casa de Hong Kong*, 2007-2008. Fuente: website del artista ([simonzabell.com](http://simonzabell.com))



en novelas homónimas- y *La Casa de Hong Kong* (2007-2008), basado en la novela *La Maison des Rendez-Vous*. También partió de las partituras de Olivier Messiaen (*Of Canyons and Stars*, 2013), Richard Wagner (*Tannhauser*, 2009), Karlheinz Stockhausen (*Klavierstück IX*, 2009) y hasta de la Familia Real de Hawái (*The Sky Above Honolulu*, 2011) para generar algunas de sus propuestas más interesantes.

Desde 2014 ha estado implicado de lleno en su trabajo más ambicioso, *Our Men in Tahiti*, basado en la sórdida y poco conocida novela tardía de Robert Louis Stevenson: *Bajamar* (*The Ebb-Tide*, 1894). Simon Zabell fue becado por la Fundación BBVA para la realización de este proyecto, un sólido respaldo que le permitió realizar una extensa investigación. Sus indagaciones le llevaron a Escocia, California y la Polinesia Francesa y tuvieron como resultado un largo, interesante y fructífero proceso creativo (Figura 3).

Para poder entender con mayor claridad cuáles son las claves que identifican la singular propuesta investigativa del autor observaremos más de cerca dos de sus proyectos de traducción y creación, uno concebido a partir de una obra literaria y el otro desde unas partituras y toda una extravagante historia de reyes y de islas del Pacífico.

### 3.1. *La Casa de Hong Kong* (2007-2008)

La novela *La Maison des Rendez-Vous* de Alain Robbe-Grillet (1965) fue publicada en España bajo el título *La Casa de Hong Kong* durante la dictadura y algunos años más tarde como *La Casa de Citas*. Robbe-Grillet, uno de los padres del *Nouveau Roman* francés, cuenta una historia extraña en el interior de un prostíbulo de lujo en el Hong Kong de principios de los años veinte del siglo pasado. Hay crimen, erotismo, tráfico de drogas, tramas cambiantes y entrecruzadas, un narrador no fiable que manipula y tergiversa la historia y una densa atmósfera que invade todo.

Zabell traduce visualmente esta obra no intentando ilustrar ni narrar la historia, sino atendiendo a las sensaciones que le produce su lectura. Evoca en pintura *visiones* del espacio donde ocurre la acción, la habitación principal de la casa de citas: unas sillas desordenadas, plantas, hojas de palmera, algunas líneas estructurales del espacio, unas cortinas... todo de forma esquemática, con perspectivas simplificadas y una luz amarilla fluorescente que se intensifica progresivamente en cada lienzo (Figura 4).

Trata de fijar algunas imágenes del lugar y los objetos que se configuran a su cerebro mientras lee, siguiendo las descripciones del escritor. Al mismo tiempo, en otra capa de representación, nos deja ver parte de la realidad física



**Figura 5** - Simon Zabell, *La Casa de Hong Kong*, 2007-2008. Acrílico sobre lienzo. 160 x 200 cm. Fuente: website del artista ([simonzabell.com](http://simonzabell.com)).

**Figura 6** - Simon Zabell, *La Casa de Hong Kong*, 2007-2008. Acrílico sobre lienzo. 160 x 200 cm. Fuente: website del artista ([simonzabell.com](http://simonzabell.com)).

**Figura 7** - Simon Zabell, *La Casa de Hong Kong*, 2007-2008. Vista de exposición en el Espacio Iniciararte, Sevilla. Fuente: website del artista ([simonzabell.com](http://simonzabell.com)).

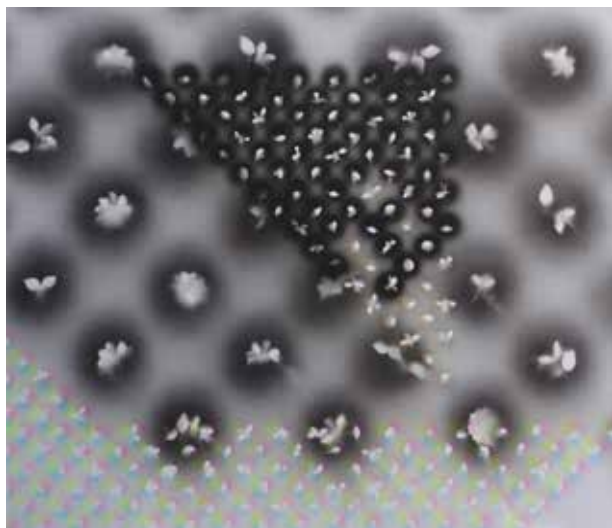


**Figura 8** · Henri Berger y la Reina Lili'uokalani. La última monarca de Hawái, formada por Berger, fue una compositora de gran talento. Una de sus composiciones más conocidas es el himno «*Aloha 'Oe*» (conocido también como "*Farewell to Thee*"), que se cantaba como despedida cuando zarpaba un barco. La compuso durante su arresto domiciliario. Fuente: <https://www.tourmaui.com/hawaiian-monarchs/>

y presente del lector, el propio texto impreso o las páginas del libro a distintos niveles de intensidad y de distancia. En algunos de los lienzos la superficie de la doble página de texto domina completamente el plano; en otros la pintura cede ante la imaginación y la atmósfera amarilla de la historia. El pintor nos lleva a un viaje de inmersión, desde la superficie matérica del libro y hasta perdernos en lo profundo de la irrealidad de la que nos habla. Para acompañarnos en la lectura, Simon Zabell diseña un espacio expositivo completamente oscuro, e ilumina cada cuadro con focos de teatro (Figura 5, Figura 6, Figura 7). Cada imagen recortada en luz nos llama como un decorado abierto; como en casi toda la obra del artista los espacios escenográficos vacíos invitan al espectador a entrar en escena (Navarro, 2007).

### 3.2. *The Sky Above Honolulu* (2011)

A partir de una de sus lecturas, Zabell decide *tirar del hilo* de una fascinante historia que despierta toda su curiosidad. La última generación de la familia real de Hawái (monarquía hasta finales del siglo XIX) solicitó los servicios del compositor y militar prusiano Heinrich Berger en 1877 para educar a sus príncipes en el elevado arte de la música al gusto europeo. El profesor formó a conciencia a



**Figura 9** · Simon Zabell, *The Sky Above Honolulu (Ka Ipo Lei Manu)*, 2011. Acrílico sobre lienzo, 180 x 220 cm. Fuente: website del artista ([simonzabell.com](http://simonzabell.com))

**Figura 10** · "The Sky Above Honolulu", 2012. Acrílico sobre lienzo. 170 x 200 cm. Fuente: blog del artista (<http://simonzabell.com/blog/honolulu-mon-amour/>)

cuatro miembros de la realeza –entre ellos al propio rey y su hermana y sucesora la princesa Lili'uokalani, última reina de Hawái– (Figura 8), estuvo al mando de la Royal Hawaiian Band, dejó numerosas composiciones relevantes (la música del actual himno de Hawái fue compuesta por él con letra del rey Kalākaua) y ayudó a que la música hawaiana fuese conocida en muchos otros países.

De su trabajo y del de sus Reales aprendices nacieron multitud de composiciones que combinan la estructura clásica alemana o austríaca con el sonido y las tradiciones hawaianas –el ukelele, evolución del cavaquinho portugués traído desde Madeira y Azores, nació y se introdujo en la música del país durante el servicio de Berger al rey Kalākaua–. Todas estas canciones reflejan el espíritu melancólico del momento, cuando la monarquía iba a ser derrocada y el país estaba a punto de perder su independencia a manos de Estados Unidos.

Tras un intensivo trabajo de indagación Simon Zabell logra localizar las partituras con ayuda del Bishops Museum de Honolulu. Después, encuentra grabaciones de todas las canciones interpretadas por John King, un reconocido ukelelista clásico. A partir de la audición de estas nostálgicas obras el autor genera una serie de pinturas de diferentes formatos (Figura 9). En estos lienzos traduce la estructura musical de cada pieza a la visualidad, disponiendo cuidadosamente distintos elementos florales sobre la superficie pictórica según la estructura rítmica de cada composición (El Cielo Sobre Honolulu, 2011).

El código plástico que Zabell elige específicamente para esta serie –pintura aerografiada sobre flores y pétalos colocados en perfecto orden en el lienzo blanco– nos deja ver sólo la huella enmascarada de algo que estuvo ahí y ya no está. La suavidad con la que las micro-gotas de pintura se depositan alrededor de cada impronta de flor, dibujando con más o menos nitidez los contornos, recuerdan a rayografías o a negativos fotográficos (Figura 10); aquí los vacíos pictóricos evocan aquello que fue y nos acercan visualmente a la nostalgia de la música que Simon Zabell rescata y reinterpreta (Adell, 2013).

Así, con la ordenada organización musical europea enseñada por Henri Berger y el recuerdo añorante de los típicos motivos florales hawaianos flotando sobre un cielo nocturno, Zabell interpreta las partituras creadas en una época creativa dorada en Honolulu.

### **Conclusión**

Simon Zabell es una de las personalidades más interesantes de la creación contemporánea española. Desarrolla cada uno de sus proyectos con gran coherencia y solidez; es impecable en su construcción conceptual y muy personal a

nivel de realización estética. Ha conseguido encontrar en su idea de traducción un eje que vertebra y cohesiona su investigación y producción artística.

Su obra nos invita a acercarnos a los referentes que escoge, estableciendo puentes de comprensión que van más allá de lo narrativo. Nos lleva a Babel, su terreno de juego, y vemos la distancia entre lenguajes de otra manera a través de su mirada.

### **Referencias**

- Zabell, S. (2017, marzo). "El traductor de imágenes en la nueva Torre de Babel." En P. Tejada y P. García (Coordinación), *III Congreso Internacional de Investigación y Docencia de la Creatividad. CICREART2017*. Universidad de Granada. En Parque de las Ciencias, Granada, España.
- Adell, A. (2013, 27 de septiembre). "Simon Zabell, derivas y trasvases como germen creativo." in Adell, A. *Setdart* [blog]. Recuperado de <https://blog.setdart.com/simon-zabell-derivas-y-trasvases-como-germen-creativo>
- El Cielo Sobre Honolulu (2011) [texto de exposición] Recuperado de <http://simonzabell.com/work/the-sky-above-honolulu-2011/>
- Navarro, M. (2007). Narrar visualmente. Recuperado de <http://www.simonzabell.com/files/narrar-visualmente.pdf>

# O Sólido e o Etéreo na Obra de Sérgio Niculitcheff

## *The Solid and the Ethereal in the Work of Sérgio Niculitcheff*

ARIANE DANIELA COLE\*

Artigo submetido a 01 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie. Rua da Consolação, 930. Consolação, São Paulo, SP, 01302-907, Brasil.  
E-mail: arianedaniela.cole@mackenzie.br

**Resumo:** Sérgio Niculitcheff, artista da Geração 80, grupo que despontou na década de 1980 com a exposição intitulada: A pintura como meio, teve sua visibilidade muito tímida frente à potência de seu trabalho, que vem sendo reconhecido ao longo do tempo. A sua obra pode ser abordada de diversos pontos de vista, o que a torna densa e rica. Optamos aqui, abordá-la do ponto de vista da fenomenologia, considerando a sua inevitável condição contemporânea, evidenciando a importância da dimensão simbólica em sua obra.

**Palavras chave:** Sérgio Niculitcheff / pintura / arte visual / imagem.

**Abstract:** *Sérgio Niculitcheff, an artist from 80 Generation, a group that emerged in the 1980s with the exhibition titled: Painting as a medium, had its visibility very timid considering the power of its work, which has been recognized over time. His work can be approached from different points of view, which makes it dense and rich. We have chosen here to approach it from the point of view of phenomenology, considering its inevitable contemporary condition, highlighting the importance of the symbolic dimension in his work.*

**Keywords:** *Sérgio Niculitcheff / painting / visual art / image.*

## Introdução

Artista da *Geração 80*, grupo que despontou na década de 1980 com a exposição intitulada: *A pintura como meio*, teve sua visibilidade muito tímida frente à potência de seu trabalho, que vem sendo reconhecido ao longo do tempo.

Mesmo que os artistas de sua geração migrassem da pintura para o objeto, o ready made e a instalação, o artista manteve-se fiel ao seu trabalho, fez um movimento inverso, trazendo os objetos do cotidiano para a sua pintura, estabelecendo um jogo entre planaridade e volumetria, entre objetividade e subjetividade, numa rota sem desvios, aprofundando e adensando seu projeto poético, desafiando o ideário que se construiu sobre a morte da pintura e contribuindo assim para a sua manutenção.

Em contraponto ao rigor da observação, de matriz renascentista, seus procedimentos técnicos envolvem muitas vezes, expor a pintura à intempéries e ações imprevisíveis, dessacralizando de muitos modos a pintura, estabelecendo diálogo e vínculo com o debate contemporâneo sobre a arte.

Embora sua obra apresente objetos do cotidiano, onde seu apreço pela forma, privilegiada, protagonista da imagem, se origine de observação minuciosa e disciplinada, gerando imagens muito próximas às aparências do real, remetendo às disposições platônicas das imagens, elas se apresentam de forma enigmática e ambivalente, provocando nossa imaginação, nosso pensamento.

A cadeira, a pedra, o colchão, o extintor de incêndio que flutuam, livros que se incendiam, que dormem sobre nuvens, conchas, forquilhas e árvores, torres e casas que se fundem, escadas que alcançam nuvens (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4), são imagens que nos convidam ao devaneio.

O cuidado com a fatura, seja das suas pinturas, assim como das gravuras, e as associações que o artista realiza, atribui aos objetos, a princípio ordinários, um caráter extraordinário, se aproximando assim do entendimento aristotélico do conceito de mimese. A aparente solidez e rigor das formas, seu apreço pela harmonia, pela ordem, alinhadas à tradição renascentista, se mostra objetiva, rigorosa, quase científica, *diurna* (Figura 5), todavia, ao mesmo tempo, muitas vezes, propõe uma atmosfera onírica, em suspensão, *noturna*, desafiando a gravidade, esfumando seu foco, e remetendo à associações de forte teor simbólico (Figura 6). Assim, embora a tradição renascentista se afirme pela objetividade e rigor, o artista também estabelece fundamentos contemporâneos em seu trabalho na medida em que evoca a ação do pensamento.

Podemos dizer que a obra de arte emerge do olhar do artista e se realiza no olhar do expectador, favorecendo diversos olhares, conjuminando e agregando percepções, em uma abstração conjunta. Do mesmo modo, a obra de





**Figura 1** - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2009, acrílica sobre papel, 113 x 77 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista



**Figura 2** - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2007, acrílica sobre papel, 113 x 77 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista



**Figura 3** - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2011, acrílica sobre tela, 20 x 20 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

**Figura 4** - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2006, acrílica sobre tela, 150 x 190 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

**Figura 5** - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2006, acrílica sobre papel, 113 x 77 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

Sérgio Nicolitcheff, pode ser abordada de diversos pontos de vista, o que a torna densa e rica.

Buscamos aqui, abordá-la do ponto de vista da fenomenologia, considerando a sua inevitável condição contemporânea, trazer o conceito de imaginação material para observarmos como em sua ação, em seu embate com a matéria, objetiva, alcança em sua vontade de criar, a imanência do imaginário, convidando o expectador de sua obra aos devaneios da imaginação a partir de objetos banais, sugerindo associações e dormências arquetípicas.

Uma figura sempre oferece o que pensar/imaginar. Para além de suas relações intrínsecas, de seu contexto interno, suas relações entre figura e fundo, com outras figuras que habitem o mesmo campo visual, uma imagem também se insere e se relaciona com seu contexto, como num *circuito de fenômenos conectados* (Samain, 2012). Na medida em que estas se interconectam com outras imagens, interagem e se contaminam mutuamente.

Diante destas características que envolvem as imagens, Samain (2012) propõe uma questão:

*Ouso dizer que a imagem — toda imagem — é uma forma que pensa. A proposição é tanto mais ambígua e complexa que chega a insinuar — até sugerir — que, independentemente de nós, as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. Com outras palavras: independentemente de nós — autores ou espectadores — toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados (traços, cores, movimentos, vazios, relevos, e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou associar-se com outra(s) imagem(ns), seria uma “forma que pensa” (Samain, 2012:23).*

Tratam-se de fenômenos que nos indagam, se colocam diante de nós como sujeitos que nos arguem e nos convocam a pensar. Repositórios de memórias, sensações, emoções, memórias, e pensamento, tanto de seu autor como de todos os seus expectadores, geram densas camadas de significação.

Mas, assim como são capazes de comunicar, imagens também ocultam, se recusam a revelar extratos mais profundos de sua existência e importância. Para Bateson (2000 apud Samain, 2012), nem as formas, nem as imagens, ou mesmo o cérebro pensa, o que pensa é o cérebro dentro de um homem que é parte de um sistema que inclui o ambiente.

Toda imagem é fenômeno resultante de uma expressão, manifestação que emerge de uma experiência e que vem à luz, revelando-se. Experiência que implica em um contexto, que depende da existência do tempo e do espaço, da luz da sombra, de um suporte, e para ser imagem, de seu expectador, com o qual se relaciona em um movimento de via dupla, de dentro para fora e de fora para

dentro. “Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (Samain, 2012:31). “Diante dela, o espectador sente-se como se estivesse diante de um outro que o interpela.” (Tassinari, 2001:145).

Assim, a obra de arte se constrói por meio de intersubjetividades, em uma relação simétrica entre sujeitos. Já que é necessário que cada um seja capaz de inferir o mundo do outro dentro de si, retendo um *núcleo intersubjetivo*, na direção da construção de uma rede de socialização e história constitutiva da cultura, propõe um jogo entre olhares, no sentido de construir uma trama intersubjetiva, que não emerge somente da obra, exige do espectador um esforço. (Tassinari, 2001)

O que quer dizer esta imagem (Figura 4) que nos mostra uma casa que repousa sobre uma forma que remete à forma da nuvem, etérea, mas ao mesmo tempo sólida, que recebe luz e projeta sombras tal qual as paredes da casa? Certamente é uma imagem aberta, que possibilita inúmeras interpretações. Buscamos assim na antropologia visual e na *imaginação material* proposta por Bachelard um caminho possível de contribuição para o enriquecimento do entendimento da obra deste artista evitando assim uma leitura superficial e redutiva de sua obra.

A imaginação material proposta por Bachelard (Pessoa, 2008), propõe ao espectador, em contraposição das disposições da ciência formal, um exercício da capacidade de abstração, tal qual o artista o faz, em sua postura ativa diante da matéria, resistente, com a qual sua mão, em embate, a manipula, a elabora em uma constante vontade de criar. Sugere que sejamos capazes, assim como criamos teoremas, sejamos capazes de operar devaneios, criar poemas, dando asas à nossa imaginação.

Por oito anos tivemos a alegria de conviver e observar este obrar meticuloso e disciplinado de Sérgio Niculitcheff sobre suas gravuras, no atelier que mantemos, eu e meu companheiro Artur Cole. Muitas das vezes pudemos observar, de modo direto ou indireto, a presença recorrente dos elementos fundamentais da vida, como o fogo, a água, a terra e o ar. Para Bachelard (Apud Pessoa, 2008:3), tratam-se de:

*Imagens primitivas que substanciam o que há de material e dinâmico no mundo. Imagens que traduzem temperamentos artísticos, poéticos e filosóficos. Para o pensador há uma carência de estudos que tratam da materialidade na arte. Há que serem notados os devaneios materiais que que antecedem à contemplação estética. Os quatro elementos da natureza são vistos na sua obra como sentimentos humanos primitivos, realidades orgânicas primordiais e temperamentos oníricos fundamentais*

A maior parte, senão todas, as figuras evocadas na obra de Niculitcheff se originaram no tempo, num tempo de tenra infância e adolescência, em um plano individual, porém também em um tempo imemorial, longínquo, formadas lentamente pela cultura em um plano coletivo. A forma do livro, da casa, da escada, da nuvem, da concha, entre outras, habitam nossa memória, convocam nossas sensações, emoções, pensamentos, proporcionando ao artista a possibilidade de amalgamar toda a carga simbólica elaborada, construída e atualizada ao longo do tempo.

Assim como as imagens têm capacidade de se comunicar com seu contexto espaço-temporal também viajam no tempo. Sabemos que a dimensão simbólica é um componente do conhecimento integrante da cultura constituída ao longo do tempo. “O conhecimento consiste na captura e na observação do princípio vital que trabalha todo fenômeno. A memória humana preserva a lembrança daquilo que foi, assegura a perenidade do passado sob a constante mudança” (Lescourret, 2012:81).

Tanto a ideia, o conceito quanto a forma do livro, pode se referir em um primeiro momento à ciência, à constituição da memória, do conhecimento, da imaginação criadora. Em um livro podemos encontrar um mundo inteiro, desde as mais ínfimas partículas de suas estruturas, até a vastidão do cosmos. O próprio universo pode ser visto como um grande livro a explorar, desvendar e descrever. (Chevalier & Gheerbrant, 1999). Quando aberto, revela, comunica, se expande, quando fechado oculta, assim como nosso ser. Suas páginas podem ser preenchidas com imagens, textos ou brancas aguardando inscrições.

Já o fogo nos remete a humores extremos, elemento primordial do universo vive no cosmos assim como no coração da Terra, pode ser entendido tanto em sua ascepção positiva, ascensional, como fonte de calor e de luz, de conforto, de iluminação divina, assim como em seu aspecto negativo, capaz de nos causar dor e destruição.

Ao tomarmos como exemplo a pintura apresentada na figura 6, veremos livros amontoados, alguns abertos, outros fechados. O livro associado ao fogo, pode nos lembrar a tradição iluminista ou os terrores de tempos obscuros. O artista assim, propõe uma obra ambivalente, aberta e silenciosa.

A nuvem não tem forma definida, nem corpo, é etérea, mutante, instigante, abriga formas e cores ilimitadas, objeto visual da pintura e da fotografia, ela pode ser vista como espelhos que devolvem cores, ou, aos olhos de um cientista, como arautos de fenômenos meteorológicos. Trata-se de um elemento celeste, símbolo da transcendência, faz parte do espaço ilimitado. Suportando um livro fechado, quantas interpretações poderia gerar esta associação?



**Figura 6** - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2009, acrílica sobre tela, 90 x 90 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

**Figura 7** - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2009, acrílica sobre tela, 100 x 125 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

**Figura 8** - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2003, acrílica sobre tela, 190 x 198 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

Mas, sabemos também que o conhecimento, assim como a cultura, é móvel, se transforma ao longo do tempo, impactando nosso entendimento dos fenômenos, e por mais que busquemos interpretar a obra de Sérgio Niculitcheff do ponto de vista da sua dimensão simbólica, ela continuará nos desafiando em sua ambiguidade, em suas múltiplas proposições, em seu mistério (Figura 7).

Neste sentido, a disposição da obra de arte de expressar uma vivência, e de impactar nossos sentidos e pensamentos, expõe o quanto ela, obra de arte, participa e colabora para a constituição da cultura e, portanto, do conhecimento, portador de uma natureza tanto objetiva quanto subjetiva (Figura 8).

Por todas estas razões e contrapontos, em sua aparente objetividade e silêncio, sua obra vibra.

### Referências

- Alain-Bois, Yves (2009) "Pintura: a tarefa do luto". In: *A pintura como modelo*. São Paulo: WMF. Martins Fontes.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1999). "Dicionário de Símbolos". Trad. Vera da Costa e Silva. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Danto, Artur (2006) "O mundo da Arte". *Apontamentos*. Revista Bienal de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia — UFOP — Universidade Federal de Ouro Preto. ISSN: 2526-7892
- Disponível em URL: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/791/746>
- Lescourret, Marie-Anne. (2012) "Aby Warburg, o não lugar de uma arte sem história", in Samain, Etienne (org.) *Como pensam as imagens*. Capinas, S.P: Editora da Unicamp, pp 81-87.
- Niculitcheff, Sérgio (2009) "Imagem da Memória". Tese de doutorado. UNICAMP. 2009. Disponível em URL: [repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284023/1/Niculitcheff\\_Sergio\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284023/1/Niculitcheff_Sergio_D.pdf)
- Pessoa, André Vinicius (2008). "Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica". In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/044/ANDRE\\_PESSOA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/044/ANDRE_PESSOA.pdf)
- Samain, Etienne (2012) (org.) "As imagens são como bolas de sinuca: como pensam as imagens". In Samain, Etienne (org.) *Como pensam as imagens*. Capinas, S.P: Editora da Unicamp, pp 21-40.
- Tassinari, Alberto (2001) *O espaço Moderno*. São Paulo, Cosac Naify Edições.
- Wisnik, Guilherme (2015) "Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea." Tese de doutorado. FAUUSP. 2012. 262 pg. [Consult. 2016-01-18] Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03072012-142241/pt-br.php>.

# “O encanto secreto das coisas e dos seres” na coleção artística de João da Silva

*“The secret charm of things and beings” in the artistic collection of João da Silva*

ARLINDA MARIA EUGÉNIO FORTES\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, Museóloga, Artista plástica.

AFILIAÇÃO: Sociedade Nacional de Belas Artes, Bolseira de Doutoramento em Empresa (BDE); Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: arlindafortes@campus.ul.pt

**Resumo:** João da Silva (1880-1960) foi um artista plástico de relevo nacional da primeira metade do século XX, com distinção na escultura, medalhística, numismática e ourivesaria, em contexto nacional e internacional. No decorrer do estudo e inventário museológico da sua coleção artística, doada pelo próprio à Sociedade Nacional de Belas Artes, redescobriram-se obras icónicas do artista plástico. As obras que ilustram este artigo, apresentam-se de um realismo e naturalismo singular, próprio do escultor.

**Palavras chave:** João da Silva / inventário / coleção artística / escultura.

**Abstract:** *João da Silva (1880-1960) was a renowned plastic artist of the first half of twentieth century, with distinction in sculpture, medals, numismatics and goldsmithing, in national and international context. In the course of the study and museological inventory of his artistic collection, donated by himself to the Sociedade Nacional de Belas Artes, we rediscovered the artist's iconic works. The works that illustrate this article, presents a unique realism and naturalism, own of the sculptor.*

**Keywords:** *João da Silva / inventory / artistic collection / sculpture.*



## Introdução

O artista plástico João da Silva diferenciou-se com particular reconhecimento, na medalhística, apesar de ter sido igualmente bem-sucedido na numismática, ourivesaria e escultura, sendo esta última técnica artística que abordaremos neste artigo, através da exposição de três peças de grande singularidade naturalista na sua composição.

A sua vasta e desconhecida coleção artística, está a ser alvo de estudo e inventário museológico, no âmbito do programa de doutoramento em Belas-Artes, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, financiado por uma bolsa de investigação pela Sociedade Nacional de Belas Artes, que é a legal consignatária da Casa-Museu João da Silva e respetiva coleção artística.

O objetivo da investigação resultará numa tese de doutoramento, que auxiliará e lançará as bases museológicas da Casa-Museu João da Silva, dando cumprimento à vontade testamentária do artista plástico, onde devidamente contextualizado e interpretado, será reunido um acervo de grande qualidade artística e relevância histórica, a ser dado a conhecer ao público num futuro que se deseja próximo.

### 1. Breve apontamento sobre João da Silva

Desde tenra idade João da Silva (Lisboa, 1 de dezembro de 1880 — 6 de março de 1960) demonstrou interesse pelas Artes, mesmo pertencendo a uma família simples de agricultores. Com apenas 13 anos, nas oficinas da Casa Leitão & Irmão, iniciou-se como aprendiz de cinzelador e joalheiro, local onde se manteve durante 7 anos enquanto frequentava o curso de cinzelador na Escola Afonso Domingos. As peças e os modelos vindos de Paris fascinavam-no, fazendo com que viajasse para a capital francesa (1900), trabalhando na primeira oficina de cinzelagem de Paris, dirigida pelo escultor Eugène Doumenc. Ambicionando estudar em Genebra, na École des Arts Décoratifs, e não beneficiando de recursos financeiros, é-lhe atribuída por António Arroyo — que conhece por intermédio de Amorim Pessoa —, uma bolsa de estudo por três anos, que lhe permite frequentar o curso de Ourives-Gravador, onde se sobressai, alcançado os primeiros prémios nas disciplinas de Medalhística, Escultura, Arte Aplicada e Desenho, e terminando o curso de cinco anos em apenas dois anos (Gama, 1980:116). Pelo seu sucesso académico e artístico, vê a sua bolsa de estudo a ser expandida, permitindo-lhe frequentar a Escola de Belas-Artes de Paris, o curso de Medalhística, sob orientação do mestre Chaplain, onde novamente se destaca com classificações altas, conquistando vários prémios, com exceção do *Prix de Rome*, por não poder concorrer visto ser cidadão português, para tal teria de se naturalizar como cidadão francês, o que nunca aceitou por ter orgulho na sua nacionalidade (Silva, 1992:18).

Por volta de 1906 regressa a Portugal, contudo sem deixar o seu atelier de Paris, e em Lisboa labora como escultor, medalhista e ourives, ao mesmo tempo que leciona na Escola Marquês de Pombal, o curso de Desenho e Modelagem. Após ver rejeitada uma proposta sua de renovação do ensino artístico em Portugal (1914), retorna a Paris onde permanece até 1932, altura em que decide fixar-se definitivamente em Portugal.

É na Rua Tenente Raul Cascais, próxima do Largo do Rato, numa vivenda familiar projetada em meados de 1930, mediante instruções do próprio João da Silva, em coautoria com a dupla de arquitetos franceses R. Fildier e P. Meige, que passa a residir e a trabalhar no atelier instalado no rés-chão da casa, contíguo a uma galeria de exposições temporárias, onde expunha parte dos seus trabalhos.

Nesta casa viveu até à sua morte (1960), e seria esta *Casa* e a sua coleção artística, que conjuntamente com a sua esposa, legariam em testamento (1952) à Sociedade Nacional de Belas Artes. Expresso no seu testamento, define-se o objetivo desta doação, o de manter a *Casa* como *Museu*, com o recheio onde figuram esculturas de bronze, modelos de gesso, medalhas, e outros objetos da sua autoria. Presentemente, é ainda na *Casa* que se encontra guardada a quase totalidade da sua produção artística, juntamente com todo o património artístico de outros artistas e autores, outra parte já se encontra inventariada e em depósito na Sociedade Nacional de Belas Artes, para salvaguarda dos bens artísticos, até ser definido o futuro da Casa-Museu.

## 2. Fragmentos na construção de um inventário científico

Apresentamo-nos perante uma figura da qual só conhecíamos uma ínfima parte da produção artística, de uma coleção da qual não existia um inventário científico coeso e atualizado, abrangente de todo o espólio mantido na casa do escultor. Contudo, sendo o estudo e inventariação recentes e em evolução, na amostra de obras inventariadas observámos grande diversidade de tipologias, materiais e técnicas de produção aplicadas, alguns à época considerados como de grande avanço científico e tecnológico, dando o exemplo da técnica da gravação de cunhos por meio de um torno ou pantógrafo, da qual João da Silva foi um dos seus principais introdutores em Portugal (Trigueiros, 2010:24).

O projeto de investigação decorrerá de forma genérica em dois períodos: o primeiro, de análise e levantamento exaustivo de fontes bibliográficas e documentais, com início da primeira fase de inventário museológico; o segundo período, é reservado à segunda fase e conclusão da inventariação, bem como o desenvolvimento do projeto museológico da Casa-Museu João da Silva.

Presentemente, o levantamento de fontes tem sido construído mediante o



**Figura 1** · João da Silva,, 1929 (ass. e dat.), *Burro puxado por menino*, Bronze, 19,5 x 14,5 x 52,5 cm, CMJS 105. Fonte: própria.

**Figura 2** · João da Silva, 1921 (ass. e dat.), *Estudo de Alentejano*, Bronze, 15,4 x 12,4 x 16,4 cm, CMJS 100. Fonte: própria.

**Figura 3** · João da Silva,, 1921 (ass. e dat.), *Anão da Casa Palha Blanco*, Bronze, 36,2 x 15,1 x 17,7 cm, CMJS 92. Fonte: própria.

progresso do inventário, ao qual foi dado prioridade máxima, por ser um fator fundamental na produção de conhecimento, garantindo a salvaguarda, conservação, e posterior divulgação na comunidade, de uma coleção tão notável e que permanece desconhecida.

De forma a estruturarmos um inventário museológico coerente, recolhemos dados de todas as relações existentes mais atuais, para apoio e identificação das obras, cruzando posteriormente todos os dados, como pesquisámos o que poderia existir precedente à nossa investigação, uma vez que após a morte do escultor, ter sido a sua filha, Gabriela da Silva, a conservadora da coleção, chegando a abrir as portas da Casa-Museu ao público, ainda que num curto período de tempo.

Na primeira fase de inventariação, há uma presença notável de galvanos de várias dimensões, redondos e retangulares; gessos modelos de medalhas e esculturas; medalhas, bustos e esculturas em bronze; porcelanas da Casa Rosenthal (Alemanha) e da Vista Alegre; ferramentas, matrizes, cunhos e punções, que confirmam a arte de saber fazer manual e mecânica do escultor. Numa avaliação preliminar para reconhecimento dos diferentes núcleos alvo da segunda fase de inventariação, deparamo-nos com modelos em gesso, alguns de grandes dimensões relacionados à escultura tumular, máscaras *pos-mortem*, diversos bronzes, cerâmicas, bem como um vasto e riquíssimo acervo documental pessoal e histórico.

### 3. O encanto secreto das coisas e dos seres

O título deste ponto, foi apropriado por nós, a partir de um texto do autor Fernando Pamplona, no “Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal” (1987), e a qual passamos a enquadrar e citamos “De técnica poderosa ele sabe descobrir o encanto secreto das coisas e dos seres”.

Ao longo da nossa investigação não descobrimos, mas redescobrimos o encanto “secreto das coisas e dos seres”, presente em obras de grande interesse iconográfico característica de um quotidiano rural, exibindo um conjunto de valores artísticos e técnicos.

Em todas as técnicas artísticas que laborou, João da Silva, procurou sempre seguir a estética das escolas francesas marcada na fluidez das suas peças, onde na construção das figuras é alcançado uma naturalidade expressiva, de harmonia e graciosidade. Nessa capacidade estava o poder de observação do escultor sobre a realidade que o rodeava, passando horas atento aos objetos, às pessoas, aos animais, que depois dava vida no seu atelier, depositando nas peças horas

de dedicação e trabalho nas suas obras, sem nunca falsear ou desvirtuar a composição (Gama, 1979:119).

Não era o escultor que dava o nome às suas obras, mas sim o público que, perante as peças, definia o título pelas quais aquelas ficariam conhecidas como “O Galo”, “O Burrinho”, “O Alentejano”, “O Campino”, entre outros (Silva, 1992:18).

Aqui destacamos figuras como o “Burro puxado por menino” (Figura 1), “Estudo de Alentejano” (Figura 2), e o “Anão da Casa Palha Blanco” (Figura 3), para as quais o escultor escolheu modelos reais de um Portugal rural, realçando toda a autenticidade das personagens, através dos pormenores das vestes, dos acessórios de trabalho, dos rostos. O equilíbrio de cada obra observado de todos os ângulos é admirável, demonstrando o cuidado e harmonia do escultor no estudo e estética do conjunto, alcançando o rigor dos elementos, das formas e leveza dos movimentos.

As três peças foram traduzidas em bronze, pelo fundidor parisiense Claude Valsuani, da Fundação Valsuani, onde João da Silva funde grande parte das suas esculturas.

Na peça da Figura 1, o escultor representa uma cena de trabalho no campo, onde uma criança enverga uma camisa, calças e colete, de carapuça na cabeça, saco ao ombro e descalça, a puxar por uma corda um burro carregado de mercadorias. Ao perpetuar esta cena no tempo, João da Silva, deixa-nos também um retrato fiel de um Portugal à época (1929) na sua grande maioria iletrado, vivendo em grande pobreza, em que velhos e novos tinham de trabalhar. No campo, era habitual as crianças iniciarem-se bem cedo nas lidas agrícolas para ajudar a família.

A escultura da Figura 2, datada de 1921, trata-se de um estudo, onde o escultor, onde representa um alentejano a descansar, em que a figura masculina está sentada no chão, com a perna direita esticada, e a esquerda fletida, agarrada pelas duas mãos ao nível do joelho; na cabeça tem um chapéu que cobre ligeiramente o rosto, que está baixo, e enverga roupas de trabalho. No rosto da figura, ainda que esteja simplesmente esquiçado, a asperezas dos seus traços acrescentam um valor realista à peça.

A peça intitulada “Anão da Casa Palha Blanco” (Figura.3), retrata uma figura masculina, em pé, com as mãos nas ancas, em vestes de trabalho, e onde o escultor não esconde nos traços a condição genética de nanismo. A peça faz parte das experiências do escultor, como inscrito na sua base em francês “Épreuve n.º I”. Inscrita também na peça, sob a assinatura do autor, temos a indicação “Quinta das Areias”, que sabemos ficar localizada perto de Vila Franca de Xira.

Já o título da peça, remete-nos para a Ganadaria Palha Branco, pertencente a José Pereira Palha Branco, que se fixou na Quinta das Areias no início do século XX. João da Silva representou, muito provavelmente, um dos trabalhadores da ganadaria, que também por deter uma condição genética distinta, intensificou o naturalismo dado à peça.

### Conclusão

João da Silva deixou-nos obras de grande valor artístico, representadas em espaços públicos e em instituições museológicas públicas e privadas, elevou o seu talento como artista plástico no panorama nacional e internacional, contribuiu para a sociedade como educador, teórico e militante do partido republicano, mas não teve, ainda, o reconhecimento devido, com toda uma geração de artistas plásticos e de público nacional a desconhecerem o seu legado.

Apesar de a nossa investigação em torno da figura de João da Silva e da sua coleção artística ser ainda prematura, por estar em permanente construção, partilhar o conhecimento que foi sendo produzido em torno das suas obras com toda a comunidade artística e académica, permitirá difundir a marca que o esculptor deixou na arte nacional.

### Referências

- Figueiredo, Leonor (1987, 11 de abril). "Casa do Mestre João da Silva tem um tesouro escondido e quer ser Museu particular", *Correio da Manhã*, pp. 32-3.
- Gama, Ana Maria Pereira da (1980). "Recordando João da Silva, o inesquecível medalhista. No centenário do seu nascimento". *Olisipo*, [Separata] Lisboa, s.n. pp. 142-3. [Consult. 2018-11-26] Disponível em URL: [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Olisipo/1979-1980/N142-143/N142-143\\_item1/P5.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Olisipo/1979-1980/N142-143/N142-143_item1/P5.html)
- Pamplona, Fernando (1987). *Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Vol. 5 (5), 2.ª edição (atual.). Porto: Livraria Civilização
- Silva, Maria Augusta (1992, 3 de outubro). "Museu João da Silva à espera de mecenas", *Diário de Notícias*, p. 18
- Trigueiros, António Miguel (2010). "Nobre Arte da Escultura", *Revista Portuguesa de Numismática, Medalhística e Notafilia*, Vol. XXXV, pp. 11-26. [Consult. 2018-12-27] Disponível em URL: [https://www.academia.edu/32009168/TRIGUEIROS\\_Antonio\\_Miguel\\_A\\_Medalha\\_Nobre\\_Arte\\_da\\_Escultura\\_The\\_Medal\\_Noble\\_Art\\_of\\_Sculpture\\_La\\_M%C3%A9daille\\_Noble\\_Art\\_de\\_la\\_Sculpture](https://www.academia.edu/32009168/TRIGUEIROS_Antonio_Miguel_A_Medalha_Nobre_Arte_da_Escultura_The_Medal_Noble_Art_of_Sculpture_La_M%C3%A9daille_Noble_Art_de_la_Sculpture)
- Xavier, Alberto (1967, 23 de março). "O Testamento de João da Silva", *Diário Popular*, p. 2.

# Blaufuks & Molder contra o império das selfies: Auto retrato, auto representações e selfies no universo da fotografia

*Blaufuks & Molder against the empire of selfies: Self portrait, self representations and selfies in the universe of photography*

ARMANDO JORGE CASEIRÃO\*

Artigo completo submetido a 3 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, Artista Plástico, Professor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade Arquitectura. R. Sá Nogueira, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: caseirao@sapo.pt

**Resumo:** Análise e comparação entre auto-retratos, auto representações e selfies. A análise a partir do trabalho de dois artistas portugueses contemporâneos e da mesma cidade, que praticaram e praticam o auto-retrato ou auto representação em fotografia: Daniel Blaufuks e Jorge Molder, em contraponto com os milhares de selfies auto promotores que diariamente são partilhadas na internet.

**Palavras chave:** Auto-retrato / Fotografia / Selfies / Blaufuks / Molder.

**Abstract:** Analysis and comparison between self portraits, self representations and selfies. The analysis is based on the work of two contemporary Portuguese artists and the same city, who practiced and practiced self-portrait or self-representation in photography: Daniel Blaufuks and Jorge Molder, in counterpoint to the thousands of self-promoting selfies that are shared daily in the Internet.

**Keywords:** Self Portrait / Photography / Selfies / Blaufuks / Molder.

“A importância da fotografia já não advém apenas da utilização que fazemos dela, mas também, e de forma cada vez mais assustadora e amadora, de como ela nos utiliza.”, Esta frase encontrava-se à entrada do nº 25 da rua Rodrigo da Fonseca, na *Galeria Ether, Vale tudo menos tirar olhos*. A galeria iniciou trabalhos em meados dos anos 80 e ainda não havia redes sociais, nem tão pouco internet, no entanto parecia adivinhar o que o futuro nos esperava.

Um auto-retrato é uma representação que o artista faz de si mesmo, e teve a sua grande divulgação na renascença italiana. O auto-retrato destina-se a mostrar e expor os sentimentos do retratado ao espectador. Ou de como o próprio pintor se vê com traços físicos e psicológicos. Poderemos considerar que a primeira *selfie* terá sido realizada em 1839 por Robert Cornelius. Contrastando com a velocidade de hoje, a *selfie* de Cornelius demorou entre 3 a 15 minutos, pois era o tempo de velocidade das câmaras da época.

*Selfie* foi a palavra do ano de 2013, pelo Dicionário Britânico de Oxford: Uma fotografia que alguém tira de si, normalmente uma foto tirada com um *smartphone* ou *webcam* e partilhada via média social. Hoje muitas *selfies* não são partilhadas sendo simplesmente armazenadas no *smartphone*. Segundo o Dicionário de Oxford não será uma *selfie* pois não foi partilhada, mas decerto que se trata de um auto-retrato. No entanto a grande diferença parece ser que a fotografia trabalha para uma memória de futuro enquanto a *selfie* trabalha essencialmente com o momento, com o presente não carregando nenhum passado, e sendo rapidamente ultrapassada por outra. Segundo Andy Warhol, os seus 15 minutos de fama, as pessoas querem-se mostrar e destacar dentro da sociedade no meio da multidão, sendo o indivíduo o centro da sociedade, e a cultura do eu e o seu exagero; do eu como centro do mundo e da marcação de território. Porém esta marcação de território é banal e generalizada sendo que todos marcam território que julgam global, no entanto as redes sociais só tem a dimensão dos seus amigos e assim revelam-se curtas, com um total de 5.000 amigos e virtuais.

Dois fotógrafos portugueses e contemporâneos de gerações diferentes apresentam no seu percurso artístico dois pares de fotografias, em jeito de auto-retrato bastante similares, mas de datas diferentes. Numa os dois têm a sua imagem reflectida num espelho, noutra é um auto-retrato utilizando binóculos (Fascínio da fotografia, 2015).

Os auto-retratos de Daniel Blaufuks (n. Lisboa, 1963), (Figura 1), são geralmente apropriações de momentos da história da arte ou mesmo da história da fotografia, deverão ser na sua maioria entendidos como revisitações de trabalhos icónicos de representações de Philippe Halsman, ou de Man-Ray, com





**Figura 1** · Trabalho de Daniel Blaufuks em exposição, Do outro lado do espelho, na F. C. Gulbenkian, 2017. Fonte: própria.

**Figura 2** · Trabalho de Jorge Molder em exposição, Do outro lado do espelho, na F. C. Gulbenkian, 2017. Fonte: própria.

quem partilha a ideia de que: “a arte está ultrapassada. Precisamos de algo diferente.” (Blaufuks, apud Mendonça, 2018b)

Blaufuks tem direccionado o seu trabalho entre a fotografia e a literatura, na forma de vídeos, fotografia, instalações livros de artista e diários fac-similados. Os temas da sua atenção são a ligação entre o tempo e o espaço e a representação da memória privada e pública.

Para Blaufuks o fotografo deve pensar:

*mais do que fotografar, neste momento o fotógrafo só pode pensar, porque nós vivemos numa época em que todos somos fotógrafos e todos pensamos que somos fotógrafos e todos estamos armados com armas de fotógrafo. Todos temos telemóveis com câmaras fotográficas no bolso e todos temos, principalmente, meios de partilha e de disseminação de fotografias. Julgamos inocentemente ou não que só por ser partilhado isso possa ser arte. Portanto, cabe ao fotógrafo pensar.* (Blaufuks, apud Mendonça, 2018a)

As redes sociais promovem a descoberta do fotografo ou narciso que há em cada um de nós. Os telemóveis, agora equipados com câmaras fotográficas ajudam a emergir fotógrafos amadores. A necessidade de ascender ao estatuto de artista, de estrela, aos seus quinze minutos de fama, foi de todo auxiliada com estes novos aparelhos de ligação directa às redes sociais. As *selfies* surgem à velocidade de qualquer olhar no espelho, desacompanhadas de qualquer reflexão ou de pensamento estético. As imagens nunca foram tão inflacionadas.

Nos trabalhos de Jorge Molder, (n. Lisboa, 1947), (Figura 2), o próprio usa-se como personagem, como duplicações ou mesmo como réplicas de si. Molder não diz fazer auto-retratos, mas auto-representações. A imagem pode ser ele próprio, embora representando outro. Segundo Molder ele vive a instabilidade do retrato. Rejeita a ideia do auto-retrato como motivo para a auto descoberta ou auto conhecimento. Considera a sua arte uma arte da carnação, uma arte que encontra no corpo um meio de produzir um qualquer efeito de desfazamento identitário. Molder muitas vezes não se reconhece nas suas próprias imagens. (Molder, apud Pinto, 2018)

Molder, apesar de fascinado pelas novas tecnologias, não usa as redes sociais, nunca usou e não sabe nada sobre isso. Diz mesmo que por razões ideológicas é contra. E que não precisa de razões para ser contra. Em 2014 apresentou cinco imagens de grande dimensão em outdoors na Av. das Forças Armadas em Lisboa, e em 2018 tem uma imagem da sua cara numa tela gigante de 12x15 metros da série *A origem das espécies*, na Rocha, Av. 24 de Julho (Gomes, 2018). Molder admite que a rua não é como veiculo expositivo o seu habitat nem o

seu território natural. A sua obra tem-se centrado sobretudo na interpretação do subconsciente, na representação da carnalidade e no rosto como paisagem. (Molder, apud Bertrand, 2014)

Nas redes sociais os proprietários de cada mural, para além das inúmeras selfies que publicam, traçam o seu próprio retrato, publicam fotos do que comem, de onde estão, da saída para férias e com quem, do ginásio, dos filhos, do cão e do gato. O somatório destas fotos será um retrato psicológico. Dizem quantos anos têm, em que escola estudaram de que cidade ou aldeia. Podemos saber em que faculdade estudaram e onde foram empregados, primeiros, segundos e terceiros empregos. Quem são os seus amigos, porque clube torcem e se são solteiros ou com quem casaram. Podemos saber de que música gostam, que livros lêem e que programas vêem na televisão. Podemos saber a sua roda de contactos, de quem são amigos e melhor, dividir os amigos por: amigos do trabalho, da escola, conhecidos, etc. Podemos saber os seus contactos, de email e de telefone. Podemos saber isto de uma pessoa sem sequer a conhecermos. Toda esta informação é prestada de livre vontade.

Mas também poderemos criar perfis falsos, de pessoas que não existem ou mesmo criar perfis de outras pessoas fazendo-se passar por elas. O roubo da identidade, ou confusão de identidades ou a proliferação de pessoas com o mesmo nome, leva a que se possa dizer que *Os Lusíadas* não foram escritos por Luís de Camões, mas por um homem com o mesmo nome.

Desde o aparecimento da fotografia que, pintura e fotografia traçaram caminhos paralelos. Os primeiros fotógrafos foram pintores, que já possuíam conhecimentos de arte visual, de composição, de forma visual, de perspectiva, de claro escuro, de cor, entre outros saberes. As regras das composições em fotografia baseavam-se em regras da composição em pintura, passavam pela importância do olhar e, procurava-se a harmonia de linhas, de manchas e volumes e de planos. Na prática isto reflecte-se por exemplo em retratos onde as poses são as mesmas e onde a iluminação é também a mesma ou semelhante. Isto será válido para retratos como para os auto retratos. Assim, os resultados em fotografia são idênticos diferenciando-se somente o suporte.

Para Blaufuks, a fotografia alcançou um lugar como arte, e de certa forma terá sido a sua ascensão e divulgação que iniciou a sua decadência porque se tornou simples, fácil e acessível a todos. Ainda segundo Blaufunks: tirar uma boa fotografia qualquer pessoa sabe tirar. Agora dar um significado a essa fotografia, será criar um contexto artístico pelo seu carácter poético e próximo da arte, seja pelo lado da informação patente na fotografia que a transforma com o passar do tempo em fotografia documental. (Blaufuks, apud Mendonça, 2018a)

A fotografia contemporânea, ao chegar à quase totalidade dos seres humanos, ao se tornar democrática e igual para todos, com a sua fácil acessibilidade, tornou-se um instrumento de interposição entre o homem e o meio, um perfeito captador da realidade. Vivemos num mundo da inflação de imagens, onde elas se sobrepõem e alinham, afirmando-se e questionando-se num enredo de múltiplos significados. Tudo é fotografável. Há quinhentos anos para ver uma imagem o homem tinha de ir a uma igreja, e não será de estranhar a palavra imagem no sentido religioso. Com a impressão, as imagens tornaram-se mais acessíveis aos olhos dos consumidores. De acessíveis tornaram-se invasoras. De certa forma pensa-se que actualmente num ano se realizaram mais imagens fotográficas do que desde o início da fotografia até hoje. Produzir imagens tornou-se um hábito comum, e cultural, pois hoje qualquer telemóvel ou *tablet* tem uma câmara fotográfica. Existem *sites* e programas de fotografia, assim como aplicações para a postagem instantânea de imagens. A acção do fotografar e de ‘postar’ é assim mais rápida do que qualquer reflexão sobre a própria imagem e todo o volume de imagens é disponibilizado a todos, geralmente de acesso livre. Curiosamente passou-se a imprimir menos imagens, a materialização da imagem e a sua fixação em papel (ou outro qualquer material) viu os seus números bastante reduzidos. O inicial formato quadrado do Instagram remete o observador para o médio formato das antigas câmaras de 4x4 ou 6x6, enquanto que no Facebook o formato de 6x4 tende para o 35 mm das câmaras analógicas e dos full frames.

Será de referir também nas *nude selfies*, selfies sem roupa, simplesmente conhecidas por *nudes*. Se as *selfies* foram banalizadas, também as *nude selfies* o ficaram, com a partilha viral de algumas celebridades de *reality shows* americanos, mas difundidas à escala global. Essas figuras tidas por alguns como ícones ou modelos sociais, foram rapidamente e amplamente imitadas, por uma legião de *fans*. Nas redes sociais a partilha é banalizada com o termo *send nudes*.

Há duzentos anos em 1821, a inquisição espanhola abriu um processo contra Goya devido a sua pintura de *A Maja desnuda*, que geralmente está emparelhada com *A Maja vestida*. As pinturas são de 1800 e estão presentes no Museu do Prado. Certo é que se esta pintura fosse publicada hoje no Facebook o mural seria bloqueado, pois não é admitida qualquer nudez frontal, ou algo como mamilos. Seja desenho, pintura ou fotografia, histórica ou actual, arte ou banal, toda a nudez será punida. Assim para contornar os algoritmos avaliadores dos conteúdos, quem posta as imagens terá de camuflar certas zonas da imagem. Poderá existir alguma nudez mas disfarçada e tapada. Goya, com alguma dificuldade conseguiu escapar do processo contra si pela pintura da Maja desnuda continuando como “Primeiro Pintor da Câmara.” O Facebook assim como

outras redes sociais, não permitem a publicação de nudez, sendo a vigilância da matéria feita pelos próprios utentes, que podem ou não denunciar as imagens que achem improprias.

Nesse tipo de retrato existem numerosos filtros e aditivos conforme o dispositivo de telemóvel ou tablet, podendo ao auto-retratado colocar-se em ambientes variados. Um dos mais comuns será a transformação do auto-retratado em animal patusco de pelúcia, pequenos adereços que se sobrepõem ao retrato dando umas bochechas, uns dentes de coelho, umas orelhas, ou então uns simples óculos redondos extravagantes, conferindo um ar de personagem intelectual. Todas estas alternativas e adições se substituem ou sobrepõem ao *duke face*, uma pose de *selfie* bastante em voga, nas camadas mais juvenis e não só. Esta tendência e aplicação de adicionar orelhas de coelho ou dentes de rato às selfies, poderá ter paralelismo com um dos passatempos de quem folheia um jornal ou revista para por acrescentar algo às imagens e retratos. Assim um retrato de uma figura com um sorriso aberto e áureo, logo perde um dente ao ganhar uma mancha de esferográfica, perde também um olho, mas ganha uma pala, novos penteados e cornos diabólicos. Para além de divertido verifica-se toda uma pose do modelo.

Na fotografia quando se dispara procura do momento, a uma velocidade de fragmentos do segundo, pouco se pensa para além do enquadramento. Toda a composição da imagem é estabelecida à posteriori, isto é, verificada depois do disparo, por exemplo a regra dos terços ou a regra de ouro. Estes princípios geométricos, na composição da pintura são ser lançados de início. Os novos aparelhos, telefones ou *tablets* possuem duas ou mais câmaras sendo situadas uma na frente do lado da tela, geralmente de pior resolução e outra ou outras nas costas do aparelho podendo o utilizador ver na tela o que se está a fotografar e melhorar o enquadramento, ou fotografar com a câmara da frente, modo *selfie* e ver-se na tela como se de um espelho se tratasse; muitas das *selfies* são feitas ao espelho para utilizar a câmara de melhor resolução.

Actualmente existe uma aplicação da *Google art and culture* que oferece vários aplicativos, ver obras de arte em grande resolução, visitar museus virtualmente através da *street view*, conhecer detalhes e curiosidades desses museus ou obras. Entre varias aplicações surge a aplicação *art selfie*, que por meio de inteligência artificial mostra qual a obra de arte, retrato, que mais se assemelha á *selfie* feita pelo usuário. Os resultados podem ser partilhados nas redes sociais.

Em jeito de conclusão, enquanto num auto-retrato de pintura ou fotografia o retratado é o próprio autor, a *selfie* pode conter mais do que um indivíduo, ser de um par de pessoas, onde uma faz a foto e a outra só se enquadra, ou de um grupo.

Pode-se estar numa *selfie* sem se ser o autor, logo seria legítimo o termo *auto-selfie* para uma *selfie* de autor. À *selfie* não se lhe confere qualquer valor artístico.

### Referências

- Bertrand, Rita (2014) "Jorge Molder: Era um menino da mamã, mas bastante independente." [entrevista] *Sábado*. Disponível em: <https://www.sabado.pt/vida/pessoas/detalhe/jorge-molder-era-um-menino-da-mama-mas-bastante-independente>
- Fascínio da fotografia. (2015). *Duas fotografias, Jorge Molder e Daniel Blaufuks, 2002*. [blog] Disponível em: <https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2015/07/24/duas-fotografias-jorge-molder-e-daniel-blaufuks-2002/>
- Gomes, Sérgio. (2018). *Uma cara na parede ou Jorge Molder como peixe fora de água. Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/05/31/culturaipsilon/noticia/uma-cara-na-parede-ou-jorge-molder-como-peixe-fora-de-agua-1832747>
- Mendonça, Luís (2018a).. *Cabe ao fotógrafo pensar* [entrevista] In *Instituto Português de Fotografia: Blog*. Disponível em: <https://www.ipf.pt/site/entrevista-daniel-blaufuks-cabe-ao-fotografo-pensar/>
- Mendonça, Luís (2018b) *Personalidades da Fotografia: Jorge Molder, fotógrafo do eu e do outro* [entrevista] In *Instituto Português de Fotografia: Blog*. Disponível em: <https://www.ipf.pt/site/personalidades-da-fotografia-jorge-molder/>
- Mendonça, Luís (2018c). *Daniel Blaufuks: Precisamos de um certo grau de identificação com a história*. In À pala de Walsh. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2018/12/daniel-blaufuks-precisamos-de-um-certo-grau-de-identificacao-com-a-historia/>
- Pinto, Tânia (2018), "Jorge Molder em entrevista." in Prelo: Imprensa Nacional, Disponível em: <http://prelo.incm.pt/p/portania-pinto-ribeiro-e-o-unico.html>

# Tres mujeres para una O.R.G.I.A artística: Nuevos lenguajes didácticos para una educación en valores basados en el arte feminista y queer

*Three women for an artistic O.R.G.I.A: New  
didactic languages for an education in values  
based on feminist and queer art*

**BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES\* & LETICIA FAYOS BOSCH\*\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista plástico e profesor.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humans de Teruel, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. C/ Ciudad escolar S/N Teruel, 44.003 Teruel (España). E-mail: palazon@unizar.es

\*\*España, profesora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humans de Teruel, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. C/ Ciudad escolar S/N Teruel, 44.003 Teruel (España). E-mail: lfayos@unizar.es

**Resumo:** O.R.G.I.A es un grupo artístico formado por Beatriz Higón, Carmen Muriana y Tatiana Sentamans que empieza su andadura desde el año 2001. Tanto su creación artística como su investigación, giran entorno a cuestiones de género, sexo y sexualidad, autodefiniéndose feministas y queers. Es un equipo multidisciplinar que ha empleado la performance, el video, la escultura, el dibujo y la ilustración para desarrollar su producción artística. Esta producción artística tiene un marcado carácter político y un claro objetivo reivindicador así como un fuerte espíritu de lucha y crítica que persigue la disolución de los conceptos normativos en cuanto a género, sexualidad y sexo se refiere, buscando la hibridación y la inclusión para huir de etiquetas y categorías estancas.

**Palavras chave:** Feminismo / Género / Sexualidad / Identidad / Queers.

**Abstract:** O.R.G.I.A. is an artistic group formed by Beatriz Higón, Carmen Muriana and Tatiana Sentamans. They first started in 2001. Both its artistic creation and research focus on genre, sex and sexuality matters, defining themselves as feminists and queers. It is a multidisciplinary team that has used performance, video, sculpture, drawing and illustration to develop its artistic production. This artistic production has a marked political nature and a clear activist objective, as well as a strong fighting spirit and criticism. It pursues the dissolution of the normative concepts in terms of gender, sexuality and sex, seeking hybridization and inclusion to avoid labels and sealed categories.

**Keywords:** Feminism / Gender / Sexuality / Identity / Queers.

## Introducción

El análisis y el estudio de un artista o un grupo para realizar una investigación es un trabajo complejo ya que se trata de artistas en activo con una trayectoria en marcha. En este caso, la elección se debe a la calidad y fuerza del trabajo que hay detrás del grupo artístico O.R.G.I.A y al interés en los temas que abordan. Desde sus inicios, su trabajo (talleres, performance, exposiciones o publicaciones) ha estado marcado por la lucha feminista. Un carácter reivindicativo colmado de un esfuerzo profundo y una dedicación tenaz, mediante los cuales han plasmado en sus creaciones su huella inconfundible: bastarda, fluctuante, feminista y trans.

En este artículo visitaremos algunos de sus proyectos, talleres e investigaciones, con el fin de construir un itinerario a través de su obra como reflejo de la realidad que supone O.R.G.I.A.

Una primera constante en sus proyectos artísticos son el interés por las relaciones entre historia, género, poder y sexualidad. También reparan en cómo se han configurado los roles y estigmas sexuales a lo largo de la historia y de qué forma la ciencia se presenta como una única herramienta de conocimiento, live motive del dilatado proyecto *Museo natural de historia* que han mostrado en diferentes exposiciones, talleres y conferencias. Entre las cuestiones que persiguen destacan: la conquista de derechos civiles, la necesaria visibilidad de



prácticas y colectivos, estigmatizados y discriminados o la imperante influencia de la política, la religión y el estado en la sociedad, tratado desde el punto de vista Foucauldiano. Veremos cómo inciden sobre el papel de los museos como institución utilizando como plataforma, por ejemplo, civilizaciones tan antiguas e importantes como la egipcia para remover las bases y preceptos de estas instituciones tan anquilosadas. (Figura 1)

Esos intereses están presentes de forma intrépida en el taller *Bastos, copas, oros, espadas y dildos*, donde realizan una interpretación de la baraja española mediante la que se pretende visualizar los vicios y prejuicios de la sociedad “clásica” patriarcal española, marcada por una clara herencia franquista. En referencia al lenguaje científico y en contra de la construcción de una sexualidad sólo enfocada a la reproducción surge *Flori-cultura subversiva*, donde se abordan cuestiones como la representación sexual, la reproducción o la construcción de géneros estáticos y restrictivos, haciendo paralelismo entre sexualidad animal y humana.

### 1. El Drag como herramienta plástica para la creación política

O.R.G.I.A utilizó el Drag como herramienta metodológica en varias de las series realizadas a lo largo de su andadura artística como la *Serie verde* (2005) o la *Serie blanca* (2004). En dichas series emplean el término Drag para interpretar, mediante performance, la masculinidad promocionada durante el tardofranquismo (Torr, D, Bottoms, S 2010). Lo usaron como crítica contra la naturalización de esta construcción social, que en España se tradujo con la figura del padre de familia o cabeza de familia o del donjuanismo de los años 60 y 70, cuyas libertades justificaban el empleo de la violencia. (Figura 2)

En su último proyecto MNH, el Drag emana durante la creación de la pieza *Egyptian First. Revisión del Loto Abierto 2014*, haciendo una clara referencia a la estigmatización de la masculinidad en el cuerpo de la mujer y el poder. (Figura 3)

### 2. Bastos, copas, oros, espadas y dildos

El proyecto *Bastos, copas, oros, espadas y dildos*, aparece como una crítica a la dictadura franquista y a los medios de comunicación de la época que, a través del celuloide, muestran el poder con películas con gran carga moralista. Actúan como fetiches narrativos del trauma que suministra el propio régimen, el miedo a la mujer autónoma se refleja ridiculizando su sexualidad. Además, el proyecto pone en duda la escasa crítica y reflexión acerca de cómo se educa todavía actualmente.

En esta época de dictadura, la doctrina de la iglesia ejercía la represión sexual ante sus fieles. Periodo en el que el patriarcado nacional primaba por



**Figura 1** · Follarse la ciudad, 2009. Art project, técnica mixta, 34 x 67,5 x 51,5 cm. Imagen cedida por O.R.G.I.A.

**Figura 2** · Fragmento de Serie verde, 2004. Lambda RC s/ aluminio, varias dimensiones, edición (5). Imagen cedida por O.R.G.I.A.



**Figura 3** · Horus y Apep [cinturón funerario para petite mort], 2014. latón, cuero, metacrilato y hierro, 54,5 x 62 x 12,5 cm. Imagen cedida por O.R.G.I.A.

**Figura 4** · Paquito al Servicio de España, 2005. Imagen cedida por O.R.G.I.A.

**Figura 5** · Flori-cultura subversiva, 2007. Instalación y happening sonoro, medidas y duración variables Jardines Sonoros. La Noche en Blanco de Madrid. Fundación Ortega y Gasset, Madrid Imagen cedida por O.R.G.I.A.

encima de cualquier deseo y en el que se veía a la mujer como medio de reproducción y la maternidad como la definición de feminidad. La mujer no era femenina si no paría (VV. AA. Atlas Fidex 2017). El cuerpo en este periodo aparece sexualizado por interés de poderes. Sólo se centra en los genitales, no hay más posibilidad, vagina mujer, pene hombre.

O.R.G.I.A, en este proyecto, adquiere una hibridación a través del travestismo. Ejercen un estilo Manolo para después poder quemar y destruir dicho estilo. Así pues, a través de los modelos de la baraja de cartas mostrarán aficiones típicas de la masculinidad: la chulería y violencia a través de las espadas, la incultura con los bastos de la baraja, la demostración y la ostentación del poder económico a través de los oros y la afición a los bares de una gran parte de hombres con las copas.

*Bastos, copas, oros, espadas y dildos* combina el aspecto lúdico que implica el travestismo con una intención política mediante la parodia performativa, ejerciendo roles, señalando su lenguaje, citando códigos y alterándolos. Subvirtiendo y evidenciando que la masculinidad es el resultado de una construcción sociocultural y que tiene una lectura política que se incardina en el mismo cuerpo (Figura 4), siendo constitutiva de la misma subjetividad, del pensarse a sí mismo, de las nociones de identidad que nos creamos sobre la base del trauma que generó el franquismo y cuyos opresores, en palabras de O.R.G.I.A, “*nos llegan filtrados tres décadas después*” (O.R.G.I.A, 2005).

### 3. Flori-cultura subversiva

*Floricultura subversiva* es un proyecto largo y con constantes cambios que no ha cesado de reproducirse en diferentes ámbitos como el performativo o el happening sonoro así como en conferencias y muralismo. Desde las diferentes perspectivas, aborda diversas experiencias vividas de opresión social y política que conforman identidades fluctuantes e inestables.

*Flori-cultura* se deshace de las visiones de la modernidad, así como de sus representaciones. O.R.G.I.A propone desobediencia visual con un enfoque político y una metodología que pretende alejarse de lo determinado, a través de las narrativas que han sido excluidas a lo largo de los años en el mundo occidental como las narrativas feministas y queer (Halperin, 2002). Partiendo de la naturaleza, realizan una interpretación de los órganos sexuales de forma múltiple, apropiándose de la clasificación dada por los naturalistas europeos del s. XVIII. El grupo adopta la representación de la historia natural, tanto a nivel oral como en sus diferentes manifestaciones artísticas utilizadas.

En su primer happening sonoro, realizado en la Fundación Ortega y Gasset,

introducen una serie de ilustraciones de flores realizadas por ellas mismas y donde el colectivo emitía sonidos desde el balcón de la Fundación. Criticando, de esta forma, el marco idílico del jardín relacionado con el amor cortés. O.R.G.I.A utiliza el jardín como un laboratorio (Figura 5), como un lugar donde se realiza la acción para dar visión a las sexualidades subversivas.

El siguiente acto que realizan es el de reapropiarse de la imagen de “mujer bicha” para pasar a ser una representación ruidosa, transgresora e incómoda para el patriarcado a través de la performance (VV. AA. *Barbarismos queer* y otras esdrújulas 2017).

En otra instancia, el colectivo, imita a la enciclopedia introduciendo una serie de conceptos a los que le otorga creencia. Clasifican, nombran y redefinen los objetos naturales de forma provocativa. Además este proceso se apoya en una serie de ilustraciones botánicas de flores plurisexuales. Cada flor es una “micro-pasión política” como bien dice la feminista Beatriz Preciado. Con todo este proyecto, el grupo pretende jugar con el doble sentido entre la cultural y lo genital, desestigmatizando lo “correcto” para crear nuevos conceptos (Romero Caballero, 2017) (Figura 6).

#### 4. Bajo los fondos de la pirámide invertida

Como el propio nombre indica, *Bajo los fondos de la pirámide invertida* es una muestra de lo oculto y lo prohibido. Esta exposición nos adentra en una cámara funeraria donde nos esperan toda una serie de elementos del Antiguo Egipto remasterizados y sexualizados. Dildos, prótesis, masturbaciones entre sirvientas, flores de loto convertidas en vulvas, son algunos de los artilugios que se encuentran en este proyecto. No tratan de reactivar los modelos del pasado, sino de darles vida en el presente y el futuro, empleando el mismo tipo de materiales que utilizaban en el Antiguo Egipto para la realización de las piezas. El proyecto, materializa lo oculto a lo largo de los años a través de capiteles y elementos de ajuar funerario. Llevan el arte de Egipto al plano de la sexualidad y los elementos eróticos para así deconstruir el binomio género-sexo.

En su trabajo parten de la imaginaria egipcia para recrear nuevos artefactos, que cuentan las partes de la historia que nunca han sido narradas y estas quedaron ocultadas a lo largo de la misma. (Figura 7).

Cabe destacar entre todas las piezas expuestas la *Faraona*, en la que O.R.G.I.A materializa a Haptsheput, faraona del Alto y Bajo Egipto, la cual adoptó todos los atributos masculinos de faraón para demostrar su poder político (Figura 8 y Figura 9).

En una entrevista realizada a O.R.G.I.A., y que figura en el catálogo de este



**Figura 6** · Flori-cultura subversiva, 2013. Instalação medidas variáveis. Poéticas ou práticas ecofeministas... o cómo salirse del guión. MICGénero, Centro Cultural de España en México (Embajada España), México D.F. Imagen cedida por O.R.G.I.A

**Figura 7** · Walk Like An Egyptian, 2017-2018. caliza y hierro, 50 x 60 x 11,5 cm. Imagen cedida por O.R.G.I.A.



**Figura 8** · La Faraona [sarcófago], 2017-2018, fotografía digital a color sobre duratrans siliconado tras metacrilato, caja de luz y caja de transporte, 234 x 97 x 28 cm.

**Figura 9** · Detalle de la obra La Faraona [sarcófago], 2017-2018. Imágenes cedidas por O.R.G.I.A.

**Figura 10** · Daga para petite mort [Ajuar funerario para petite mort], 2010-2017. Latón, alabastro, cuero y metacrilato, 54,5 x 62 x 12,5 cm. Imagen cedida por O.R.G.I.A.

proyecto, el grupo ubica la cuna del Drag en el antiguo Egipto, debido a la exageración de la construcción de los roles de género. La ostentación de los artilugios de los que disponía el faraón para mostrar su alto poder al pueblo, las largas pelucas y barbas, las faldas faraónicas, son todos elementos que hacen recordar el término drag. (VV.AA. *En los bajos de la Pirámide Invertida* 2019).

Singularidad especial cobra el concepto de luz en este proyecto. La intensidad de la luz y su utilización focal y en penumbra es manejada para dar sensación de solemnidad y embrujo. (Figura 9).

O.R.G.I.A afirma en dicha entrevista, realizada por los dos comisarios de la exposición, que

*No nos interesa tanto sembrar la duda sobre el objeto, sino sobre la historia, sobre cómo se construye. No queremos darle a nuestra obra esa pátina de objeto antiguo de época y hacerlo pasar por bueno. La metodología que usamos en este proyecto radica más en sembrar la duda sobre la historia que conocemos para que la gente se cuestione si todo lo que sabemos es lo que 'realmente' ha pasado, o 'todo' lo que ha pasado. Y crear piezas que exciten la imaginación. El objeto en sí mismo nos sirve para contar otras historias posibles. Nuestras piezas son ante todo dispositivos generadores de pensamiento crítico. (VV.AA. 2019).*

A lo largo de todo el proyecto, el cuerpo aparece reiterativamente pero no se puede circunscribir a nadie ya que los dildos y dedos pueden ser de cualquiera, resaltando así cuestiones como el género, sexo y sexualidad pero también temas como el sistema de casta, el racismo o el flujo migratorio.

### Conclusión

En definitiva, O.R.G.I.A pone el acento en la crítica a lo establecido, remueve las bases de las imposiciones sociales y pone en duda dogmas aparentemente indestructibles. Propone narraciones en clave pospornográfica que permitan re-sexualizar y re-politizar los cuerpos, apropiarse de ellos. Con el placer como bandera rehúsan de los miedos y limitaciones, de la opresión y del castigo, convirtiendo en armas las imágenes, los espacios y las acciones. Utilizan herramientas como el humor y realizan una arqueología de la sospecha que les permita repensar todo lo existente, generar pensamiento crítico y construir un relato más rico, transversal e inclusivo y, por lo tanto, menos sesgado.

O.R.G.I.A “casi siempre busca la hibridación, la mutación y la confusión”. En su último proyecto busca el “mestizaje movido por la diáspora y la migración”.

El placer no es productivo, por eso se ve como algo negativo, ya que no genera riqueza ni poder. Sin embargo, sí produce una sociedad más hedonista,



menos controlable y, a la vez, más libre. Por eso el placer siempre se ha querido limitar, restringir o someter, para así poder ejercer el poder sobre los pueblos y sus individuos. De ahí el interés en dominar el cuerpo, sobre todo el femenino, para controlar la reproducción, y con ello conseguir la mercantilización y la objetualización del cuerpo femenino. (VV. AA El aula invertida 2015)

Precisamente, por todo ello, es necesario repensar los códigos normativos, construir nuevas narraciones, revisar la construcción social del género y criticar la historiografía en especial de la construcción del lenguaje y de la historia del arte. Como artistas feministas, el arte es más que un modo de expresión, es un arma de combate, una manera de generar contenido a la contra, de usar el cuerpo como medio y soporte. Como decía Barbara Kruguer “your body is a battleground”. De ahí que también integren técnicas y prácticas como la talla o la fundición en metal para que el feminismo artístico pise campos menos visitados por mujeres.

Si algo define a O.R.G.I.A., por encima de todo, es por haber sido un grupo participativo y poseer la capacidad de retroalimentarse de una red, la transfeminista, incluso antes de llamarse así. Esto ha sido posible gracias al encuentro y al hecho de compartir un feminismo e imaginario comunes.

### Referências

- Halperin, David. (2002) *How to do the History of Homosexuality*. Chicago: University of Chicago Press Books , pp. 15-16.
- ORGIA. (2005) Bastos, copas, oros, espada, y dildos. Los reyes de la Baraja Española. Valencia. Universitat de Valencia.
- Romero Caballero, Belén. (2017) “Flori.culturas subversivas. Maniobras ecológicas desde el Sur re-existente” [SUBVERSIVE FLORI. CULTURES. Ecological manoeuvres from the re-existing South] ”; en *Re-visiones*, vol. 7, Universidad Complutense de Madrid. Versión íntegra en castellano y en inglés [última consulta 15/01/2017]
- Torr, D. Bottoms, S. (2010) *Sex, Drag, and Male Roles: Investigating Gender as Performance (Critical Performances)*. The University of Michigan Press
- VV. AA. (2015) *El aula invertida. Estrategias pedagógicas y prácticas artísticas des de la diversidad sexual*. Alicante. Fundación La Posta. ISBN: 978-84-617-2865-7
- VV. AA. (2017) *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona. Edicions Bellaterra. ISBN: 978-84-7290-829-1
- VV. AA. (2017) *Figuras del exceso, políticas del cuerpo*. Atlas Fidex. Alicante. Universidad Miguel Hernández de Elche. ISBN: 978-84-16024-71-1
- VV. AA. (2019) *En los bajos de la Pirámide Invertida*. Murcia. Centro Puertas de Castilla y Ayuntamiento de Murcia ISBN: 978-84-16710-54-6

# Ao rés do chão: uma poética materialista de dança nos Objetos Coreográficos de William Forsythe

*On the ground floor: a materialist dance poetic in William Forsythe's Choreographic Objects*

BEATRIZ ADEODATO ALVES DE SOUZA\*

Artigo completo submetido a 27 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista da dança (bailarina e coreógrafa) e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia; Escola de Dança; Pesquisadora do Grupo de Pesquisa 'PROCEDA — políticas, processos corporeográficos e educacionais em Dança.' Av. Adhemar de Barros, S/N — Campus de Ondina, Salvador — BA, 40.170-110, Brasil. E-mail: beatrizadeodato@gmail.com

**Resumo:** Esta comunicação toma como referência o artista norte americano William Forsythe e sua produção intitulada *Objetos Coreográficos* para o delineamento de uma discussão sobre arte (e especificamente sobre a dança) como forma de produção de conhecimento de natureza material. O sentido de coreografia mais comumente empregado será problematizado. Com o presente texto, visa-se fomentar o diálogo entre os artistas cênicos, promovendo a revisitação e a atualização de discussões sobre temas centrais da área.

**Palavras chave:** dança / coreografia / materialismo.

**Abstract:** *This communication approaches the North American artist William Forsythe and his *Choreographic Objects* as a starting point to delineate a discussion about art (and specifically dance) as a means of material thinking and knowledge production. Choreography, in its most commonly used sense, will be consistently questioned. This text is intended to encourage performing artists to deepen and update discussions about central topics in the field.*

**Keywords:** *dance / choreography / material thinking.*

## Introdução

William Forsythe é um importante artista da dança da contemporaneidade. Norte americano, de formação clássica, atuou como bailarino do Stuttgart Ballet e, por vinte anos, como diretor e coreógrafo do Frankfurt Ballet. Entre 2005 e 2015, dirigiu a sua própria companhia, a The Forsythe Company. Ao longo de sua carreira, destacou-se por produções que redefiniram o repertório do balé clássico, como também por significativas incursões e experimentações relativas a modos de criar e pensar composição em dança. Foi nos anos 90 que, paralelamente às suas peças tradicionalmente encenadas nos palcos, William Forsythe começou a desenvolver instalações, esculturas e filmes os quais intitulou de Objetos Coreográficos – trabalhos com um caráter interativo e experimental que convidam os espectadores à participação, borrando as fronteiras entre as artes visuais e as artes da performance e problematizando o sentido fundamental do que seja coreografia.

É essa parte da produção de Forsythe que será enfatizada nesta comunicação, que se debruçará mais especificamente sobre duas obras: *The Fact of Matter* (2009) (Figura 1) e *Nowhere and Everywhere at the Same Time* (2015) (Figura 2). Os Objetos Coreográficos em geral não são pensados para uma apreciação ótica. Em vez disso, propiciam encontros hápticos, significando dizer que ao espectador é proposto estabelecer relações com a obra, através de uma combinação de sistemas perceptivos que atuam de forma conjunta. No caso particular das obras aqui apontadas, ambas dependem do engajamento tátil, cinestésico e motor dos espectadores para que sua realização seja bem sucedida, os quais serão orientados por instruções simples indicadas à entrada do espaço de exibição. Vide imagens abaixo para referência.

Pretende-se construir com esta comunicação dois argumentos inter-relacionados. O primeiro, de que as obras de Forsythe são exemplares de uma dança contemporânea que demonstra inquietar-se com o lugar e o propósito da arte (e da dança), aproximando-se da perspectiva do filósofo John Dewey de arte como experiência. Dewey (2010) defende que a arte se oferece como *locus* de encontro entre um artista e seus materiais, entre o agir e o sofrer – a ação que interfere, que modifica e aquilo que se percebe como resultado da ação. É nesse processo de interação e experimentação que é gestada a obra de arte. Com *The Fact of Matter* e *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, Forsythe propõe uma dança que se desloca da caixa cênica e abdica dos corpos ultra treinados dos bailarinos profissionais para lidar com a poesia do corpo leigo e cotidiano em ação movimento. Cada dança sendo uma dança singular composta em tempo presente, a partir do encontro entre um corpo e aqueles objetos. Não há ensaio. Não há terceiro sinal.



**Figura 1** · William Forsythe, *The Fact of Matter*, 2009. Foto: Dominik Mentzos. Fonte: Acervo do artista (gentilmente cedida por sua produção). Argolas de policarbonato, cintos de polyester e ganchos de aço. Instrução referente: Por favor, atravesse o espaço, usando apenas as argolas.

**Figura 2** · William Forsythe, *Nowhere and Everywhere at the Same Time No. 3*, 2015. Foto: Dominik Mentzos. Fonte: Acervo do artista (gentilmente cedida por sua produção). Pêndulos presos a fios de prumo, cilindros de ar comprimido, computador e software para controlar o movimento dos pêndulos. Instrução referente: Por favor, entre, evitando o contato com qualquer um dos pêndulos.

O segundo argumento caminha no sentido de evidenciar que, ao convocar os espectadores à performance, através da situação problema apresentada por cada obra, Forsythe assume que eles serão capazes de pensar fisicamente, em forma de movimento, para a sua solução. Ao fazer isso, o espectador performa, compõe, dança, confrontando-se com suas habilidades e limitações corporais, dando-se conta da materialidade do movimento em lugar da aura de efemeridade tão comumente associada à dança. Essa provocação tensiona o que se entende de corpo, visto aqui como uma estrutura pensante, capaz de criar estratégias de relação com os materiais e... dançar. Com essas obras, Forsythe investiga a coreografia como um ato de pensamento.

Esta comunicação se propõe a visitar o conceito mais comumente difundido de coreografia, para então dialogar com a proposta de William Forsythe, estabelecendo uma discussão conceitual que trança a obra deste autor com algumas proposições filosóficas, segundo uma perspectiva materialista, assim como com estudos da percepção vindos da filosofia da mente.

### 1. Representação e materialidade

Historicamente, tanto a dança clássica quanto a dança moderna da primeira metade do século XX encontram-se identificadas com uma ideia de representação. O corpo do bailarino servindo à expressão de formas e sentimentos que transcendem suas experiências individuais (Burt, 2006). Essa perspectiva representacionista encontra-se articulada ao estabelecimento de certos padrões que vão orientar as criações e performances. Consideradas desse ponto de vista, são danças que enfatizam a maestria e a prescrição *a priori*. (Bolt, 2010).

A pesquisadora e historiadora francesa Laurence Louppe (2012) usa o termo “corpo de origem” para designar esse corpo de referência que as distintas escolas técnico poéticas cultivam como modelo e, em função do qual, constroem todo o seu sistema de treinamento e formação. Para Louppe, uma característica de danças que emergem por volta dos anos 1960 é justamente um movimento de distanciamento dessa ideia de um “corpo de origem” e de busca empreendida pelos artistas no sentido de aprofundar o conhecimento de si, fazendo do corpo um projeto singular. A ideia de transcendência vai ser substituída pela particularidade de uma experiência encarnada que leva em conta o peso, o tamanho, a realidade física de cada corpo, assim como o espaço e o tempo do presente.

Sendo assim, apesar de William Forsythe ter vindo da dança clássica e, portanto, ter tido um percurso artístico distinto daquele traçado por artistas pós modernistas da dança americana, tais como Merce Cunningham, Trisha Brown, Ivone Rainer, Steve Paxton, entre outros, existem alguns traços comuns

entre suas inquietações. Um deles é a consideração da dança dentro dessa perspectiva de uma experiência corporalizada, individual, que toma uma forma própria em cada sujeito/artista a partir de suas interações com condições concretas estabelecidas, de maneira que não existe “uma” dança ou “a” dança, mas muitas. Cada corpo, uma corporalidade. Outro ponto é o entendimento de dança como materialidade que pode ser explorada e/ou modelada na presença e na relação com o espectador. Nesse sentido, um aspecto que assume uma certa centralidade nessas danças é o uso da improvisação ou de jogos que lidam com a aleatoriedade enquanto elementos organizativos das obras. Guardadas todas as especificidades das proposições de cada um desses artistas e seus distintos modos de lidar com esses elementos, existe, em comum, um certo entendimento de que a improvisação e a aleatoriedade criam um sentido de presentificação – uma prontidão de resposta, um engajamento com o tempo presente, a formulação de pensamentos ação.

Por um outro viés, é interessante perceber aproximações entre o trabalho de Forsythe e o de alguns artistas visuais que, como ele, mobilizados pela necessidade de repensar formas tradicionais de representação, delineiam diretrizes outras para a apreciação de suas obras que, indo além da visualidade, promovem encontros que mobilizam uma variedade de canais perceptivos. É o caso da artista brasileira Lygia Clark que, com suas esculturas e instalações, convida o espectador a intervir, mover, sentir, deflagrando interações através do toque e do movimento. A passagem abaixo, na qual a artista fala de uma fase de suas criações, assim como as respectivas obras, Figura 3 e Figura 4, podem ilustrar.

*Através de pequenos objetos sem valor, como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais, cujo toque provoca sensações que se identificam imediatamente com o corpo. Daí o nome Nostalgia do Corpo (1966), fase analítica em que decompou corpo em partes, mutilando para reconhecê-lo através de toques com grande sensualidade. (Clark, 2004:54-6)*

Torna-se então oportuna a retomada da referência a John Dewey e à perspectiva de arte como experiência. O autor se mostra resistente ao uso dado à palavra estético quando esta sugere uma apreciação ocorrendo de uma forma unilateral, o espectador sendo afetado pela obra. Quando trata de estético, Dewey (2010) une o fazer e o apreciar como facetas de um processo único, já que toda ação modifica o ambiente ou os materiais com os quais se está lidando que afetam de volta o artista – assim como o espectador participante, no caso das obras aqui abordadas. “O que é feito e o que é vivenciado, portanto, são instrumentais um para o outro, de maneira recíproca, cumulativa e contínua”



**Figura 3** · lygia Clark, *Máscaras sensoriais*, 1967. Tecidos. Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/outras.html> (gentilmente cedida pela Associação Cultural O Mundo de lygia Clark).

**Figura 4** · lygia Clark, *Desenhe com o dedo*, 1966. Saco plástico (20x30cm) e água. Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/outras.html> (gentilmente cedida pela Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark).

(Dewey, 2010:131). Nesse viés, ação e percepção estão imbricadas uma na outra, gerando transformação. Segundo a pesquisadora em arte Barbara Bolt (2007), é no nível das mãos e dos olhos (ao que pode-se acrescentar, e da pele e das articulações), como vias de contato e comunicação entre sujeito e mundo, que o trabalho de arte pode escapar da moldura do representacionalismo. E é nessa moldura outra que os Objetos Coreográficos de William Forsythe tomam a forma de uma poética materialista para a dança.

## **2. Coreografia como ato de pensamento – um pensamento de forma material**

“Coreografia não está necessariamente ligada à dança, assim como a dança não está estritamente ligada à coreografia – você pode simplesmente levantar e dançar” (Forsythe *apud* Respini, 2018:12). Com essa fala Forsythe irá explicitar seu entendimento de que dança e coreografia são coisas distintas. Para o artista, coreografias são esquemas constituídos a partir de certos procedimentos e condições que tornam possível a produção, a manifestação e a percepção de conhecimentos da ordem da ação motora intencional. Estão implicadas com a presença de uma alta complexidade organizacional e possuem uma qualidade estratégica. Quando as duas coisas coincidem, a coreografia se oferece como um canal para o desejo de dançar e para que a dança se torne uma realidade (Forsythe, 2018).

É comum olharmos para esse binômio coreografia-dança a partir de uma perspectiva do coreografado enquanto uma escritura previamente pensada e estabelecida, a qual se pode ensaiar e desenvolver maestria na sua execução, em contraponto à dança improvisada, aquela que, ainda que possua alguma estrutura norteadora, se constrói no tempo presente. Entretanto, este não é o ponto de Forsythe com seus Objetos Coreográficos, tampouco é a questão central da discussão proposta nesta comunicação. Ao deslocar o fenômeno coreografia do palco para outros espaços, assim como dos corpos dos bailarinos profissionais para os cidadãos comuns, Forsythe lança duas perguntas fundamentais: o que permanece enquanto elemento coreográfico? Em que medida essas obras atendem aos critérios do que pode ser considerado coreográfico? E aqui se faz crucial observar que os movimentos empreendidos por cada corpo para lidar com os objetos coreográficos são improvisados, uma vez que essa escritura se dá em tempo real e nunca antes. Ainda assim, Forsythe compreende isso como coreográfico, considerando que ao formular as situações problema e ao apresentar as respectivas instruções para cada obra, ele desenha uma estratégia organizativa, mantendo seu papel de diretor – orientando, delimitando, editando os encontros performances.



Com essa proposição, Forsythe desestabiliza o sentido mais comum de coreografia, provocando uma certa migração conceitual. Seu foco aponta para duas direções interconectadas. A primeira sendo o aspecto da estratégia organizativa propriamente dita que, ainda que seja bastante diversa de um objeto coreográfico para outro, possui a motivação comum de preservar o elemento coreográfico, ou seja, deflagrar interações cinéticas e cinestésicas dentro de um *set* de condições estabelecidas, criando uma composição. A segunda está mais relacionada com o que será mobilizado no espectador participante. Segundo o artista, seus objetos coreográficos “são equações diagnósticas que levam o participante a se perguntar: ‘Como estou no mundo enquanto corpo?’” (Forsythe, 2018:32). Em outras palavras, o coloca em contato com um sentido de si mesmo, com a percepção de sua imagem e esquema corporais e com um dar-se conta do fenômeno cinético do movimento. Tudo isso em fluxo, durante sua ação pensamento dança.

*Um objeto coreográfico é por natureza aberto a uma gama de interações perceptuais não mediadas, sem estabelecer qualquer prioridade de tipos de participantes sobre outros. Esses objetos são exemplos de circunstâncias físicas específicas que delimitam a ativação e a organização de uma certa variedade de movimentos fundamentais. Eles deflagram processos que estimulam o corpo a desenvolver prontidão de ação, o que ocorre em função das nossas faculdades preditivas que atuam incessantemente no sentido da busca de respostas físicas e mentais preferenciais. A formulação dessas respostas preferenciais é uma forma de produção de conhecimento e uma característica central do objeto coreográfico é que ele irá disparar tais processos em qualquer pessoa que se engaje na experiência, engendrando a ativação da percepção corporal fina dentro do seu contexto específico de movimento. (Forsythe, 2018:49) (Tradução nossa).*

Se, ao longo de séculos, a percepção do corpo em movimento foi associada puramente ao domínio da sensação, assim como a dança foi vista como uma atividade estritamente corporal, apartada de qualquer forma de raciocínio ou processo cognitivo, atualmente artistas e pesquisadores demonstram se inquietar com essas questões. As investigações de Forsythe são uma prova disso, seus Objetos Coreográficos são propriamente um laboratório onde hipóteses são levantadas e testadas. Afinal, uma constatação: “Onde mais, se não no corpo, poderia esse conhecimento formulado fisicamente residir?” (Forsythe, 2018:49).

## Conclusão

Tomando como ponto de partida as obras *The Fact of Matter* (2009) (Figura 1) e *Nowhere and Everywhere at the Same Time* (2015) (Figura 2), integrantes da

coleção intitulada *Objetos Coreográficos* da autoria de William Forsythe, esta comunicação revisitou o conceito de coreografia para tecer uma discussão sobre criação em dança como formulação de pensamento de uma natureza material. Argumentou-se que, com essas obras, Forsythe problematiza o sentido de coreografia mais tradicionalmente aceito a partir de algumas perspectivas: o entendimento de coreografia como uma estrutura complexa organizada de forma intencional que, entretanto, não necessita estar definida em termos de sua escritura de movimentos; a compreensão de que a escritura coreográfica se formula no/pelo corpo em função e a partir das relações que este estabelece com o ambiente e suas condições. Essas decisões tomadas de forma concreta são consideradas pensamentos ação, criando composições.

Entende-se essa perspectiva de William Forsythe afinada com uma perspectiva materialista de arte como experiência, aqui apresentada pelas ideias do filósofo John Dewey e da autora Barbara Bolt, assim como também com algumas aproximações em relação aos estudos da percepção vindos da filosofia da mente. Finalmente, espera-se com este texto contribuir para o fomento de novas reflexões acerca do tema, bem como nutrir a construção de novos olhares e discursos sobre/em arte e dança.

### Referências

- Bolt, Barbara (2007). "The magic is in handling". In: Barret, Estelle; Bolt, Barbara (ed.). *Practice as research: approaches to creative arts enquiry*. New York: I.B. Tauris & Co. ISBN: 978-1-84511-4329; eISBN: 978-0-85773-6215.
- Bolt, Barbara. (2010) "*Art beyond representation: the performative power of the image*". New York: I.B. Tauris & Co. ISBN: 1-85043-4107; eISBN: 978-0-85773-179-1.
- Burt, Ramsey (2006). *Judson Dance Theater: performative traces*. New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-97573-5.
- Clark, Lygia (2004). *O mundo de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Imprinta Gráfica e Editora.
- Clark, Lygia (s/d) *Outras obras de Lygia Clark: arte dos séculos XX/XI*. Disponível em URL: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/outras.html>. Acesso em: 16/12/2018.
- Dewey, John (2010). *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-61635-54-1.
- Forsythe, William (2018). *Choreographic objects*. In: NERI, Louise; Respini, Eva (Orgs.). *William Forsythe: Choreographic Objects*. New York: Prestel Publishing. ISBN: 978-3-7913-5796-6.
- Forsythe, William; Neri, Louise (2018). *Unhoused and unsustainable: choreography in and beyond dance: William Forsythe in dialogue with Louise Neri*. In: NERI, Louise; Respini, Eva (Orgs.). *William Forsythe: Choreographic Objects*. New York: Prestel Publishing. ISBN: 978-3-7913-5796-6.
- Loupe, Laurence (2012). *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-01-7.
- Respini, Eva (2018). *The body is a thinking tool*. In: Neri, Louise; Respini, Eva (Orgs.). *William Forsythe: Choreographic Objects*. New York: Prestel Publishing. ISBN: 978-3-7913-5796-6.

# Improvisação e drone: uma leitura metodológica de David Maranhã

*Improvisation and drone: a methodological  
reading of David Maranhã*

BRUNO TROCHMANN\* & LUISA PARAGUAI\*\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFLIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (LIMIAR). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil. E-mail: bruno.t2@puc-campinas.edu.br

\*\*Brasil, artista visual.

AFLIAÇÃO: Docente e Pesquisadora na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação (CLC), Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (LIMIAR). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil. E-mail: luisa.donati@puc-campinas.edu.br

**Resumo:** Este artigo articula as obras “Âncora” (2016) e “Marches of the new world” (2007) de David Maranhã, com a improvisação emocional do Free jazz negro e o drone incendiário da Dream music. Ambas perspectivas estão comprometidas com o rompimento das tradições eurocêntricas da música, e neste sentido, o texto vale-se de Flynt (1982) como abordagem metodológica teórico-prática, para inferir os modos de apropriação das técnicas e tecnologias sonoras do artista, enquanto princípios operativos do processo de criação.

**Palavras chave:** processo de criação / música experimental / improvisação / drone.

**Abstract:** *This article articulates the David Maranhã's works, “Âncora” (2016) and “Marches of the new world” (2007), with the emotional improvisation of Free black jazz and the incendiary drone of Dream music. Both perspectives are committed to the disruption of Eurocentric traditions of music, and in this sense, the text draws on Flynt (1982) as a theoretical-practical methodological approach, to infer the ways of appropriation of the artist's sound techniques and technologies, as practical principles of the creative process.*

**Keywords:** *creative process / experimental music / improvisation / drone.*

## Introdução

Este artigo propõe um encontro das escolhas sonoras e projetuais de David Maranha, no disco “Âncora” (2016) (Figura 1), do seu grupo com Alex Zhang Hungtai e Gabriel Ferrandini, e no disco “” (2007) (Figura 2), com o negro de John Coltrane e o drone de Tony Conrad. David Maranha nasceu na Figueira da Foz, Portugal, em 1969, e em 1986, começa a desenvolver seu trabalho como músico solo e desde então tem colaborado com inúmeros músicos portugueses e internacionais: “Curia” (com Manuel Mota, Margarida Garcia e Afonso Simões) e “Organ Eye” (com Patrícia Machás, Jasmine Guffond e Torben Tilly). Em 1989 criou o “Osso Exótico” com André Maranha, António Forte e Bernardo Devlin, estabelecendo-se na cena experimental mundial. A produção de David Maranha nos parece evocar um lugar híbrido, constituído pela prática orgânica e exploratória do som, na qual se assume o conceito de improvisação como uma chave de leitura, ainda que nenhuma das articulações propostas por este texto — *free jazz* e drone — seja explorada pelo artista de forma purista ou excessivamente formal.

Pensar a improvisação no cenário pós-Cage da música de vanguarda dos anos 60, a partir dos “detritos da civilização” (Flynt, 1982), é negar ambos: a antiga figura do compositor e o discurso de Cage (quanto aos seus métodos aleatórios), para a produção sonora. Vale pontuar que tanto existem tradições improvisatórias em diversas culturas musicais, bem como na produção contemporânea com a busca de liberdade de formas preconcebidas (como a improvisação livre do grupo britânico AMM).

*Devemos observar cuidadosamente como Cage faz referencia às tradições asiáticas para tecer seu programa — um programa que os asiáticos tradicionais não teriam reconhecido. Em 1946, em uma de suas publicações mais importantes, Cage comparou a música hindustani com Shoenberg: alegando que ambas estavam rigidamente estruturadas. O efeito dessa interpretação foi relacionar a música hindustani à primazia do sistema organizacional — desconsiderando totalmente a experiência do ouvinte (ou do improvisador)* (Flynt apud Flemming & Duckworth, 1996:45).

Assim, também Cage nega o *jazz*, como Stockhausen, enquanto uma forma musical séria, tanto pela sua tradição idiomática, como pelo compasso constante, e não o reconhece como expressão do indivíduo dentro de uma tradição cultural viva, por isso, muito distante da sua abordagem laboratorial do som. Novamente citando Flynt, podemos dizer que Cage estava alinhado com a leitura dominante sobre a narrativa musicológica ocidental,

*Há uma compreensão, mais forte nos departamentos de musicologia, sobre a Europa ser uma civilização única que tem uma música de arte que de alguma forma não é étnica (...) o que é chamado musicologia era uma ideologia da produção musical Européia. É por isso que existe a chamada disciplina acadêmica. (...) Eles assumiram a posição de que a produção artística Européia era a música de todas as músicas (...) Em outras palavras, essa é a única música que é feita corretamente pelas regras corretas (Flynt apud Chen, 2008).*

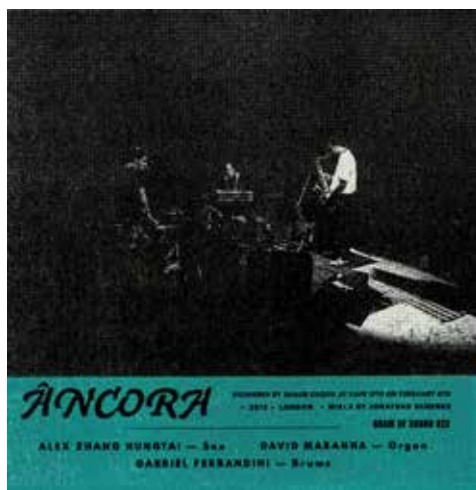
### 1. “Âncora” (2016): improvisação emocional

Historicamente, o *free jazz* estabelece-se como uma experiência de ruptura sistemática com a arte ocidental europeia a partir de uma expressão cultural de origem popular, o *jazz*. De diferentes formas, artistas como Ornette Coleman, Jonh Coltrane, Sun Ra e Albert Ayler romperam com as estruturas que definem a música como som organizado para encontrar outras formas e lógicas de expressão, calcadas na materialidade sonora, sem no entanto afastarem-se da linguagem. Para Flynt (2013), Coltrane e Coleman exploraram novas formas de expressão sem o aparato institucional da vanguarda branca, desenvolvendo-se portanto fora do discurso eurocêntrico.

Ocasionalmente chamado de *Fire Music*, o *free jazz* diferencia-se da vanguarda também por uma exploração formal, baseada na expressão emocional do indivíduo. Neste sentido promove um embate ao *jazz* como prática autônoma, pois expressa as emoções da comunidade que a constitui em um contexto de resistência à opressão racial. Diferentemente de outros esforços eurocêntricos de uma vanguarda politicamente ativa, o *free jazz* já nasce em um lugar de oposição política.

“Âncora” (2016), o disco gravado por David Maranhã, Gabriel Ferrandini e Alex Zhang Huangtai parece-nos evocar a *fire music* dos anos 60 ao explorarem uma força emocional semelhante pela/na improvisação. A expressão sonora não apresenta compromisso com uma linguagem tradicional, nem a pretensão de estabelecer novos precedentes formais. Maranhã e Huangtai tocam órgão e sax tenor e compartilham com o baterista Ferrandini instrumentos de percussão — peças de bateria e címbalos, constituindo uma seção rítmica. De forma semelhante, “Arkestra” de Sun Ra e “Art Ensemble” de Chicago dividiram entre os membros inúmeros instrumentos não ocidentais, que expandiram progressivamente da condição de ritmo à textura na sonoridade.

Em “Âncora”, as percussões constroem mais pulso do que ritmo, desdobrando-se em estruturas, que garantem textura e energia e constituem um fluxo intenso. O órgão de Maranhã estende o drone no seu reconhecido idioma, assim como o sax naíf de Huangtai, que não parece obedecer nenhuma base



**Figura 1** · “Âncora” (2016) Fonte: [https://f4.bcbits.com/img/a1205140649\\_10.jpg](https://f4.bcbits.com/img/a1205140649_10.jpg)

**Figura 2** · Capa do disco “Marches of the new world” (2007) Fonte: <http://grainofsound.org/project/david-maranha-marches-of-the-new-world-digital-release/7>

idiomática para o instrumento. O som é como um barco ancorado no fluxo emocional dos artistas, no espírito de entrega e estático da *fire music*. Percebe-se, não um pastiche da , mas uma abordagem elaborada a partir de força emocional e humana da expressão do indivíduo.

Da mesma forma, a implosão das escalas e acordes em pura matéria sonora e energia de John Coltrane não emerge de um formalismo, mas de uma prática exploratória pessoal intensa, quase religiosa. Coltrane elabora sua busca espiritual no fazer artístico para além de um atavismo pré-industrial, assumindo um lugar de investigação formal que não se compromete com ideais de beleza anteriores e, principalmente, ocidentais. O álbum “*Ascension*” (1965) de John Coltrane traria então referência a essa relação. Uma improvisação coletiva de 11 instrumentos sobre um tema simples, mas em constante movimento, que Litweiler (1990) descreve como,

*“Ascension” é um projeto massivo em todos os aspectos. (...) A subestrutura modal e o material temático são pouco importantes em face das massas de jogadores reunindo linhas simultâneas, separando breves solos e reunindo-se em lamentações pesadas. Apesar da turbulência da música, a multidão de vozes permanece fixa em seu peso: Ascensões soam ao vivo em uma centrífuga de fogo de trinta e oito minutos (Litweiler, 1990: 100).*

## **2. “*Marches of the New World*” (2007): drone incendiário**

A improvisação coletiva e energética de “*Ascension*” irá estabelecer referência para outra forma distinta de improvisação: o drone da “*Dream music*” desenvolvida por Tony Conrad e a banda *Dream Synticate* (grupo formado por La Monte Young, Marian Zazeela, Tony Conrad, John Cale e Angus Macclise). Assim como o *free jazz*, o improviso coletivo da *Dream music* estabelece um lugar fora da tradição musical eurocêntrica. Da mesma forma, que “*Ascension*” de Coltrane reduz a estrutura da música à voz dos indivíduos, a *Dream music* condensa a voz de cada indivíduo a uma ou duas frequências, eliminando assim qualquer referência idiomática. Dessa forma, o drone estabelece-se como uma nova expressão sintática, escapando dos paradigmas da arte europeia e baseada na experiência física e matemática simples. O grupo decidia-se por uma tônica, uma nota base e cada membro deveria sustentar esta ou outra no seu instrumento pelo período de tempo da performance. A afinação justa, tons suspensos e o volume massivo das apresentações colaboravam para criar um ambiente sonoro imersivo; as relações harmônicas entre as notas estão evidentes, conduzindo a uma percepção física das menores variações nos tons. Então, tomando o som como uma experiência física, cabe aos performers um

controle e atenção muito especial, enquanto uma disciplina frente ao fazer.

Para Conrad (1997), a *dream music* coloca todos, artistas e público, na mesma disciplina do ouvir, pois a interpretação do performer depende da fisicalidade do som; pretende-se um espaço de democracia radical, de construção coletiva. A disciplina de Conrad é tudo menos ascética, é o esforço de estabelecer uma comunidade sem hierarquias, pela presença consciente no mundo. É uma prática improvisatória e aberta a todos.

A *Fire Music* e a *Dream Music* validam-se como práticas improvisatórias calcadas em atitudes críticas contra o poder e opressão social. A *Fire Music* desenvolve uma abordagem sonora baseada na expressão cultural do indivíduo, a partir de uma comunidade subjugada em um contexto de opressão racial. Enquanto a *Dream Music* surge da tentativa insurrecional de derrubar as autoridades e o elitismo sobre a música, desenvolvendo uma prática sonora colaborativa e anti-hierárquica, negando toda a narrativa eurocêntrica da música e da vanguarda. Não buscando recriar o fogo da “*Ascension*”, de Coltrane, ou mesmo da música indiana que tanto fascinava Conrad como La Monte, a *Dream Music* desenvolve o drone, que se eleva de um lugar novo, utópico, em direção à democracia radical. Neste processo, evitaram-se o colonialismo cultural e o daltonismo racial, que apresentava o *jazz* como uma expressão apolítica e universal.

“*Marches of the New World*” (2007) está distante de um registro de mera exploração formal do drone, tem a dureza e agressividade de um disco de *rock*: o prazer do volume e do ruído. Por exemplo a faixa “*Oil Crows*” parece que poderia surgir a partir de algum *bootleg* particularmente inspirado do “*Velvet Underground*”. O drone aqui é incendiário. Sem articulação direta com a disciplina auscultatória das relações entre as frequências presente na *Dream music*, Maranhã desenvolve o drone de forma orgânica, mais próxima talvez ao que Conrad (apud Beaumont-Thomas, 2016) chama de “a primeira drone música de uma não-gaita de foles ocidental”. Aproxima-se de sua origem não-eurocêntrica: estruturas da música étnica, da vida comunitária e de eventos com dança e ritos, distantes assim da disciplina ascética de Young e da disciplina democrática de Conrad. Como diz Boon (2003) “do ponto de vista dos *performers*, a criação de drones, mesmo quando sob a instruções de outro, é sentida como uma experiência coletiva”.

*O drone, como as drogas ou o erotismo, não pode ser facilmente assimilado a um lado da divisão pelo qual o modernismo ou a vanguarda tentou se separar do mundo da tradição. Como os psicodélicos, o drone, saindo do coração do moderno, e seu mundo de máquinas (...) em um campo aberto de atividade que está sempre em diálogo com culturas “arcaicas” ou tradicionais (Boon, 2003).*



“*Marches of the New World*” (2007) é exatamente isso, um registro de drones executados a partir das escolhas de notas e frequências de Maranhã, mas que se pretende como uma experiência coletiva. Pode ser interpretado como um ponto intermediário entre a expressão livre e idiomática do *free jazz* negro e do drone construído da *Dream music*: um espaço para exploração sonora de grandes volumes e longas durações, uma abordagem orgânica.

### Conclusão

A compreensão do *free jazz* e do drone como culturas musicais que afirmam um contra-discurso eurocêntrico da arte está articulada ao pensamento do filósofo e artista Henry Flynt e sua crítica à vanguarda branca. A partir do contato com a música de Coltrane, Pandit Prah Nath e da música popular negra (do *blues* ao *rock*), Flynt (1982) propõe a vanguarda como expressão fora da “Cultura Séria”, da Arte Institucional e da narrativa modernista, que desagua em Cage. Para o autor, é fundamental a inversão do *status quo* entre cultura dominante e cultura dominada, enquanto apropriação das técnicas e tecnologias dos dominadores pelos povos e classes subjugados, como o *free jazz* e o *rock* negro de Bo Diddley e Chuck Berry. Ambas formas de expressão aliam a exploração formal e a busca por refinamento formal de linguagem sonora, no contexto de luta política da comunidade negra nos Estados Unidos.

Assim, propõe-se a perspectiva teórico-prática crítica de Henry Flynt como um aparato metodológico, passível de reconhecer em um objeto artístico o quanto reproduz ou debate (ainda que formalmente) os mecanismos de colonialismo cultural da vanguarda, e neste sentido o quanto inventa enquanto operacionaliza a criação. Elencam-se enquanto princípios norteadores desta leitura: “a construção de uma expressão não-ocidental, explorada dentro de sua própria linguagem e tradição; a apropriação de técnicas (dispositivos) e tecnologias da vanguarda (formalismo, experimentalismo); e o posicionamento político (crítica e autocrítica) contrário ao colonialismo, racismo e imperialismo” (Trochmann, 2018:64). Então, fez-se pensar neste texto as obras de David Maranhã para compreender suas operações enquanto um embate crítico de forças instituídas, assumindo sua criação pela exploração irrequieta de novos territórios sonoros.

## Referências

- Beaumont-Thomas, Ben (2016). "People thought we were on drugs — and we were!"... Tony Conrad, the great avant-garde adventurer. [Consult. 2019-01-02]. Disponível em URL: <https://www.theguardian.com/music/2016/mar/22/people-thought-we-were-on-drugs-and-we-were-tony-conrad-the-great-avant-garde-adventurer>.
- Boon, Marcus (2003). *The Eternal Drone*. [Consult. 2019-01-02] Disponível em URL: <http://marcusboon.com/node/46>.
- Chen, Che (2008). *About Henry Flynt*. [Consult. 2019-01-02] Disponível em URL: [http://www.henryflynt.org/overviews/henryflynt\\_new.htm](http://www.henryflynt.org/overviews/henryflynt_new.htm).
- Conrad, Tony (1997). *Early Minimalism*. Volume one, CD-Rom. Milwaukee, Wisconsin: Table of the elements.
- Flemming, Richard; Duckworth, William (1996). *Sound and Light*: La Monte Young, Marian Zazeela. Vancouver, Canada: Fairleigh Dickinson University Press. ISBN: 978-0-83875-346-0.
- Flynt, Henry (1982) *The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music*. [Consult. 2019-01-02] Disponível em URL: [http://www.henryflynt.org/aesthetics/meaning\\_of\\_my\\_music.htm](http://www.henryflynt.org/aesthetics/meaning_of_my_music.htm).
- Litweiler, John (1990). *The Freedom Principle: Jazz after 1958*. Cambridge, MA: Da Capo Press. ISBN: 978-0-30680-377-2.
- Trochmann, Bruno (2018). *Drone, Rock, Revolução: teoria crítica, prática crítica a partir de Henry Flynt*. Dissertação de Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte. Campinas, Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

# O palimpsesto de Eduardo Kobra no painel Oscar Niemeyer

*The palimpsest of Eduardo Kobra in the Oscar Niemeyer panel*

CARLOS FRANCISCO DE ARAUJO SILVA\* & REGINA LARA SILVEIRA MELLO\*\*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Designer Gráfico.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (estudante). Rua da Consolação, 930, São Paulo, São Paulo, CEP: 01302-907, Brasil. E-mail: ck.ca@uol.com.br

\*\*Brasil, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930, São Paulo, São Paulo, CEP: 01302-907, Brasil. E-mail: regina.mello@mackenzie.br

**Resumo:** Este artigo analisa o painel produzido pelo artista e muralista brasileiro Eduardo Kobra, entre os anos de 2012 e 2013, na cidade de São Paulo, em homenagem ao arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. Busca-se refletir sobre o processo criativo e as diversas camadas superpostas na vida e na obra do artista, bem como etapas de sua trajetória e os reflexos em seus trabalhos, relacionando Eduardo Kobra, sua obra e a cidade de São Paulo como um palimpsesto.

**Palavras chave:** processo criativo / painel Oscar Niemeyer / palimpsesto.

**Abstract:** This article analyzes the panel produced by the Brazilian artist and muralist Eduardo Kobra, between the years 2012 and 2013, in the city of São Paulo in homage of the Brazilian architect Oscar Niemeyer. The aims are to reflect on the creative process and the various superposed layers in the life and work of the artist, the phases of his trajectory and the reflections in his works, relating Eduardo Kobra, his work and the city of São Paulo as a palimpsest.

**Keywords:** creative process / Oscar Niemeyer panel / palimpsest.

## Introdução

Eduardo Kobra (Campo Limpo Paulista, 1975), artista muralista brasileiro, autodidata, com obras realizadas em inúmeros países, conhecido principalmente pelos impactantes murais de grandes proporções com pinturas realistas, repletos de cores fortes e vibrantes, e releituras de fotos e cenas antigas, relacionadas ao contexto histórico de cada local em que atua. Suas obras resgatam a memória e a importância destes lugares, dos habitantes e das personalidades históricas, fortalecendo vínculos emocionais e de pertencimento entre os espaços e a população.

Pintou mais de 500 murais em cidades do Brasil e de outros 17 países, grande parte nas ruas da cidade de São Paulo, mas também em outras cidades brasileiras como Rio de Janeiro, São Luiz do Maranhão, Recife e Brasília, além de diversas cidades ao redor do mundo em países como Portugal, Espanha, França, Itália, Holanda, Suécia, Polônia, Rússia, Estados Unidos da América, México, Índia, Malawi, Japão e Emirados Árabes.

Kobra ganhou visibilidade em 2007 com o projeto “muro das memórias” realizado em vários locais da cidade de São Paulo, no qual resgata cenas antigas da cidade com base em fotografias históricas, porém, alguns já não existem mais, ou por serem grafitados em mais uma camada de expressão estética, ou sendo pintados pelo poder público proporcionando o apagamento total da obra, como ocorreu na avenida 23 de maio, onde foi substituído por canteiros verticais. Tal projeto viria a servir de ponto de partida para os temas, estilo e linguagem de uma de suas obras mais icônicas: o painel Oscar Niemeyer, produzido na lateral do edifício Ragi Buainain, na Praça Oswaldo Cruz, região da Avenida Paulista, centro financeiro da cidade de São Paulo, em 2013; nesta obra o artista pinta, em seu desfolhamento, as inúmeras camadas da vida e do seu processo criativo, revelando-se como um palimpsesto.

### 1. As camadas da vida e da obra de Eduardo Kobra

Com base em informações do site oficial do autor e entrevistas concedidas a diversas mídias, como ao canal do YouTube #ProgramaDiferente, as revistas Casa Vogue e Exame, verifica-se que o artista é filho de um tapeceiro e uma dona de casa, iniciou nas ruas como pichador no ano de 1987, aos 12 anos de idade. Autodidata, desde criança gostava de desenhar em seu caderno, no qual realizava desenhos de super-heróis e cópias de desenhos animados. Nestes cadernos Kobra já demonstrava sua afinidade em desenhar anatomia naturalista e efeitos de luz e sombra, características muito presentes em todas as obras do artista.

De origem simples, passou a infância nas ruas e teve seu primeiro contato

com arte urbana observando e fazendo pichações clandestinas nos muros da cidade, motivo pelo qual foi detido três vezes, e que influenciou sua decisão de mais tarde tornar-se muralista e realizar obras com autorização prévia. De acordo com o artista, nesta fase inicial em que assinava apenas o seu nome, “Eduardo Fernandes” (Gitahy, 2012:73), já pesquisava e realizava estudos de tipografia, para mais tarde associá-las a desenhos de personagens seguindo os moldes realizados por grafiteiros norte-americanos.

Entre as décadas de 1980 e 1990 teve contato com grafiteiros de Nova Iorque e muralistas mexicanos, que forneceram novos ingredientes à criatividade do artista, levando-o a descobrir outras possibilidades de pintar murais com detalhes de luz e sombra, além de enriquecer seu repertório. Dentre os artistas que influenciam seu trabalho, Eduardo Kobra cita, em seu site oficial, os norte-americanos Eric Grohe, conhecido pelas pinturas realistas com efeitos tridimensionais e riqueza de detalhes, características notadas no perfeccionismo das figuras humanas. E Keith Haring, artista do universo urbano, famoso pelas obras realizadas durante a década de 1980 no metrô e na cidade de Nova Iorque, Muro de Berlim, mais de 100 exposições individuais e coletivas realizadas em vida, e outras realizadas desde sua morte, que possui obras em acervos de museus em países como Estados Unidos, Canadá, Austria, Brasil, França, Alemanha, Suíça, Israel, Bélgica, Holanda, Hungria, Itália, Suíça, e Japão, dentre eles The Museum of Contemporary Art of Los Angeles, New York e Sidney, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil, Centre Georges Pompidou em Paris, França e François Pinault Collection, Palazzo Grassi, em Veneza, Itália, conforme o site oficial do artista Haring.com [Consult. 2018-11-23]; que parece ter influenciado Kobra com suas pinturas de cores alegres e vibrantes em contraste com o preto, e temas sociais.

O mexicano Diego Rivera, conhecido pelos enormes murais realizados em cidades do México, Estados Unidos, China e Polônia com forte carga histórica, política e social, também inspirou os murais de Eduardo Kobra, que costuma estudar as personalidades e os fatos históricos relacionados em cada local onde atua, como informado à Revista Exame [Consult. 2018-05-26].

O artista também cita o britânico Banksy, que em suas obras frequentemente realizadas com stencil, costuma apresentar figuras humanas, entre outras, em contrastes de preto e branco, por vezes com detalhes coloridos, elementos também encontrados nas obras de Eduardo Kobra.

Tais influências artísticas, mescladas às inspirações extraídas da cidade de São Paulo, de livros antigos, de fotos históricas e elementos de resgate da memória coletiva, unidas ao amor pela arte e o desejo de disponibilizá-la à milhões



**Figura 1** · Fotografia do painel Oscar Niemeyer na lateral do edifício Ragi Buainaim feita a partir da Avenida Paulista, 2016. Fonte: <http://www.dionisioarte.com.br/conheca-eduardo-kobra-artista-e-muralista-brasileiro/>.

**Figura 2** · Mapa da cidade de São Paulo com a localização do Edifício Ragi, onde encontra-se o painel Oscar Niemeyer, direcionado para o Parque do Ibirapuera, a aproximadamente 2,6 quilômetros de distância. Fonte: <https://www.google.com.br/maps/place/Edificio+Ragi+Buainain>.



**Figura 3** · Fotografia com detalhe dos olhos de Oscar Niemeyer, ponto de entrada para a exploração da obra. Fonte: <http://www.eduardokobra.com/oscar-niemeyer/>.

**Figura 4** · Fotografia com detalhes do painel Oscar Niemeyer e sobreposições de formas e cores, silhuetas do Palácio do Planalto e da igreja da Pampulha, além da textura do suporte. Fonte: <http://www.eduardokobra.com/oscar-niemeyer/>.



de pessoas, levar cultura e tradições, além de romper fronteiras e paradigmas, como citado por Eduardo Kobra em sua entrevista para o #ProgramaDiferente; impulsionaram o artista a produzir projetos como os “muros das memórias”, imensos painéis a céu aberto, em tons de sépia ou em preto e branco, que resgatam cenas antigas da cidade de São Paulo, transformando-os em portais para épocas que já se foram, com releituras de imagens da cidade na primeira metade do século XX, apropriando-se da cidade e construindo espaços urbanos repletos de “materialidade edificada que se reveste de forma, função e significado” (Pesavento, 2004:26).

Como reflexo desta trajetória e de suas novas vertentes de trabalho, com obras que retratam cenas icônicas da história ou personalidades dos locais em que as obras são realizadas, pode-se destacar o painel Oscar Niemeyer, exposto no contexto urbano, com suas escritas superpostas e dispostas em camadas que aguardam por desfolhamento, um palimpsesto repleto de marcas incorporadas através do tempo (Pesavento, 2004).

## **2. Processo criativo: desfolhando o painel Oscar Niemeyer**

Segundo o geógrafo e humanista Milton Santos (2001), a cidade é materializadora das relações humanas e do tempo, incorpora sequências de mudanças que constituem a história; a cidade cria periodizações e diferenças de significados, permitindo a existência de gerações urbanas que constroem estes espaços de diferentes maneiras, técnicas e ideologias, com características próprias inerentes às possibilidades e necessidades de cada período, trazendo o passado, distante ou recente, através de elementos estéticos e visuais.

Ainda segundo o autor, a cidade nos apresenta na sua materialidade a “presença dos tempos que se foram e que permanecem através das formas e objetos que são também representativos de técnicas.” (Santos: 2001: 21).

Estas mudanças e ressignificações são encontradas no trabalho de Eduardo Kobra, em especial no painel Oscar Niemeyer, repleto de camadas de diferentes materiais, técnicas, significados e história, seja pela escolha da personalidade homenageada, seja pelas relações do arquiteto, e também do artista, com a cidade de São Paulo.

Kobra almejava pintar o local há mais de cinco anos e, já solicitara autorização para realizar a obra, porém, o local escolhido como suporte foi liberado apenas em 2012, visando as comemorações do aniversário da cidade que ocorreriam no ano seguinte. Em entrevista ao portal G1, da Globo, o artista informa que escolheu como tema o arquiteto Oscar Niemeyer, carioca do Rio de Janeiro, criador de importantes obras que se tornaram símbolos da capital



paulistana, tais como o Parque do Ibirapuera, o Memorial da América Latina e o Edifício Copan, exercendo grande influência sobre a construção da cidade e digno de receber tal homenagem. O tema já era estudado por Kobra, que em 2012 havia pintado um mural num importante monumento brasileiro criado por Oscar Niemeyer, na Usina Termelétrica Norte Fluminense, na cidade de Macaé, Rio de Janeiro.

De acordo com Eduardo Kobra, seu processo criativo necessita de cerca de um a dois meses em média para elaboração, maior tempo em relação a execução, aproximadamente uma semana, dependendo da obra. É um processo que flui em camadas cuidadosamente planejadas, como folhas que vão se sobrepondo para serem descobertas posteriormente.

Segundo contou em entrevista ao canal do Youtube #ProgramaDiferente [Consult. 2018-06-05] (2018, June 05), explicando seu processo criativo para o painel Oscar Niemeyer, primeiramente Kobra realizou uma profunda pesquisa iconográfica sobre o arquiteto e suas obras, além de fotografar o local onde o painel seria feito, estudando as cores, analisando a rua, procurando entender a arquitetura e a visibilidade do painel, para, na sequência, escolher a imagem principal a ser trabalhada.

Eduardo Kobra inseriu em sua obra várias imagens relacionadas ao arquiteto, mas escolheu o rosto de Oscar Niemeyer como imagem de destaque, produziu uma tela com o mesmo formato da empena do edifício Ragi Buainam e nas mesmas proporções, porém, em menor escala: 94cm x 196cm. Esta tela foi pintada em spray, com técnica semelhante a técnica utilizada no painel a céu aberto, pensada como uma obra de arte autônoma e também como estudo detalhado da aplicação no mural, contendo detalhes originais que não são percebidos no painel a céu aberto e, que seria vendida após a conclusão do mesmo.

A tela foi fotografada e impressa, sendo feito um quadriculado para facilitar sua ampliação do desenho numa técnica manual antiga, referenciada numa tradição de confecção de painéis grandes usada há muito tempo. Os quadrados são numerados e ampliados, servem de referência para a transposição da imagem ao mural, guiando a reprodução da arte e a aplicação de cores por parte dos artistas de sua equipe.

Depois destas etapas, o local escolhido foi preparado numa base neutra que possibilitou o recebimento da arte, o quadriculado foi reproduzido no muro e o desenho delicadamente transferido com o auxílio de máquinas elevatórias e andaimes que sustentavam Kobra e seus auxiliares, devido a altura elevada e as grandes proporções do painel: 52m de altura por 16m de largura.

Com os traços delimitados na parede, o artista inicia a pintura da obra,



**Figura 5** · Fotografia do Palácio do Planalto, em Brasília, Brasil. Graficamente representado no rosto do arquiteto. Fonte: <http://www.brasil.gov.br/governo/2017/04/governo-encaminha-prestacao-de-contas-ao-congresso/palacio-do-planalto.jpg>.

**Figura 6** · Fotografia da Igreja da Pampulha, em Minas Gerais, Brasil. Silhueta graficamente representada no rosto de Niemeyer. Fonte: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoes/patrimonio-cultural-protetido/bens-tombados/details/1/131/bens-tombados-conjunto-arquitet%C3%B4nico-da-pampulha>.



**Figura 7** · Fotografia do painel Oscar Niemeyer com interferências visuais devido a ação do clima, poluição e do tempo, visíveis principalmente no topo do mural, mas presentes em toda a obra, 2018. São Paulo, Brasil. Fonte: própria.

**Figura 8** · Fotografia do painel Oscar Niemeyer em meio ao palimpsesto da cidade de São Paulo, 2018. Vista do Sesc Avenida Paulista, São Paulo, Brasil. Fonte: própria.

realizada também em novas camadas, a primeira pintada totalmente em preto e branco e com efeitos de luz e sombra, como costumava pintar no projeto “muro das memórias”, que o ajudaram a desenvolver sua linguagem. As cores fortes e vibrantes, características do artista, são adicionadas na última camada e se sobrepõem sobre as demais. Tal processo remete a diferentes camadas da vida, do desenvolvimento da linguagem e do trabalho de Eduardo Kobra, que ocorre em etapas, em camadas de pesquisa, aperfeiçoamento e amadurecimento, folheadas inicialmente em tons de sépia ou preto e branco, recobertas e atualizadas por instigantes camadas multicoloridas.

### 3. Leitura da obra: reflexões e interpretações

No painel Oscar Niemeyer, o artista Eduardo Kobra proporciona aos expectadores um prazer visual causado pelas interferências e justaposições das diversas camadas de elementos aglomerados e ricamente explorados, em que cores, formas, elementos orgânicos e geométricos se sobrepõem sobre uma pintura realista do arquiteto homenageado, pois segundo Rudolf Arnheim (2011):

*uma vez que as relações de configurações nas composições pictóricas são levadas além da simples ordenação de unidades coordenadas, há grande prazer visual nas interferências e nas justaposições paradoxais produzidas pelo aglomerado de coisas no espaço (Arnheim, 2011: 112).*

Conforme verifica-se na Figura 1, na primeira camada pintada em tons de preto e branco, encontra-se a figura de Niemeyer num realismo fotográfico, rica em detalhes como rugas e pêlos, mostrando um olhar profundo, vigilante e pensativo, como quem observa o expectador e a cidade num ato de reflexão, talvez o arquiteto pense no Parque do Ibirapuera, uma de suas obras que se encontra na mesma direção do seu olhar, a alguns quilômetros dali, como é possível visualizar na Figura 2.

Os olhos penetrantes, repletos de tinta preta, concentram energia e se oferecem como ponto de entrada à obra, capturando o olhar e convidando o observador a explorá-la, como é possível verificar na Figura 3.

A figura de Oscar Niemeyer se apresenta repleta de tridimensionalidade, seja pela sobreposição de elementos ou pelas mãos entrecruzadas sobre a boca que reforçam a existência de diferentes planos inter-relacionados, que se fundem e direcionam o olhar de frente para trás e de trás para frente; seja pelos efeitos de luz e sombra muito utilizados por Kobra para revelar profundidade, volume e espaço, pois “todos os gradientes têm a capacidade de criar profundidade e os gradientes de claridade se encontram entre os mais eficientes.” (Arnheim, 2011:300).

Gradientes utilizados com suavidade ou em transições súbitas como observa-se do lado esquerdo do rosto, em que o preto brusco reforça a diferença entre os planos, e amparado pela aura branca que envolve a imagem do arquiteto, o destaca em meio ao fundo com formas geométricas coloridas de ângulos retos, que se adequam ao formato do prédio e aos degraus localizados no topo, à direita. (Figura 1).

Novas formas são adicionadas ao painel e sobrepostas à imagem do arquiteto, como quadriculados, hexágonos, formas orgânicas e onduladas que o transportam para a contemporaneidade, resgatando-o do passado em preto e branco com cores fortes e vibrantes.

Na testa, ao centro, o quadriculado em perspectiva em conjunto das formas onduladas do lado direito do rosto, direcionam o olhar do observador para os olhos de Niemeyer e para o centro do rosto, onde encontra-se uma trama de hexágonos responsável por estabilizar o olhar do observador nesta região, indicando a presença de duas importantes obras do arquiteto, graficamente representadas, escondidas em meio ao rosto: o Palácio do Planalto, em Brasília, e a igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, como é possível notar na Figura 4, Figura 5 e Figura 6.

Da mesma maneira, as formas coloridas e onduladas sobre a roupa do arquiteto, movimentam-se da esquerda para a direita, debaixo para cima, sobrepondo-se também sobre as mãos, em direção ao centro do rosto e das obras ali camufladas. O direcionamento do olhar do expectador é reforçado pela posição das mãos de Niemeyer que, entrecruzadas, formam um triângulo, como uma seta que conduz o olhar ao centro do rosto do arquiteto.

As cores vibrantes, alegres e saturadas extraídas das referências do artista tais como o universo do grafite e do hip hop, além das tapeçarias do pai e, talvez, dos desenhos animados e de super-heróis dos antigos cadernos do artista. “Em termos gerais, na visão da cor a ação parte do objeto e afeta a pessoa; mas para a percepção da forma a mente organizadora vai ao encontro do objeto” (Arnheim, 2011:326). As cores valorizadas por Eduardo Kobra se destacam entre o cinza da cidade e o céu da capital paulista, em um movimento que captura o olhar e convida a explorar as formas e informações ali contidas, pois “as cores na pintura são, por assim dizer, engodos para seduzir os olhos, como a beleza dos versos na poesia é uma sedução para o ouvido.” (Poussin apud Arnheim, 2011:327).

As inúmeras sobreposições utilizadas por Eduardo Kobra neste painel, intensificam a relação formal e garantem maior unidade e contraste à obra, em uma conexão dinâmica e simultânea através das mútuas interferências entre os elementos da pintura, que apresentam um interessante equilíbrio em meio

a uma profusão de formas, cores e técnicas com padrões compostos de muitas unidades de pesos iguais (Arnheim, 2011).

#### **4. Sobreposições: o acaso, a obra e a cidade**

De acordo com Regina Lara (2012), o acaso é um evento totalmente inesperado que pode criar um efeito admirável, quando incorporado pelo artista.

Em entrevista para a Revista Exame, Eduardo Kobra comenta que nenhuma obra é feita por acaso, que esta é a primeira e principal característica de seu trabalho e, que atualmente preocupa-se muito mais com o conteúdo a ser pintado e a mensagem a ser passada, do que com a estética da obra, mas, como já descrito anteriormente em seu processo criativo, o artista dedica-se a produzir conteúdo e estética de qualidade, num processo antecipadamente projetado e estudado, aparentemente imune ao acaso.

Em função do projeto e do zelo para produzir o painel Oscar Niemeyer, pode-se dizer que o acaso acabou sendo incorporado, pois, por ter sido produzida como um mural a céu aberto exposto na lateral de um edifício, é possível notar que a obra incorporou elementos não previstos inicialmente na tela produzida como estudo, tais como ranhuras, texturas e linhas presentes nos blocos de concreto que constituem o suporte, adicionando novos elementos visuais e atribuindo-lhe novas camadas de leitura, como se observa na Figura 4.

Devido à exposição externa, outras interferências inesperadas, ou seja, do acaso, ocorrem constantemente em função das ações do clima e da poluição, pois com o passar do tempo interagem e modificam o painel com pequenas áreas descascadas, estufadas, desbotadas ou escurecidas, como é possível perceber na Figura 7, levando a obra em constante progresso a incorporar os desvios do acaso, acolhidos de tal forma que impossibilita o retorno da obra ao estado inicial, ao instante em que foi pintada (Salles, 2004 apud Lara, 2011).

A obra com suas inúmeras camadas se sobrepõe à cidade de São Paulo, numa dimensão espacial exposta ao olhar do observador no contexto urbano, apresentando-se como um palimpsesto, rica em enigmas a serem decifrados e textos superpostos sucessivamente, bem como a cidade que a cerca, em constantes reconfigurações que se materializam também como novas composições visuais e estéticas, em incessantes interações e sobreposições, onde a obra interfere na cidade e a cidade interfere na obra, adicionando novas camadas à cidade e à obra (Figura 8).

## Conclusão

O desfolhamento do painel Oscar Niemeyer revela as diversas camadas da vida, da obra, do processo criativo e do desenvolvimento da linguagem do artista Eduardo Kobra, revelando-o como um palimpsesto, em constante interação com a cidade de São Paulo, sua história, suas memórias e personalidades; cidade que também interage com a obra do artista, incorporando-a entre as inúmeras mudanças em seu espaço urbano e reconfigurando-a, em contínuo e inesperado progresso.

O painel exposto na região da Avenida Paulista revela as relações entre o artista, a cidade e o tempo, materializando e constituindo diferentes significados e a própria história da cidade, do artista e da obra através do tempo.

## Referências

- Arnheim, Rudolf (2011) *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora: Nova Versão*. São Paulo: Cengage Learning. ISBN: 85-221-0148-5.
- Cerione, Clara (2017) "Uma Conversa com Kobra, um dos Maiores Muralistas do Brasil." [Consult. 2018-05-01] Disponível em URL: <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/eduardo-kobra-o-brasileiro-que-leva-a-arte-de-rua-para-o-mundo/>.
- Gitahy, Celso (2012) *O que é graffiti*. São Paulo: Editota Brasiliense. ISBN: 82-11-00049-8.
- G1 São Paulo (2013) "Pintura na Av. Paulista Homenageia Niemeyer e Aniversário de SP." *Portal G1 São Paulo*. [Consult. 2018-05-15] Disponível em URL: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/01/pintura-na-av-paulista-homenageia-niemeyer-e-aniversario-de-sp.html>
- Haring, Keith [Consult. 2018-11-23] Disponível em URL: <http://www.haring.com/>
- Kobra, Eduardo [Consult. 2018-05-01] Disponível em URL: <http://www.eduardokobra.com/>
- Pesavento, S. J.(2004) "Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto." *Esboços — Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC*. ISSN 1414-722, e-ISSN 2175-7976. Vol. 11 (11): 25-30. [Consult. 2018-05-14] Disponível em URL: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334/9893>.
- Lara, Regina (2012) "Acasos, serendipidades e insights nos processos criativos de artistas visuais." *Triades em Revista, Transversalidade | Design | Linguagens*. ISSN: 1984-0071. Vol. 1 (2): 1-15. [Consult. 2018-06-05] Disponível em URL: <https://triades.emnuvens.com.br/triades/article/view/27/21>.
- Santos, Milton (2001) "O Tempo nas Cidades." *Coleção Documentos, Série Estudos sobre o Tempo*. Vol. 2: 21-22. [Consult. 2018-05-01] Disponível em URL: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/arquivos/arquivo-71.pdf>
- #ProgramaDiferente. [TVFAP.net]. (2017). A arte do grafiteiro e muralista Eduardo Kobra no #ProgramaDiferente. Link <https://www.youtube.com/watch?v=P6W7FZAH19Q>.

# As Ilhas, As Pedras — A História: O erotismo de Marcos Rizolli

*The Islands, The Rocks — The History: Marcos  
Rizolli's erotism*

CAROLINA VIGNA PRADO\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Centro de Comunicação e Letras, Publicidade e Propaganda. Rua Piaui, 143, Higienópolis, São Paulo / SP — CEP 01241-001, Brasil. E-mail: carolina.prado@mackenzie.br

**Resumo:** Análise interpretativa da série “As Ilhas, As Pedras — A História”, de Marcos Rizolli, especialmente da obra intitulada “Michelangelo”, sob o viés do erotismo, da psicanálise e das dicotomias contidas na obra.

**Palavras chave:** Rizolli / história da arte / erotismo.

**Abstract:** *Interpretive analysis of the series “The Islands, The Stones — The History”, by Marcos Rizolli, especially the work entitled “Michelangelo”, considering the point of view focused on eroticism, psychoanalysis and the dichotomies contained in the work.*

**Keywords:** *Rizolli / art history / erotism.*



## Introdução

A série intitulada “As Ilhas, As Pedras — A História”, de Marcos Rizolli apresenta, em 3 etapas, gravuras digitais coloridas, a saber, em sequência: ilhas, pedras e história, sendo a última etapa o objeto de estudo principal desse artigo. A relação que Rizolli faz com a História da Arte acontece através da busca de sua essência e não de sua figuração ou significação que podem ser, ambas, redutoras.

Essa essência, tanto por sua formalidade quanto pelo uso cauteloso do cromatismo, pode ser lida como erótica sob o ponto de vista psicanalítico (pulsão Eros, de Freud, principalmente).

Essa análise interpretativa considera aspectos formais e poéticos, com maior foco na obra intitulada “Michelangelo”.

Mesmo quando há uma clara referência à História da Arte, Rizolli não produz releituras. O artista busca a essência do sensível contida em seu referencial. E, por ser uma comunicação sensível, trata-se de uma apresentação e não de uma representação. Como diz o próprio artista,

*Contudo, o conceito de arte compreende um outro aspecto específico: independentemente de tempo ou cultura, ela nasce, sempre, como atividade de comunicação sensível. (Rizolli, 2005:5)*

## 1. As Ilhas

As ilhas, em uma primeira impressão, são ilhas de cor, ilhas geográficas que surgem do branco, tal qual as que brotam no mar. Brotam em camadas, apontando didaticamente para as camadas de significação que ali existem, a saber:

a) A ilha no sentido de isolamento: Rizolli fala a partir da solidão. Não importa se essa solidão pertence ao artista ou não. Essa solidão pertence à obra e é dela que falamos. Ainda dentro da poética do isolamento, **há um silêncio** de recolhimento, como define Coli:

*O campo da pintura, seja ele o da imobilidade, do recolhimento, seja ele o da agitação, é sempre recoberto de silêncio, e todos os silêncios são bons no que concerne às obras de arte. Só existe um silêncio ruim em relação a elas: o silêncio que impede as obras de emitirem suas vozes, silêncio produzido pela mordação, silêncio da censura. É o único silêncio, no campo das artes, que deve ser combatido. (Coli, 2014:434)*

b) A ilha no sentido corpóreo (um corpo de “terra”): Rizolli, ao utilizar formas orgânicas e topográficas em sua gravura digital, sintetiza o corpo (de Adão, de Deus, tanto faz). A ilha é, portanto, a visualidade da pele como interface:

*A pele é um elemento essencial, porque paradoxal, do corpo paradoxal: ao mesmo tempo interior e exterior, interface entre o espaço exterior e o interior, constitui o operador da reversão do fundo do corpo na superfície.* (Gil, 2002:141)

c) A ilha no sentido geográfico: declara-se, em seu contorno físico, o entendimento de que a essencialidade da História da Arte é uma leitura possível de mundo, limitada pela pré-existência do repertório do fruidor.

d) A ilha no sentido biográfico: Cada ser humano é sua própria ilha e os artistas estão constantemente relendo suas próprias biografias. Os objetos de observação/pesquisa continuam os mesmos (ilhas, por exemplo, são as mesmas desde antes do homo sapiens), mas cada artista vê seu objeto com olhos diferentes. É esse olhar que constrói a imagem, não a imagem que constrói o olhar. Como diz Merleau-Ponty,

*O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas.* (Merleau-Ponty, 2013:23)

e) A ilha no sentido arquitetônico de núcleo: “As Ilhas, As Pedras: A História” é um conjunto coeso e coerente que forma um núcleo daquilo que é essencial da história/forma/imagem que rememora.

## 2. As Pedras

As pedras, preciosas em intenção e gesto, atribuem o valor erudito à gravura digital. Trata-se de uma pedra poética, compreendida pela coloração de um corte transversal, tal qual vemos em museus de ciência natural.

Uma das muitas possibilidades de leitura das pedras é o museológico, o que colocaria a obra dentro da esfera da pulsão de morte (Tânatos), em clara oposição a Eros, já que a museolização e a petrificação, ambas, congelam a vida. Entretanto, a estabilização que seria esperada da pulsão de morte é quebrada pelo posicionamento da figura na composição. Então, por causa do dinamismo compositivo, a obra de Rizolli insere-se no limiar entre as pulsões Tânatos e Eros, equilibrando-se também entre o pensamento racional e a emoção. Cabe aqui a ressalva de que não acreditamos que pensamento e emoção sejam dicotomias, mas valores complementares.

O cromatismo das pedras, que alude a pedras preciosas, faz-se presente de maneira contundente e sem concessões nem mesmo à sua referência na História da Arte. As cores usadas em “Michelangelo”, por exemplo, não são uma citação. As cores são, em si, a expressão de sua preciosidade em uma escolha nada aleatória.



**Figura 1** · Marcos Rizolli. Michelangelo, série "As Ilhas, As Pedras — A História". Fonte: cortesia do artista.

### 3. A História

Em *Michelangelo* (Figura 1), Rizolli faz uma menção clara e direta ao momento narrativo mais significativo da Capela Sistina, o afresco A Criação de Adão, quando os dedos de Adão e Deus quase se tocam. Rizolli transita o tempo todo entre limiares tensionais. A tensão, aqui, é a do quase toque, do quase tato. É um “quase”, não é a sua consagração, sua resolução. Nessa tensão reside também um erotismo fetichista da interrupção, da suspensão (do toque). As ilhas de Rizolli não fazem uma simples releitura dessa tensão catalisadora da insinuação de movimento contida tanto na obra da Rizolli quanto na de Michelangelo. As Ilhas mostram o que há de essencial nessa tensão, nessa pulsão vital.

A História em Rizolli é tanto a História da Arte quanto a sua memória. Não se trata de uma narrativa por repetição, mas por evocação. Rizolli faz aflorar a rememoração da obra referência sem ser pelo viés da releitura ou da representação mas pela via do sentimento evocado.

*Quanto ao par evocação/recordação, a reflexividade está em seu auge no esforço de recordação; ela é enfatizada pelo sentimento de penosidade ligado ao esforço; a evocação simples pode, nesse aspecto, ser considerada como neutra ou não marcada, na medida em que se diz que a lembrança sobrevém como presença do ausente; pode-se dizer que ela é marcada negativamente nos casos de evocação espontânea, involuntária, bem conhecida dos leitores da Busca... proustiana; e, mais ainda, nos casos de irrupção obsessiva, que iremos considerar no próximo estudo; a evocação já não é simplesmente sentida (pathos), mas sofrida. A “repetição”, no sentido freudiano, é, então, o inverso da rememoração, que pode ser comparada, enquanto trabalho de lembrança, ao esforço de recordação acima descrito. (Ricoeur, 2007:55)*

### Conclusão

Existem muitas camadas de erotismo na relação com a História da Arte de Rizolli, a começar com a própria relação em si, já que nosso Self e, portanto, nosso Eros se constitui na relação com o Outro. Rizolli desloca — o deslocamento é também uma forma de sublimação — esse “outro” para o intelecto e a racionalização da História mas, ao optar por uma plasticidade onde as formas em si se “atraem” uma pelas outras (vide Figura 1), o artista devolve à racionalização a organicidade e, conseqüentemente, o seu Eros.

Rizolli passeia, portanto, entre diversos valores complementares (alguns, dicotomizados na cultura ocidental), a saber:

- a) Vida-morte
- b) Racionalização-erotismo
- c) Estabilidade-instabilidade
- d) Plasticidade-petrificação

A complementariedade de valores tão atávicos e fundamentais é, *per se*, também uma erotização.

Talvez seja essa capacidade de transitar entre o invisível/sensível e o plástico/visível o maior trunfo dos artistas.

*O artista tem que manipular dois sistemas de pensamento distintos, que resultam em duas produções distintas.* (Cattani, 2002:41)

Rizolli mantém uma saudável tensão entre as sublimações descritas por Freud (artística e intelectual-científica) e as pulsões de vida (Eros) e de morte (Tânatos).

### Referências

- Cattani, Icleia Borsari. (2002). Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: Brites, Bianca; Tessler, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, (Coleção Visibilidade; 4).
- Coli, Jorge. (2014). A inteligência do silêncio. In: Novaes, Adauto (Org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Gil, José. (2002). O corpo paradoxal. In: Lins, Daniel; Gadelha, Sylvio (org). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, (Outros diálogos; 8).
- Merleau-Ponty, Maurice. (2013). *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify.
- Ricoeur, Paul. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Rizolli, Marcos. (2005). *Artista, cultura, linguagem*. Campinas: Akademika.

# ***SELF-HELP* de Maia Horta: a autorrepresentação como dispositivo de empoderamento e autodefinição**

*Maia Horta's SELF-HELP: self-portrait as a device  
of empowerment and self-definition*

**CECÍLIA CORUJO\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual.

**AFILIAÇÃO:** Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), estudante de doutoramento. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: ceciliacorujo4@gmail.com

**Resumo:** Elegendo a série de autorretratos “SELF-HELP” (2014-2016) de Maia Horta como objeto de estudo observa-se, neste texto, como estas pinturas, materializam, na sua variedade, uma subversão da típica representação, formatizada e unidimensional, do sujeito feminino nas redes sociais. Analisa-se, através de um pensamento feminista, como este conjunto de imagens contraria História do autorretrato e desconstrói o mito romântico do artista-gênio. Argumenta-se que a autorrepresentação pode ser uma afirmação das multiplicidades e divergências do Eu.

**Palavras chave:** Autorretrato / selfie / pintura / história de arte / feminismo.

**Abstract:** *Choosing Maia Horta's series of self-portraits “SELF-HELP” (2014-2016) as the object of study, one observes how these paintings materialize, in their variety, a subversion of the typical, one-dimensional representation of the female subject in the social media virtual networks. It is analyzed, through a feminist thought, how this set of images contradict the History of self-portraiture and deconstruct the romantic myth of the artist-genius. It is argued that self-representation can be an affirmation of the multiplicities and divergences of the Self.*

**Keywords:** *Self-portrait / selfie / painting / history of art / feminism referencing.*

## Introdução

Maia Horta, artista luso-alemã, nasce em Timor-Leste em 1974. Vive em Lisboa e muda-se para Washington D.C. em 1985. Maia Horta conclui a sua licenciatura em Artes Visuais e Literatura Comparada na Universidade de Maryland, após o que se muda brevemente para Berlin, regressando finalmente a Lisboa, onde conclui o Mestrado em Pintura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Vive, trabalha e expõe em Lisboa.

A artista desenvolve seu trabalho artístico, maioritariamente, através da pintura a óleo e da representação da figura humana. Autodefinindo-se como pintora, a autora identifica-se com uma linguagem considerada tradicional e com um processo deliberadamente manual e solitário. No entanto, Horta vê na pintura figurativa um instrumento válido para expressão do um imaginário pessoal, crítico e plenamente contemporâneo. O processo de Maia Horta alinha e identifica-se com o de artistas atuais como Mamma Andersson, Michaël Borremans ou Rosa Loy.

Observa-se que a artista pega formal e tematicamente na pintura e de forma ativa e crítica e subverte a História desta prática. Horta debruça-se sobre discussões sociais e artísticas relevantes para a atualidade: a identidade de género, a construção e normatização social da imagem da mulher e a fetichização masculina do seu corpo ao longo da História de Arte são algumas das temáticas que atravessam toda a sua produção plástica. Esta é uma produção que, ideologicamente, se alinha com o pensamento feminista e que tenta expressar a relevância da Mulher enquanto artista: pensar, apropriar-se e (re)significar a sua própria imagem e a prática da pintura, uma prática historicamente masculina. O trabalho da autora luso-alemã alude à importância da mulher, enquanto artista, poder gerar novas representações imagéticas do seu corpo e do mundo que o rodeia. Estas preocupações são explicitamente visíveis nas séries de pinturas de pequeno formato *Art Lovers* (2011) (Figura 1) e *Posh Lust* (2013) (Figura 2, Figura 3) que se apropriam de obras icónicas como *Olympia* (1863) de Manet, *L'Origine du Monde* (1866) de Courbet ou *Iris, Messenger of the Gods* (1891) de Rodin e atualizam o seu contexto, tanto expositivo como comercial. Como afirma Ruth Rosengarten, no seu ensaio *Look, See: Maia Horta's Little Acts of Voyeurism* (2014):

*In the series posh lust that followed Art Lovers, Maia focused more closely on forging links or contiguities between the displayed nude in western art, and the commercial circuits that lead from studio to auction house, circuits that run between private and public spaces. If the studio is traditionally a place of solitary activity and possible poverty, the auction house is a location of 'posh lust. (...) [...] Underpinning the project is a conceptual framework that harnesses Maia's readings around the art market (with special focus now on the auction*

*house and on gender discrepancy in sales of art) to her ticklish fascination with image appropriation on the one hand, and with the extent to which the eroticized female body adds value to works of art on the other* (Rosengarten, 2014:4).

### 1. Autoajuda: a selfie e o ideal feminino

Após uma breve introdução ao trabalho plástico de Maia Horta, interessa, neste momento, introduzir o objeto de estudo que deu origem a esta reflexão: a série *SELF-HELP* (2014 —), um conjunto de autorretratos da artista. Este conjunto consiste, até agora, em 28 pinturas de pequeno formato (38x28 cm), óleo sobre papel, com composições mais ou menos estandardizadas em que a artista se posiciona no centro da imagem, sem uma grande definição de fundo ou de contexto. Observando-se uma simplicidade material e formal, estes trabalhos são chamam a atenção pelas imagens peculiares que representam. Numa diversidade e multiplicidade de retratos, inquietantes no seu desdobramento, a artista mostra-se tanto cansada, a fumar (Figura 4), a fazer um *pirete* com os dedos, com barba, a cheirar o sovaco, vulnerável, no banho, lavada, de touca com creme facial (Figura 5), transformada em pintura, de cara tapada, assustada, feliz e ao sol (Figura 6), etc. Importa fazer esta descrição para se sublinhar a pluralidade inerente a estes autorretratos e perceber como estas pinturas, no seu conjunto, desafiam — num contexto artístico — os estereótipos da autorrepresentação na Pintura e — num contexto social — rejeitam uma unificação, normatização e formatação da identidade do Eu. Pergunta-se se autorando, materializando e mostrando a(s) sua(s) realidade(s) em *AUTOAJUDA* Horta expande a típica representação artística e social da Mulher e contraria a significação feminina idealizada pelo autor masculino.

Tendo-se partilhado estúdio com a artista e conhecendo-a pessoalmente, foi possível observar de perto o processo criativo que deu origem ao trabalho aqui analisado. Tendo como referente imagético *selfies* privadas, capturadas diariamente, no telemóvel, pela autora, esta série de autorretratos exprime, através do seu carácter diarístico e íntimo, uma profusão de emoções, estados e sensações contraditórios. Pensa-se que esta ambivalência não é mais do que a consequência de uma procura enérgica, por parte de Horta, por uma exposição sincera e honesta da sua identidade. Esta é uma irresolução que reflete e manifesta a complexidade humana, a *tridimensionalidade da personagem*, uma tridimensionalidade que falta, muitas vezes, nas representações culturais do sujeito feminino, como alerta avidamente o trabalho da autora.

Oscilando entre o alheamento (Figura 7), a provocação, a paródia (Figura 8) ou o absurdo (Figura 9), é possível perceber como *SELF-HELP* e a sua ligação ao conceito de *selfie*, funcionam como uma subversão da performatividade





**Figura 1** · Maia Horta, *Baldy and Bushy*, 2011. Óleo s/ tela, 22x27cm. Coleção privada. Fonte: [www.maiahorta.com/artLovers-momm.html](http://www.maiahorta.com/artLovers-momm.html)

**Figura 2** · Maia Horta, *Some like it hot*, 2013. Óleo s/ papel. 13 x 50 cm Fonte: [www.maiahorta.com/posh-lust.html](http://www.maiahorta.com/posh-lust.html)

**Figura 3** · Maia Horta, *She works hard for the money*, 2013. Óleo s/ papel. 13 x 50 cm Fonte: [www.maiahorta.com/posh-lust.html](http://www.maiahorta.com/posh-lust.html)



**Figura 4** · Maia Horta, *Self-destructive*, 2014. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

**Figura 5** · Maia Horta, *Self-observation*, 2014. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

**Figura 6** · Maia Horta, *Self-amusement*, 2016. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

**Figura 7** · Maia Horta, *Self-reluctant*, 2016. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

**Figura 8** · Maia Horta, *Self-exaltation*, 2016. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

**Figura 9** · Maia Horta, *Self-denial*, 2017. Óleo s/ papel, 38x28cm. Coleção

privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

vazia das autorrepresentações estandardizadas nas e pelas redes sociais. *AUTOAJUDA* insurge-se face à consecutiva pressão social e virtual por uma autorrepresentação unidimensional, normativa, modelo, apenas feliz e irreal — é um afrontamento à influência da publicidade, ao seu mercantilismo, e à circular e nociva propagação de uma imagem ideal. *AUTOAJUDA* não corresponde a um padrão, como exemplifica Rosengarten, comentando a presença virtual da artista: “In Maia Horta’s (...) social media, there is an impish, derisory wish to explode and undermine not only gendered expectations and viewing conventions, but also the market conditions that facilitate and sponsor these positions.” (2014:5)

### 1. Uma contenda: a Mulher à conquista da prática pictórica

Esta série de autorretratos que não projetam, em termos sociais, o lado mais fotogénico da autora e que parecem provocar diretamente o espectador são também um comentário à própria tradição ocidental da pintura e à *imagem do artista*. Argumenta-se que estas pinturas, que são formal e tecnicamente convencionais e que revelam um forte deleite, por parte da autora, num exercício de pura pintura [na tradução de texturas, cores e plasticidade, (ex: Figura 7 e Figura 5)], destabilizam a tradição e imagem secular, referidos na frase anterior.

De que forma Maia Horta se insere, seguindo o pensamento feminista, que se iniciou nos anos 70, e o exemplo de pintoras como Frida Khalo, Eva Schulze-Knabe, Paula Rego ou Marlene Dumas, numa linguagem construída pelo autor masculino, construída pela visão deste enquanto sujeito? É possível negociar uma voz própria, um espaço livre de constrangimentos, num dispositivo artístico e de conhecimento que foi historicamente estruturado para *ver* a mulher, não como autor mas como objeto, como o *Outro* (sempre presente mas sempre fetichizado)? Como analisa extensamente Marsha Meskimmon no seu livro *The Art Of Reflection: Women Artist’s Self-Portraiture In The Twentieth Century*: “To what extent is it possible to enunciate a truly different position when you are always already within the structures which mark your difference?” (1996:8). Pensa-se que é importante levantar estas questões, mesmo que aqui não obtenham uma resposta aprofundada, porque fazem parte, não apenas das já descritas temáticas de Maia Horta, mas também da contenda intrínseca que move, e excita, a sua prática artística. A autora deseja entrar na conversa, deseja representar e auto definir-se através de uma subversão e desdobramento da História e, ao fazê-lo, atua e intervêm politicamente na re-representação da Mulher. Como afirma Meskimmon, e, de certa forma, todas as artistas que continuam a praticar a pintura, especialmente a centrada na autorrepresentação:

*The Art of Reflection argues not for a new language, but for new and alternative ways of using the one which already exists. Each of the self-portraits acts both within its own particular context (of place, period, medium) and within the wider context of the representation of 'women.'* (1996:7)

### 3. O Heroi: uma breve história sobre o pintor excepcional

*A reminder that literature and art can also help us fail at empathy if it sequesters us in the Boring Old Fortress of Magnificent Me.* (Solnit, 2015)

Importa, neste momento, através de uma muito breve contextualização do surgimento do auto retrato, perceber como *SELF-HELP* exemplifica [traduzindo o pensamento pós-moderno sobre o autor (Foucault, 1984) e sobre a identidade fragmentada (Guiddens, 2001)] uma discordância com a imagem disseminada pelo pintor e do mito, que lhe se sobrepõe, do génio melancólico, único, digno, sério e masculino.

O Autorretrato tem o seu início no Renascimento com mudança do estatuto do artista, que passa de mero artesão a homem das artes liberais. Espera-se, então, que o jovem artista receba uma vasta educação, que viaje e domine, assim, diferentes áreas do conhecimento (matemática, perspetiva, anatomia, história, etc.). No entanto, esta proposta de versatilidade educativa não era abrangente e impunha-se como impensável ou inatingível, salvo raras exceções, à Mulher do século XV-XVI (Harris; Nochlin, 1977). É também na consequência da passagem do Sistema Feudal para o Capitalismo e do aumento das cidades e do tempo livre, que a Mulher consegue algumas oportunidades para aceder à educação e ao mundo artístico. No entanto, ao mesmo tempo, que estas oportunidades se propiciaram, outras imagens e ideias sobre o papel da Mulher foram sendo disseminadas pela igreja católica e pelo patriarcado burguês. Estas ideias idealizaram e regulamentaram fortemente o papel da Mulher, como esta se devia parecer e comportar. Essencialmente feminina a Mulher devia ser: passiva, dócil, silenciosa, privada e modesta. Estas virtudes não perfazem o que era necessário para ter sucesso enquanto artista, opondo-se, claramente, aos adjetivos usados, na altura, para descrever as grandes obras dos irreverentes autores. Constrói-se, desta forma, uma oposição binária entre o conceito de Mulher e o conceito de Artista, que é epitomizado pela antiga oposição entre Criador e Musa (Jacobs, 1997). Os autorretratos até ao século XVIII são na sua maioria, um reflexo transparente destas ideias e reforçam o novo poder individual adquirido pelos artistas Renascentistas.

Mas é talvez com o Romantismo que o mito do *Génio Excepcional* se entranha



**Figura 10** · Maia Horta, *Self-involved*, 2015. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

**Figura 11** · Maia Horta, *Self-reliance*, 2014. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

**Figura 12** · Fotografia, capturada por Maia Horta, do seu estúdio e publicada no seu facebook. Nesta imagem é possível ver o processo imagético da obra SELF-HELP. Fonte: <https://www.facebook.com/maia.horta.7>

na cultura ocidental, o culto da personalidade, vivida e boémia e o génio incompreendido, visionário e fora do seu tempo. Este é um mito que vê nas figuras de Picasso ou Van Gogh o seu arquétipo e que está presente no nosso inconsciente e continua a ser representado incessantemente pela cultura popular. Como explica Meskimmon: “It is because the artist ceased to have economic power that we invested in the image” (1996:20) O artista começou a vender não apenas a sua obra mas também uma ilusão da sua personalidade e do seu estilo de vida. As obras eram produtos de uma visão *especial* e de uma experiência fora do comum, fora do familiar, fora da vida familiar. O artista investia poder na sua marginalidade (Meskimmon, 1996). A obra não era analisada como também consequência do género e posicionamento socioeconómico e geográfico do seu autor, *estava acima*. Consequentemente ao investir-se nesta imagem do autor, os fatores e o contexto que proporcionaram o sucesso de uma obra, escapam-nos (Meskimmon, 1996).

Christine Battersby afirma reflectindo sobre a relação entre artista, génio e virilidade: “The genius can be *all* sorts of men but he is always a “Hero”, and never a heroine.” (*apud* Meskimmon:20).

Finalmente, pensa-se que a obra *Self-involved* (2015) (Figura 10) e *Self-reliance* (2014) (Figura 11) de *SELF-HELP*, onde a autora se representa, com toda a seriedade, de barba e de boné, onde inscreve “BANANAS”, parodiam, conscientemente, o conceito de artista acima descrito: tanto na sua suposta virilidade assim como no seu especto *cool* (importante no contexto artístico contemporâneo). Esta estratégia de subversão, através do *crossdressing* ou do impersonar humorístico do artista masculino, foi utilizada, várias vezes, por artistas modernas e contemporâneas, como exemplificam: Frida Khalo em *Self-portrait with cropped hair* (1940), Rosy Martin (em colaboração com Jo Spence) em *Dapper Daddy* (1986) ou os anúncios de Lynda Benglis (1974), publicados na Arte Forum.

### Considerações finais

Talvez, com mais relevância, o que Maia Horta consegue afirmar através de *AUTOAJUDA* (Figura 12) é que não é uma heroína, ou melhor — que não o é todo tempo. No conjunto das suas posições representadas, viajando entre a fantasia e a mais sincera das realidades, entre o desejo de ser pintora a tempo inteiro, as férias ao sol e o cansaço, a artista consegue expor as complexidades do seu contexto. A autora negocia publicamente as variantes da sua identidade, que se desdobra em mulher, artista, trabalhadora, mãe, filha, etc., Expondo-se, íntima e publicamente nesta série de autorretratos, Horta explora como a prática

da pintura pode ser, não apenas um espaço de autorreflexão, mas também, um espaço de discussão contemporâneo — um campo aberto às representações das multiplicidades do Eu — um campo que deve ser apropriado por todos e permanentemente transformado.

### Referências

- Foucault, Michel (1984). "What Is an Author?." in *The Foucault Reader*, Ed. Rabinow, Paul. New York: Pantheon Books.
- Giddens, Anthony (2001). *Modernidade e Identidade Pessoal*. Oeiras: Celta Editora.
- Harris, Ann Sutherland; Nochlin, Linda (1977). *Women Artists: 1550 — 1950*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art
- Jacobs, Fredrika H. (1997). *Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marsha, Meskimmon (1996). *The Art Of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture In The Twentieth Century*. New York: Columbia University Press
- Nochlin, Linda (1988). *Women, art, and power: and other essays*. New York: Harper & Row.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: I.B. Tauris
- Rosengarten, Ruth (2014). *Look, See*: [on-line] *Maia Horta's Little Acts of Voyeurism* [1 Julho 2015]. [consulta 03-01-2019] disponível em <http://ruthrosengarten.com/look-see-maia-hortas-little-acts-of-voyeurism/>
- Solnit, Rebecca (2015). *Men explain Lolita to me*: [on-line] In *Art makes the world and it can break us* [17 Dezembro 2015]. [consulta 03-01-2019] disponível em <https://lithub.com/men-explain-lolita-to-me/>



# As tessituras de Sônia Gomes e as repercussões de memórias em nós

*The weaves of Sônia Gomes and the  
repercussions of memories in us*

CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Curso de Artes Visuais — Licenciatura. R. Alberto Rosa, N° 62, Bairro Porto 96010-770, Pelotas, RS, Brasil. E-mail: attos@vetorial.net

**Resumo:** O texto contextualiza e reflete sobre algumas produções da artista contemporânea Sônia Gomes (1948), natural de Minas Gerais (Brasil), visibilizando a espessura histórica que impregna os objetos, somando histórias a sua própria, e caracterizando a complexidade de um tecido social. Através de suas obras, ela provoca reflexões sobre as corporeidades humanas em seus processos cotidianos de construção e desconstrução, propondo novos ciclos vitais para os indivíduos e suas memórias, os objetos e sua transcendência.

**Palavras chave:** Sônia Gomes / artes visuais / memória.

**Abstract:** *The text contextualizes and reflects about some productions of the contemporary artist Sônia Gomes(1948), from Minas Gerais (Brazil), making visible the historical thickness that impregnates objects, adding stories to their own, and characterizing the complexity of a social fabric. Through her works, she provokes reflections on human corporeities in their daily processes of construction and deconstruction, proposing new life cycles for individuals and their memories, objects and their transcendence.*

**Keywords:** *Sônia Gomes / visual arts / memory.*



## Introdução

É possível considerarmos que a experiência humana é algo processual, que se dá no desenrolar do tempo e preenche a vida de sentido e significado. E isso pode ter um caráter prático, com uma finalidade em si mesma; teórico, referida num interesse cognitivo; ou aquela que envolve uma implicação individual, pessoal. Nesse sentido, considero que a experiência estética define-se através dos modos de encontros humanos com o mundo, natural, dos fenômenos, ou o dos objetos criados, suscitando diferentes emoções, mobilizando o corpo como um todo, e provocando um conhecimento diferenciado, que envolve razão e sensibilidade. A experiência estética faz referência ao que nós, humanos, sentimos diante de uma obra de arte, cuja interpretação surge da interpelação de formas criativas acionando a nossa atenção, e provocando uma abertura mental, empática, para a contemplação desinteressada e o gozo estético (Chauí, 2011).

É no contexto de experiências estéticas e suas afecções que trago esta breve análise de algumas obras da artista brasileira Sônia Gomes (Caetanópolis, Minas Gerais, 1948). A artista é formada em Direito, professora e artista plástica, criadora de objetos, esculturas e instalações, estruturados com tecidos, moldados por nós, tramas e costuras, agregados à sua própria história e à teia social brasileira.

O texto contextualiza e reflete sobre algumas produções da artista, as obras *Memória* (2004) e *Maria do Anjos* (2017-2018), dando visibilidade a questões caras a Walter Benjamin, assim como memória e narrativa; e às ideias de Zygmunt Bauman acerca da sociedade de consumo e o descarte de objetos. Mais que tudo, a intenção é inter-relacionar Arte e Vida, Arte e Sociedade, refletindo acerca da potência reflexiva provocada por objetos que nos tiram do campo da passividade e reatividade e nos colocam no da ação e da atividade, configurando a recepção da obra como uma experiência estética

## 2. No tempo da memória e da criação artística

Benjamin (1994) compara o tempo aos movimentos das ondas no mar: elas avançam para o futuro, recuam ao passado, e retornam à linha da margem, o presente, argumentando que nesse vai-e-vem do tempo, as memórias são revisitadas e atualizadas permanentemente, nos colocando no foco da história e de seus compassos e descompassos. E a elaboração manual dessa cadência a qual o autor se refere, ganha visibilidade na união de diferentes tecidos retorcidos, amarrados e costurados que dão sustentação aos objetos criados por Sônia Gomes.

As roupas velhas reutilizadas pela artista na elaboração da obra *Memória* (2004) (Figura 1) evocam a ausência dos corpos que um dia lhes deram formas,



**Figura 1** · Sonia Gomes, *Memória*, 2004, costura, amarrações, tecidos, rendas e fragmentos diversos, 140 x 270 cm. Coleção da artista. Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

**Figura 2** · Sonia Gomes, *Maria dos Anjos*, 2017-2018, costura, amarrações, tecidos, rendas e fragmentos diversos. Instalação. Coleção da artista. Fonte: [https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944244-a-artista-e-](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944244-a-artista-e-mulher-e-negra-mas-arte-e-arte-diz-sonia-gomes.shtml)

[mulher-e-negra-mas-arte-e-arte-diz-sonia-gomes.shtml](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944244-a-artista-e-mulher-e-negra-mas-arte-e-arte-diz-sonia-gomes.shtml)

acionando a memória e acenando para a passagem do tempo. Em *Memória* vemos tecidos rearranjados quase que formando um estandarte, assim como simbolizações culturais alegóricas às *vidas que outrora* preencheram as roupas transfiguradas em obra de arte.

Entendo, assim como López Quintás (1992), que os modos de nomear o real e a nós mesmos estão condicionados aos modos de percepção de cada um. E isso faz com que percebamos a existência de campos de intercâmbio entre as pessoas, constituídos por estímulos e respostas oriundos da captação das diferentes e complexas realidades. Identifico em *Memória* a ação criadora dando “vida” a esses campos que fundam a vida cultural. Observar a materialidade alegórica e pensar no invisível que ainda a habita faz com que a nossa memória seja acionada, estimulada pelas cores e formas. Assim, somos lançados ao espaço do jogo da experiência estética, estabelecido através da capacidade que temos de distanciamento perspectivo em relação ao meio.

As obras da artista evocam uma gama ampla de referências, desde a sua própria história e cultura regional, assim como questões mais profundas referenciadas na própria existência humana. Com suas abstrações, muitas vezes figuradas pelo olhar, podemos também identificar Sônia Gomes posicionada tal e qual uma narradora. Ou seja, alguém que narra “desde dentro”, implicada com seus objetos e afetos, reescrevendo esteticamente o estranhamente familiar que nela provoca choques perceptivos, e que “ecoam” até nós, espectadores:

*A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. (...) Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ele tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando (Benjamin, 1994:211).*

Temos, portanto, uma tecelã/narradora cujos fios/obras nos colocam num emaranhado de texturas e cores que moldam as memórias afetivas da artista apelando para o imaginário social que a impregna. E isso está diretamente relacionado a uma infância solitária e carente de afeto, ao meio industrial das tecelagens e suas sobras, e às suas origens africanas. Desde pequena gostava de brincar com os restos de tecidos, e assim foi se ensaiando a dar nova vida às emoções e histórias, suas e de outras pessoas. A reutilização de materiais em suas produções aproxima a artista também de Zygmunt Bauman e de suas

discussões acerca do descarte de objetos, ato que o autor relaciona à implicação da memória e do esquecimento:

*Segue-se então que outro atributo do “objeto de consumo” deve ser uma cláusula em seu registro de nascimento — “destino final: lata do lixo” — escrita em letras menores, mas numa grafia certamente legível. O lixo é o produto final de toda ação de consumo. A percepção da ordem das coisas na atual sociedade de consumo é diametralmente oposta à que era característica da agora já ultrapassada sociedade de produtores (Bauman, 2007:117).*

Sônia, oriunda de uma região têxtil de Minas Gerais, busca exatamente o caminho inverso da sociedade de consumo problematizada por Bauman, e o que para muitos é “lixo”, assim como velhas roupas e restos de uma atividade fabril, são ressignificados em objetos lúdicos. Mas também não podemos esquecer que no nosso Brasil, o “lixo” também é o destino de muitas vidas e histórias, principalmente, de pessoas negras. Como uma mulher negra, a sua produção também se manifesta como uma estética da sua própria existência social, e de alguém que sempre quis viver e sobreviver do seu trabalho artesanal: “Por que eu acho que o trabalho tem que ser a sua vida. Trabalhar com o que a gente acredita, o que a gente gosta de fazer. Tem que ser verdadeiro (...) Eu sempre gostei da estética africana e está no meu sangue também”, como declara em vídeo gravado no atelier da artista, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JoHMrbEWnZ4>

Durante a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realizada em Porto Alegre (RS, Brasil), entre abril e junho de 2018, Sônia apresentou a instalação “Mária dos Anjos” (2017-2018) (Figura 2). A obra foi elaborada tendo como base um vestido de noiva doado à artista, que foi içado por rondanas, ocupando uma das salas do Memorial do Rio Grande do Sul (Pinto, 2017). Sobre as doações de materiais, no vídeo anteriormente citado a artista declara: “Acho que as pessoas começaram a mandar isso para mim, porque sabiam que eu daria um ressignificado maior para aquilo que elas não tinham coragem de colocar no lixo”. Isso, pois das tramas intuitivas emergem memórias biográficas pessoais que assumem um caráter coletivo, estético e orgânico, como materialidade ressignificada através das experimentações com aquilo que repousava esquecido no fundo de alguma gaveta.

### Conclusão

A obra da artista contemporânea brasileira Sônia Gomes alcançou destaque no panorama nacional e internacional, não pela nobreza de seus materiais, mas

pelas formas lúdicas e coloridas, e a profundidade das reflexões que provoca nos espectadores. Dificilmente alguém passará ao largo de suas produções, pois as tramas de diferentes cores e textura, seus nós e amarrações, atraem o nosso olhar, e logo vamos identificando pequenos indícios das origens daqueles materiais. E isso nos conecta às nossas pequenas brasilidades e à complexidade do espaço social de um país com dimensões continentais, configurando narrativas sobre o tempo presente que emergem das inquietações de uma mulher, negra e brasileira, e todas as consequências de tal realidade. Trata-se de uma narradora estranhada e entranhada, cujos procedimentos artísticos e fazeres técnicos, costuras, nós e amarrações, tanto nos remetem a práticas religiosas africanas, como o Candomblé, assim como à tradição mineira dos bordados, ou à religiosidade dos trajes comuns nas comemorações dos dias de santos da religião católica, marca da cultura regional da região mineira brasileira, conectando arte, sociedade e vida pessoal.

Como busquei demonstrar neste pequeno texto, a artista não se conforma em repetir o passado através de ideias recicladas, ela recicla materiais e com isso desafia ao mesmo tempo o passado e o presente, nos convidando a participar de uma experiência estética ímpar. Sonia visibiliza a espessura histórica dos objetos, somando histórias a sua própria: uma criança órfã que foi criada pela família do pai, branco. E assim, costurando com afeto suas afecções, ela vai elaborando e caracterizando a complexidade de um tecido social, instigando reflexões sobre as corporeidades humanas em seus infundáveis processos de construção e desconstrução, e propondo novos ciclos vitais para os indivíduos e suas memórias, para os objetos e sua transcendência.

### Referências

- Bauman, Zigmunt (2007) *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ISBN: 978-85-7110-969-8
- Benjamin, Walter (1994) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas; v.1). 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 978-85-11-15628-7
- Chauí, Marilena (2011) *Desejo, Paixão e Ação na Ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-3591-830-4
- López Quintás, Alfonso (1992). *Estética*. Petrópolis, RJ: Vozes. ISBN: 978-84-3213-212-4
- Pinto, Ana Estela de Sousa. (2017) *A artista é mulher e negra, mas arte é arte*. Folha Ilustrada. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944244-a-artista-e-mulher-e-negra-mas-arte-e-arte-diz-sonia-gomes.shtml>

# O artista Roberto Vieira e suas 'Arqueologias': a terra como referencial universal na contemporaneidade

*The artist Roberto Vieira and his 'Archaeologies': the land as a universal reference in contemporaneity*

CLÁUDIA MATOS PEREIRA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: claudiamatosp@hotmail.com

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar o processo das 'Arqueologias' do artista brasileiro Roberto Vieira, presentes também em sua série Terras, para compreensão do cotidiano humano. Haverá uma subversão do conceito de Arqueologia? Pretende-se refletir sobre como os objetos inúteis e obsoletos transformam-se em fósseis atemporais, a partir de sua envolvimento e inserção na terra. Poderia ser um processo para repensar a nossa finitude, ou uma proposta para uma reinvenção do tempo?

**Palavras chave:** Arte contemporânea / imagem e cultura / terra / Arqueologia.

**Abstract:** *The aim of this article is to analyze the process of 'Archeologies' by the Brazilian artist Roberto Vieira, also present in his Terras' series, to understand human everyday life. Is there a subversion of the Archeology's concept? It is intended to reflect on how useless and obsolete objects become timeless fossils, from their involvement and insertion in the earth. Could it be a process to rethink our finitude, or a proposal for a reinvention of time?*

**Keywords:** *contemporary art / image and culture / land / archeology.*

## 1. Introdução

O artista plástico brasileiro Roberto Vieira nasceu em 1939 (Juiz de Fora – MG). Da música à arquitetura, da arquitetura à pintura, caminha este artista-experimentador. Sua obra múltipla transitou pelo desenho, pintura, escultura, litogravura, objetos, intervenções, em uma investigação matéria contínua, como processo e raciocínio estético. Destacou-se inicialmente como um artista de Minas Gerais que não foi seguidor de Guignard, pois propôs uma nova discussão sobre a natureza e a paisagem, recebendo o apoio entusiasta dos críticos Olívio Tavares de Araújo e Frederico Moraes. Expôs em diversas galerias de Arte, realizou exposições individuais de grande projeção, participou de salões de Arte e da XII Bienal de São Paulo. Trabalha ainda utilizando a natureza na elaboração da Arte.

Roberto Vieira sempre foi experimental, subvertendo e decompondo a linguagem artística, questionando os próprios processos e suportes, como no caso da litogravura, em que a pedra matricial era utilizada como obra, na construção conjunta com placas de madeira e metal, excluindo neste caso, a própria fase de impressão e reprodução. Inicialmente, suas pinturas a óleo: *Paisagens* de cores luminosas dos anos de 1970 (Figura 1) influenciaram a criação de suas esculturas em metal-ferro (Figura 2), cujas formas recortadas pareciam saltar de suas telas de pintura. Nesta escultura, o ferro remete “à ideia de um corpo descarnado [...] em minhas mãos o maçarico mais fere do que corta” (Vieira, 1986 *apud* Campos & Azevedo, 2014: 80). Criou as *Caixas*, conjugando materiais naturais e o barro rachado. É um artista inquieto, com uma produção quase obsessiva. Elaborou a ideia de *Sistemas*, em que a natureza ainda viva, dialoga com a finitude da matéria orgânica degradante, ou que chega à putrefação. Produziu os *Amarrados*, feitos de forquilhas de madeira e tecidos. Os *Articuláveis*, as *Rosáceas*, as *Intervenções* e outros inúmeros objetos são ainda elaborados e cobertos com terra. Ele simula também, os efeitos do tempo sobre os materiais contemporâneos e tecnológicos, como placas e circuitos de computadores.

## 2. O apelo da matéria: o processo é o que interessa ao artista

Não será possível abranger, neste artigo, a complexidade de toda a produção deste artista, em seus 50 anos de trabalho. Pretende-se pontuar brevemente alguns trabalhos, para compreensão do processo criativo e a experimentação dos materiais, até chegar ao uso da terra.

As pinturas a óleo exigiam grande rigor, por parte de Roberto Vieira que projetava esboços e se houvesse um erro de pincelada, ele raspava tudo e reiniciava. As pinturas de cores vibrantes iniciaram a partir da observação de barrancos, onde a erosão e as diversas tonalidades terrosas eram vistas por ele como

fragmentos: “a reta, o alto, o baixo, perto, longe, etc, apliquei isto na minha pintura também” (Vieira, *apud* Campos & Azevedo, 2014:183). Este imaginário povoou a concretização de esculturas em ferro. Naturalmente, ele deixou de representar a terra, para utilizá-la como matéria.

Seu raciocínio plástico promovia o diálogo entre a pintura e a natureza viva, com experimentações também em fotografia. Na Exposição Individual (1973) na Galeria de Arte Celina, Roberto Vieira relembra: “foi exposta uma série de pinturas. O que havia de diferente como proposta era um cacho de bananas pintado de azul e vermelho. A partir daí é que iniciei minhas investigações com elementos da natureza” (Pereira, 2015: 119).

Para ele, “as *Caixas* são outro trânsito” (Vieira, *apud* Campos & Azevedo, 2014:183) Não há idealização, apenas princípio, a criação é fluida. Há ausência de método e o acidente faz parte do processo. “Cada trabalho é um trabalho.” Na série *Terras* o artista realiza as referidas *Caixas* de madeiras fechadas com vidro (Figura 3). Nelas encontram-se variadas composições entre materiais como: terra, cinzas, pigmentos, fios de aço, folhas de prata, fragmentos de espelhos, arame farpado, folhas de ouro, tule, fragmentos de páginas de revistas/jornais/*outdoors* queimados, minério de ferro, rosas artificiais, grades de plástico queimadas, grades de madeira, telas de metal, tubos de metal amassados, gravetos, galhos, gravetos revestidos de tecido, fragmentos de vidro, fragmentos de ossos revestidos com terra, tubos de metal amassados, hastes de metal, etc. Um esboço –*Estudo Anos 60* – feito pelo artista nos anos de 1960, em lápis de cor sobre papel, poderia ser o prenúncio, por onde iria se desenvolver toda a sua obra (Figura 4). Observe um barranco, um monte, ao centro do desenho: um universo delimitado em quadrículas, que poderiam anunciar inconscientemente, as futuras *Caixas* de seu processo criativo. Os quadrados podem ser usados pelos artistas em esboços prévios, para ampliação ou redução de imagens no ato de criação, mas neste caso, em diálogo com outras obras, pode-se imaginar também um olhar para a paisagem, por detrás de um instrumento da Arqueologia, que é a quadrícula.

Na série *Sistemas* o artista utilizou frangos de borracha e minérios de ferro de dimensões variadas, assim como frutas (mamão, abacate) minério de ferro e pérolas. A obra sofria a ação do tempo diante dos olhos do espectador, alterando-se em cor, volume e aroma, do início ao fim da exposição. Em alguns desenhos de uma série sem título, de 1964, já se vê o cerne desta concepção e questionamento do artista, que colocava bananas partidas, ossos, folhas de plantas e pequenos gravetos, completando o traço circular do desenho (Figura 5). Um ciclo que se fecha, que se completa e que se degrada, registrado pela fotografia.





**Figura 1** · Roberto Vieira, *Paisagem*, 1975. Óleo sobre tela, 45 X 90 cm. Coleção Errol Flynn Galeria de Arte. Belo Horizonte, Brasil. Foto: Cristina Carvalhaes. Fonte: [Campos & Azevedo, 2014: 22].

**Figura 2** · Roberto Vieira, *S/T*, 1986. Chapas de ferro recortado, dimensões variáveis, conforme montagem. Acervo Museu de Arte Pampulha. Belo Horizonte, Brasil. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/esculturas/>

A presença da matéria viva que se transforma, diante do traço incólume do artista – é como se o tempo estivesse a observar o percurso silencioso da matéria.

As rosas de plástico, cobertas de terra, que surgem em suas obras: vasos, *Caixas*, *Rosáceas*, revelam o questionamento entre a fragilidade e a permanência, pois esta contraposição simultânea, além de lúdica e lírica, provoca o espectador. Uma flor verdadeira, não perduraria sob a ação da terra. Estas rosas com terra, podem nos lembrar uma conhecida música brasileira – *Flores* – lançada em 1989 pela banda de rock Titãs, com os seguintes trechos: “Há flores por todos os lados/ Há flores em tudo que eu vejo [...] As flores têm cheiro de morte [...] As flores de plástico não morrem.” A presença da rosa, sua conotação em seus múltiplos simbolismos, coberta por terra em algumas obras de Roberto Vieira (Figura 6), anuncia este ícone de sensibilidade, que perdura, floresce e permanece, como a cíclica mãe natureza – as flores de terra, de Roberto Vieira, não morrem.

## 2. Olaria, barro, terra e água – a superfície do mundo

A terra sempre foi a referência para Roberto Vieira, desde o início de sua carreira artística. Suas pinturas *Paisagens* e os barrancos já anunciavam este destino. Em entrevista à Mário Azevedo, ele relata estar em Juiz de Fora, no Bairro Gramma, (por volta dos anos de 1960-70) onde se deparou com uma olaria (fábrica de tijolos). Ele viu um homem barreando uma parede com uma massa de barro e água, cobrindo toda a superfície. Isto o impressionou. A partir daí começou a utilizar a terra sobre as superfícies (Vieira *apud* Campos & Azevedo, 2014:184).

Compreende-se que a visão inicial do artista se deslocou para as superfícies da terra, depois passou para a experimentação/exacerbação/intensificação com as matérias da superfície, atravessando-a – aprofundando – como se realizasse uma escavação arqueológica simbólica.

## 3. Arqueologia – ‘Arqueologias’

No momento em que o Roberto Vieira nomeia o seu livro de *Arqueologias: Roberto Vieira 50 anos de trabalho*, em 2014, estabelece um diálogo direto entre a Arte e a Arqueologia. É uma metáfora lúdica e, ao mesmo tempo, visceral. Ele nos acena e promove o debate com a finitude – ainda em processo.

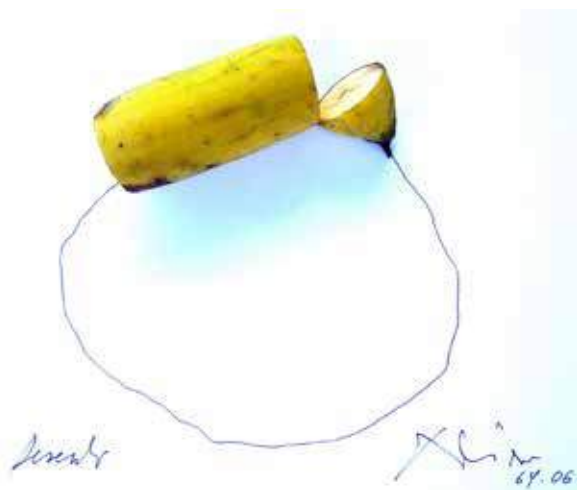
Em entrevista concedida por Roberto Vieira, o artista relembra a exposição *Mineiros na Galeria Celina* e afirmou: “eu pintava paisagens – a natureza. Então naquela época, meu trabalho apresentava uma discussão entre a cultura e a natureza” (Pereira, 2015:119).

Cultura e natureza – é possível perceber uma aproximação com a Arqueologia



**Figura 3** · Roberto Vieira, *Caixas*. Exposição Individual “*Em Processamento...*” no Palácio das Artes, 2016. Belo Horizonte, Brasil. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/exposicoes/palacio-das-artes-grande-galeria-2016/>

**Figura 4** · Roberto Vieira, *Estudo Anos 60*. Lápis de cor sobre papel, 30 x 20 cm. Coleção do artista. Foto: Messias Mendes. Fonte: (Campos & Azevedo, 2014: 22).



**Figura 5** - Roberto Vieira, *Desenho*, 1964. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/desenhos>

**Figura 6** - Roberto Vieira e Rosácea, 2010. Foto: Messias Mendes. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/rosaceas/>



**Figura 7** · Roberto Vieira. Exposição Individual “*Em Processamento...*” no Palácio das Artes, 2016. Belo Horizonte, Brasil. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/exposicoes/palacio-das-artes-grande-galeria-2016/>

**Figura 8** · Roberto Vieira trabalhando em Barranco, 2014. Alagoa, MG, Brasil. Foto: Rudá Andrade. Fonte: (Campos & Azevedo, 2014: 198).

através desta fala do artista. Segundo Moberg (1981:57), natureza e cultura são complementares em Arqueologia: “a forma de uma ponta de flecha é um fato de cultura, mas o material da flecha é um elemento natural.” Da mesma forma, “um *tumulus* é um fato de cultura e o seu material, elemento natural.”

A Arte é um fenômeno cultural que surge a partir do *Homo sapiens*. ‘Arqueologias’ de Roberto Vieira é uma metáfora, que abrange diversas questões similares às da Arqueologia (Moberg, 1981:49): O que é um achado? O que é um achado fechado? Há acumulações? Ao se verificar um terreno: os objetos estão destinados a permanecer ou a serem retirados? Existe um corpo? Há túmulos sem corpos? Há corpos sem túmulos? (Figura 7)

Atualmente a Arqueologia abarca muitas Arqueologias diferentes, unidas por métodos e planejamentos comuns. Contribuem para a compreensão da pré-história, da história antiga, como também, das etapas históricas mais recentes. (Renfrew & Bahn, 1993:11). Para Paul Bahn (2005):

*A arqueologia consiste no estudo do passado humano através da recuperação e da análise de vestígios materiais. À medida que as pessoas procuram as suas origens, a arqueologia oferece-lhes uma noção de herança partilhada* (Bahn, 2005:20).

As obras de Roberto Vieira apresentam simbolicamente a coleta objetos, de vestígios materiais recentes, que se transformam em processo contínuo e que conjugam uma concepção de “herança partilhada”. É uma partilha das inquietações contemporâneas.

A Arqueologia consiste sensivelmente em um modo de ver o mundo através da análise da evidência material deixada por culturas do passado (Aston & Taylor, 1999:6). No presente, Roberto Vieira propõe a sua visão de mundo mediante a análise dos materiais atuais de uma cultura do presente, num ato de reflexão: quais serão as evidências da vida humana atual, que restarão?

Um arqueólogo encontra e retira da terra uma peça, um vestígio, um fragmento e se pergunta, o que aquela peça diz? As investigações científicas utilizam diversas tecnologias para se alcançar a cronologia exata (técnica da datação) análise interna dos materiais, verificação do entorno envolvente, a latitude, as demais atribuições da cultura material relacionadas, as investigações antropológicas, geológicas, da microquímica e demais especificidades do referido período, ao que o achado arqueológico pertence. É um dever do exercício do arqueólogo tentar tornar o invisível, visível. “Na verdade, as questões para as quais o arqueólogo procura resposta concernem exatamente ao imaterial” (Moberg, 1981: 60). Curiosamente, sobre este último aspecto descrito, pode-se dizer que assim como o arqueólogo – este artista também busca expressar visivelmente o invisível – o imaterial.





**Figura 9** · Roberto Vieira, *Intervenções*, 2013. Coleção do artista. Objetos revestidos de terra e inseridos em Barranco. Terras Altas, Alagoa, MG, Brasil. Foto: Roberto Vieira Fonte: [Campos & Azevedo, 2014:152].

**Figura 10** · Roberto Vieira. Exposição Individual "*Em Processamento...*" no Palácio das Artes, 2016. Belo Horizonte, Brasil. Fonte: site do artista <http://robertovieira.art.br/portifolio/exposicoes/palacio-das-artes-grande-galeria-2016/>

Segundo Moberg (1981:59) em Arqueologia, “tudo o que não for registrado, deixa de existir.” Assim o que é acessível é: “o que aconteceu (1), que deixou vestígios (2), que se conservou (3), que foi descoberto, (4) e registrado (5).” É inacessível: “o que houve sem deixar vestígios (A), o que foi apagado (B), o que não se descobriu (C), o que não se registrou (D).” Assim, acredita-se que Roberto Vieira ludicamente trabalha como artista nestas duas vertentes: no universo “do que é acessível”, em processos até realizar o registro – que é a legitimação como Arte; e no universo “do que é inacessível” transita o silêncio do imaterial que é a força de seu conjunto de obras de Arte.

### **Uma Prospecção da Sensibilidade – Considerações finais**

Em paralelo à um arqueólogo em uma prospecção de um terreno, com técnicas especializadas, está um artista, que recolhe objetos obsoletos, os transforma e os insere ao terreno (Figura 8). Por quê? Porque Roberto Vieira trabalha a Arte num exercício de liberdade e consciência de seu tempo. Parece dinamizar ludicamente o lado inverso – num reverso – de uma mesma face, do que faz a Arqueologia.

O questionamento que Roberto Vieira propõe em suas obras nos envolve em uma reflexão acerca da – vulnerabilidade da vida ou não – pela ação do tempo. “A terra como referência universal”, como expressa este artista (Figura 9), reflete o seu *ser e estar no mundo – suas inquietações*. Nossas inquietações.

Não se pretende neste artigo estabelecer qualquer tipo de relação entre religiosidade e a obra artística de Roberto Vieira, mas enquanto humanidade que somos, temos uma frase guardada em nossas mentes: “porque tu és pó e em pó te hás-de tornar” (Gênesis III:19). Assim como há um ideário que gira em torno do barro – a argila, o pó da terra – que nos é descrito como matéria que formou o homem, transformado em ser vivo, após o sopro da vida ser lhe insuflado pelas narinas (Gênesis II:7).

Pela terra seremos tragados. Tudo é transitório (Figura 10). Útil hoje, obsoleto amanhã. A rapidez da substituição irrefletida impera no culto à superficialidade volátil. A ação da terra revela a implacável ação do tempo, que a tudo corrói. Tudo se regenera, mediante uma transformação.



## Referências

- Aston, Mick & Taylor, Tim (1999) *Atlas de Arqueologia*. Madrid: Acento. ISBN:84-483-0411-X
- Bahn, Paul (2005). *Arqueologia: o guia essencial*. Paço de Arcos: Artemágica. ISBN972-8772-15-7
- Campos, Glória & Azevedo, Mário (2014) *Arqueologias: Roberto Vieira 50 anos de trabalho*. Belo Horizonte: 2 Linhas Editora. ISBN 978-85-65029-03-2
- Moberg, Carl-Axel (1981) *Introdução à Arqueologia*. Lisboa: Edições 70.
- Pereira, C. (2015) *Galeria de Arte Celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970)*. [Tese de Doutorado] Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 330p. [Consult. 2018-11-02] Disponível em URL: <http://objdig.ufrj.br/27/teses/824022.pdf>
- Renfrew, Colin & Bahn, Paul (1993) *Arqueologia: Teorias, Métodos y Práctica*. Madrid: Ediciones Akal, S. A. ISBN 84-460-0234-5
- Vieira, Roberto. *Roberto Vieira* [Consult. 2018-11-02] Disponível em URL: <http://robertovieira.art.br/>

# Josafá Neves: “Diáspora” — conexão entre culturas e identidade

*Josafá Neves: “Diaspora” — connection between  
cultures and identity*

CRISTINA SUSIGAN\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Professora Pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Faculdade Santa Marcelina (FASM), Grupo de Pesquisa: Mediação Cultural do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura e Centro de Estudos Arnaldo Araújo (CEAA), Porto, Portugal. Rua Dr. Emílio Ribas, 89, CEP: 05006-020, Perdizes, São Paulo / SP, Brasil. E-mail: csusigan@gmail.com

**Resumo:** A trajetória de Josafá Neves nos faz refletir não só as origens — sua obra muda o olhar de ver o negro — mas sua afirmação. Ao questionar urgências que persistem — suas interpretações genuínas e a permanente inquietude da realidade —, o artista busca o resgate e empoderamento da cultura negra brasileira, ainda marginalizada e silenciada. O objectivo deste texto é dar a conhecer o movimento da Diáspora no Brasil que Neves nos traz ao dar visibilidade aos ícones da cultura afro-brasileira, partindo da dispersão e chegando as figuras históricas deste movimento.

**Palavras chave:** Josafá Neves / “Diáspora” / Cultura e Identidade Afro-brasileira.

**Abstract:** *The trajectory of Josafá Neves makes us reflect not only the origins — his work changes the look of seeing the black —, but his statement. When questioning persistent urgencies — his genuine interpretations and the permanent restlessness of reality —, the artist seeks the rescue and empowerment of the Brazilian black culture, still marginalized and silenced. The purpose of this text is to make known the movement of Diaspora in Brazil that Neves brings us by giving visibility to the icons of Afro-Brazilian culture, starting from the dispersion and arriving the historical figures of this movement..*

**Keywords:** Josafá Neves / Diaspora / Afro-Brazilian culture and identity.

## Introdução

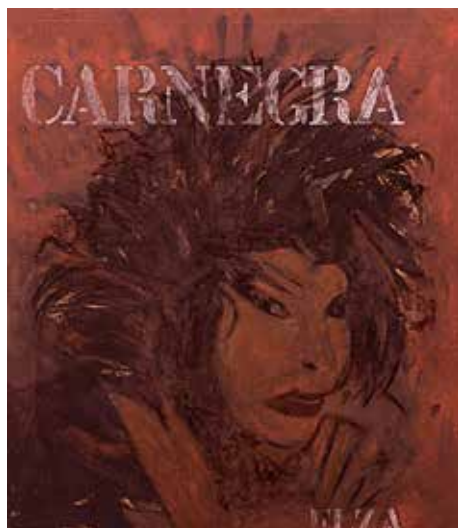
*Vivo a arte 25 horas por dia.  
Durmo pensando em arte e acordo pensando em arte.  
Sou um operário da arte  
— Josafá Neves*

Josafá Neves é um artista brasileiro, autodidata, nascido em Brasília, em 1971, na cidade administrativa do Gama; pintor, gravador, ceramista, desenhista, escultor, músico, vive do seu trabalho a 20 anos. Vindo de uma família humilde, Neves exerceu outras profissões — engraxate, lavador de carros, garçom —, sua vocação artística inicia-se precocemente e começa a pintar aos cinco anos de idade nas calçadas, preocupado com as proporções e cores do mundo que o rodeava. Em entrevista a Bravos, o artista — que viveu em situações vulneráveis e chegou a dormir na rua —, diz: “(...) a arte faz a transformação; poderia ter sido qualquer outra coisa, se não fosse a arte” (Neves, 2018, <http://tvbrasil.etc.com.br/bravos/2017/09/josafa-neves-das-ruas-do-distrito-federal-para-galerias-na-europa>), canalizando seus medos e anseios para o desenho.

Nos anos de 1990, toma a decisão que iria viver apenas da sua arte e começa a assistir aulas na Universidade como ouvinte. Depara com um professor que afirma: “(..) que na arte, você não poderia fazer mais nada, pois tudo já foi feito.” Decepcionado, desisti da academia e encontra no artista plástico Sérgio Bleik um mentor. É neste momento que Josafá parte em busca de seu “estilo próprio” (grifo da autora), que determinou sua trajetória artística e seu futuro. A procura por referências nos artistas modernistas, um trabalho minucioso de pesquisa, com um fazer permeado pela perfeição e senso crítico.

Sua obra reflete as preocupações de resgatar representações do patrimônio imaterial da cultura afro-brasileira e símbolos da religiosidade de matriz africana, intrinsecamente ligadas a sua identidade. Não podemos desassociar sua vida, suas origens, sua negritude, de sua arte, como Neves afirma em conversa com a autora, em 29 de novembro de 2018: “É um assunto que eu não posso me calar. Temos que trazer à tona esse racismo jogado para debaixo do tapete, porque no Brasil a cor da pobreza é preta” (Neves, 2018).

O ponto de partida é a preparação das telas: através de pinceladas na cor preta, que refletem a afirmação, sentida na carne e na alma, Josafá escurece o fundo da tela para clarear — ao contrário da maior parte dos artistas que clareiam para escurecer —, fazendo que suas figuras surjam das sombras. Segundo a professora e pesquisadora da Universidade Católica de Brasília (UCB), Lêda



**Figura 1** · Josafá Neves. Lançamento do Catálogo da Exposição, em 29 de novembro de 2018.

Fonte: Arquivo da autora.

**Figura 2** · Josafá Neves. Lélia Gonzalez, óleo sobre tela: 68 x 60 cm, 2016. Fonte: Arquivo da autora, fotografia da exposição

**Figura 3** · Josafá Neves. Elza Soares, óleo e pastel sobre tela: 68 x 60 cm, 2016. Fonte:

<http://www.achabrasilia.com/diaspora-2/>

Gonsalves de Freitas: “(...) ele pinta preto, porque o preto tem uma história enquanto cor, enquanto seres humanos negros, completamente desvalorizados.” (Freitas, 2018: 17). A trajetória de Josafá (Figura 1) nos faz refletir não só as origens, mas toda uma construção a partir de, pois sua obra muda o olhar de ver o negro, deixa de ser o olhar colonizado, o olhar que leva o negro para um embranquecimento e sim, a afirmação do negro.

Artista reconhecido internacionalmente, com exposições individuais e coletivas, participou da XXI Bienal de Cuba (2015) e da I Bienal del Sur, na Venezuela (2015). Atualmente, além da exposição *Díaspóra* na Caixa Cultural (que encerrou em 2018), tem uma mostra em Miami, *Visceral Art*, na Ker Gallery, onde discute os conflitos inter-raciais, a desmistificação da memória coletiva sobre os corpos negros, buscando a construção de bases estruturais para a formação da identidade mestiça e afro-diaspórica na América Latina.

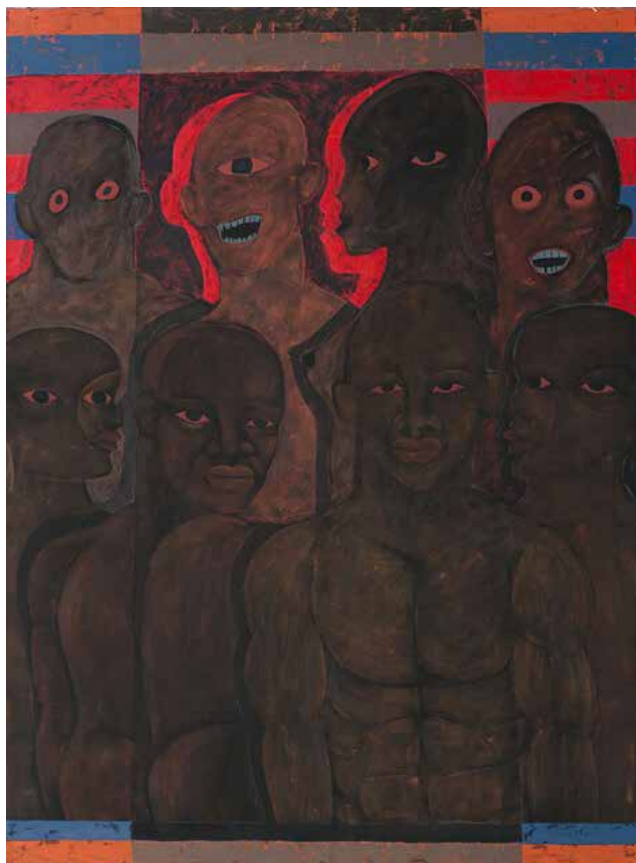
### 1. O devir-negro e a arte

A arte do brasileiro é, como ele mesmo define: “política e preta” (grifo da autora) e neste sentido seria importante refletir sobre este lugar de fala — “Termo que define a localização social do sujeito que fala e como ela afeta a maneira como é escutado, implicando em hierarquias, desigualdades, racismo e sexismo” (Vocabulário em Debate, Publicação Educativa Histórias Afro-Atlânticas, 2018). Neste contexto, o pensamento do filósofo camaronês Achille Mbembe (1957-) traz um aporte teórico para pensarmos o racismo brasileiro e suas particularidades e o devir-negro no mundo, além de fazer conexão com a potência da arte de Josafá Neves.

Em seu livro *Crítica da Razão Negra*, Mbembe — seguindo o pensamento de Frantz Fanon (1925-1961) —, levanta a questão que permeia sua obra: como o nosso “humanismo ocidental” (grifo da autora) ainda hoje é acompanhado, segundo Peter Pál Perbart (1956-) pela “(...) invenção do Negro como um corpo mercadoria” (Perbart, 2018: 19). Seu pensamento faz uma aguda abordagem da camada silenciada de nossa história: os negros.

Na genealogia construída por Michel Foucault (1926-1984) a abordagem a escravidão é tímida, em Mbembe, é acutilante. Quando se refere ao negro que é capturado em África, privado de um estatuto jurídico — sem falarmos da desumanização —, o filósofo camaronês refere-se a uma tripla perda: “(...) perda de um lar, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político. Essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social” (Mbembe, 2018:187).

Vamos encontrar pontos que se interligam com o pensamento de Neves e a



**Figura 4** · Josafá Neves. Navio Negreiro I, óleo sobre tela: 197 x 146 cm, 2012. Fonte: <http://josafaneves.com.br/obras/>

construção do seu fazer artístico. Quando se assume como um artista político, o brasileiro fará uma trajetória de resgate da cultura e identidade afro-brasileira, não no intuito de retratar o negro escravizado e humilhado, em afazeres cotidianos como Debret em suas gravuras — onde o olhar eurocêntrico é privilegiado —, mas ao dar voz e protagonismo aos afro-brasileiros que se destacaram em suas profissões e principalmente as mulheres negras, como por exemplo, Lélia Gonzalez (1935-1994), antropóloga e a primeira mulher a lutar pelo feminismo negro no Brasil (Figura 2).

E Elza Soares (1937-) (Figura 3), “carnegra”, que carrega uma fortíssima simbologia: do corpo negro como mercadoria e a carne negra, como a mais barata, fazendo a metáfora cruel. Segundo o artista:

*A proposta é pesada. O tema da desumanização do negro, por exemplo, abordo para falarmos sobre a situação do nosso país. [...] fomos colonizados, nossa base toda é escravocrata. As pessoas não conhecem a história de nosso país, a televisão só manipula e desinforma. É mais fácil culpar alguém pelas nossas derrotas do que assumir e discutir as questões raciais e de gênero.* (Neves, 2018, entrevista com a autora)

No momento histórico em que se comemora os 130 anos da abolição da escravidão no Brasil — sendo o último país do Ocidente a dar fim neste sistema —, e a importante exposição e debates sobre as “Histórias Afro-Atlânticas” (no Instituto Tomie Ohtake e o MASP), refletir sobre a “Diáspora” de Josafá Neves — suas interpretações genuínas e a permanente inquietude da realidade —, é trazer questionamentos e urgências que persistem, buscando o resgate e empoderamento da cultura negra brasileira, ainda marginalizada e silenciada.

## 2. Da diáspora para “Diáspora”

A etimologia da palavra Diáspora vem do grego diasporá, que significa: “dia”, à parte, separado, e “spora”, disseminar sementes para que elas cresçam. No sentido contemporâneo, significa dispersão, retirada de povos de seu local de origem, seja por motivos religiosos, políticos, de guerra, originando o deslocamento forçado de grandes massa populacionais.

No caso da diáspora africana, entre 1500 e 1900, foram aproximadamente 12 milhões de africanos (entre homens e mulheres) que foram “arrancados” (grifo da autora), numa imigração forçada do continente africano, sendo que 40% desembarcaram no Brasil, legando um rico patrimônio cultural, étnica e social, que influenciaram o vocabulário, a culinária, a música, e a religião de matriz africana. No entanto, quando nos referimos a diáspora não é apenas sobre a imigração forçada que estamos falando, mas sobre a construção de uma



**Figura 5** · Josafá Neves. Pixinguinha, óleo e pastel sobre tela: 120 x 90 cm, 2012-2016. Fonte: <http://josafaneves.com.br/obras/>



nova identidade. E este será o ponto de partida para a exposição de Josafá Neves.

O mergulho na história do negro africano no Brasil partiu de um criteriosa pesquisa que o artista e a pesquisadora Lêda Freitas iniciaram em 2012 e durou quatro anos. Nesta investigação, Neves nota que apesar do grande aporte teórico produzido, poucas são as referências de produção artística ou imagética. O resultando foi a exposição “Diáspora”, que reúne 30 obras, exaltando as grandes influências africanas na diversidade cultural do país, trazendo para o debate a própria contextualização da diáspora como movimento e redefinição de um povo.

Num primeiro momento, temos contato com três grandes telas que remetem aos horrores passados pelos escravizados na travessia; a série “Navios Negreiros” (Figura 4), revela a desumanização, onde os escravos são retratados como animais, na disputa de restos, seres sem identidades. A ênfase que Josafá dá aos orixás, a potência emocional e estética são fortes, em esculturas grandiosas de madeira — troncos de tamanho natural que vão revelando na mão do artista o seu devir. Segundo o curador Bené Fonteles:

*A ‘Diáspora’ pintada por Josafá Neves e mais do que nos acusa, ela nos instiga, provoca para uma consciência além da negritude, que nos felizmente tinge do melhor o sangue de nossos corpos mestiços e nos faz além de plurais, originais e singulares aos olhos do mundo. (Fonteles, 2018:11)*

A diáspora segundo o artista, é uma reafirmação dos afro-brasileiros e para salientar esta reafirmação, faz uma série de retratos de personalidades ícones da cultura nacional, que buscaram através da música, da literatura, transformar a tristeza e o sofrimento em alegria, em redenção. Teremos a representação de Pixinguinha (Figura 5), Milton Santos, Gilberto Gil, Mãe Stela de Oxóssi, entre outros, que aplicaram em sua arte a herança cultural deixada pelos descendentes africanos, tendo o cuidado de os retratar fora de um contexto midiático, na desconstrução de seus gestuais como figuras públicas.

Através das obras de Josafá Neves é possível encontrar um universo repleto de histórias de um povo tão presente em nossa cultura, sem cair no senso comum ou na superficialidade. Uma obra política devido a sua dimensão plural, em busca de igualdade e liberdade, uma arte permeada pela subjetividade e uma experiência provocante. Uma arte transmutadora de energia.

## Conclusão

O devir negro — tornar-se negro —, na obra de Josafá Neves faz-se através de uma tríplice metáfora: ser negro, retratar personalidades negras de destaque na mídia

brasileira e a tela branca que o artista escurece. Como salienta Freitas: “A obra de Josafá é ele. É a sua subjetividade, sua dor, seu mundo, seu viver. (...) conhecer sua obra é começar a mudar o olhar em relação ao negro.” (Freitas, 2018:17)

O reconhecimento da importância de afirmar a identidade e a cultura afro-brasileira estão em evidência: o protagonismo de um patrimônio imaterial, como a capoeira, o Candomblé — quando apresenta um releitura da obra do artista argentino Carybé (1911-1997), radicado no Brasil —, as esculturas de Oxóssi — o orixá senhor das florestas —, e de Xangô — o orixá do raio e do trovão, que atua como justiça numa simbologia ao povo que sofreu e sofre preconceito. A recuperação da diáspora negra é evidente em seu fazer artístico, no intuito de abalar toda uma estrutura social marcada pela base colonial e escravocrata, abrir espaços, incutir o respeito pelas origens e resgatar tradições e ancestralidades.

### **Referências**

- Fonteles, Bené (2018) “Além da luz e da sombra”. In Exposição Diáspora: Josafá Neves [Catálogo]. ISBN: 978-85-906285-0-7.
- Freitas, Lêda Gonçalves de (2018) “Apresentação”. *Exposição Diáspora / Josafá Neves*. [Catálogo] ISBN: 978-85-906285-0-7.
- Mbembe, Achille (2018) *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: N-1. ISBN: 8566943511.
- Neves, Josafá (2018) [Consult. 2018-12-26] Disponível em: <http://tvbrasil.abc.com.br/bravos/2017/09/josafa-neves-das-ruas-do-distrito-federal-para-galerias-na-europa>
- Pelbart, Peter Pál (2018) “O devir-negro no mundo”. *Revista Cult*. ISSN 1414707-6. N° 240: 19-23.

# O Tempo nas Formas de Fátima Santos: entre a Pintura e a Teoria Musical

*Time in the Shapes of Fátima Santos: between Painting and Musical Theory*

DANIELA FERREIRA PINHEIRO\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista plástica, pintora.

AFILIAÇÃO: Artista independente. E-mail: pinheiro.daniela@hotmail.com

**Resumo:** O tempo, pela sua envolvimento e representação, é invocado no trabalho pictórico de Fátima Santos através de uma relação entre a teoria musical e os elementos da linguagem plástica. Pelo processo, uma presença temporal surge vinculada a um conjunto de exercícios experimentais que conduzem a artista até à forma final dos seus objetos pictóricos. Pelas formas, a passagem do tempo inscreve-se nas suas composições, através da presença objetiva de uma ou mais sombras no plano da imagem. Por fim, este texto explora e correlaciona estes dois posicionamentos em diálogo com Paul Klee, Henri Focillon e Rudolf Arnheim.

**Palavras chave:** tempo / processo pictórico / formas / teoria musical.

**Abstract:** *Time, by its implication and representation, is invoked in the pictorial work of Fátima Santos through a relationship between musical theory and the elements of the plastic language. Through the process a temporal presence appears tied to an array of experimental exercises which guide the artist to the final form of her pictorial objects. By the shapes, the passage of time inscribes itself on her compositions, through the objective presence of one or more shadows on the image. Lastly, this text explores and correlates these two points in dialog with Paul Klee, Henri Focillon and Rudolf Arnheim.*

**Keywords:** *time / pictorial process / shapes / musical theory.*



**Figura 1** - Fátima Santos. Teclado esquerdo do acordeão e sequência cromática, 2015. Acrílico e impressão sobre papel, 21x19 cm. Fonte: autora, Fátima Santos.

**Figura 2** - Fátima Santos. Estudo cromático *Harmonic Space B\_F\_G*, 2015. Acrílico sobre papel, 19,8x26 cm. Fonte: autora, Fátima Santos.

## Introdução

Numa reciprocidade entre a teoria musical e representação pictórica de linhas, planos, cores e estruturas paralelepípedicas, Fátima Santos desenha e redesenha o percurso das suas pinturas através de uma improvisação faseada, que se estende no tempo e no espaço da sua atividade artística. No decorrer da criação pictórica, expressões e condicionantes verbais do mundo da música transitam até aos seus objetos pictóricos por meio de correspondências cromáticas e formais.

Neste sentido, em primeiro lugar, é realizada uma aproximação à música e à pintura através de uma relação temporal. Como uma ação que se prolonga no tempo, a pintura estabelece um diálogo com o processo experimental e criativo que a incita. Através de um encontro entre momentos de síntese e simplificações formais, os objetos de Fátima Santos impulsionam depois uma relação entre a perceção de tempo musical e a constatação de um tempo visual.

Esta abordagem a dois movimentos diferentes de tempo, no espaço da criação artística de Fátima Santos, pretende essencialmente apresentar e realçar os paralelismos que são possíveis de se efetivar entre a música e a pintura. Como se ambas as realidades fossem uma só, a experiência musical da própria autora cruza-se com a sua pintura e questões como “pode a teoria musical ser participante do processo pictórico?” ou “de que modo pode a teoria musical ser participante do processo pictórico?” (F. Santos, 2018b) elevam-se no interior da sua investigação artística.

### 1. No tempo do processo criativo

*Cada vez veo más claro los paralelismos entre la música y el arte figurativo... Si duda, ambas partes son temporales, esto es fácil de demostrar (...) los movimientos expresivos del pincel, la génesis del afecto (Klee cit. por Wick, 1986, p. 208).*

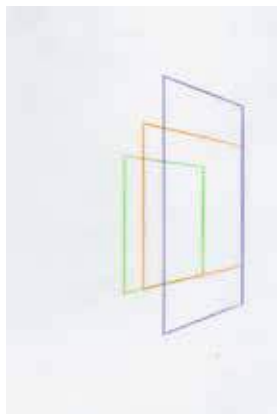
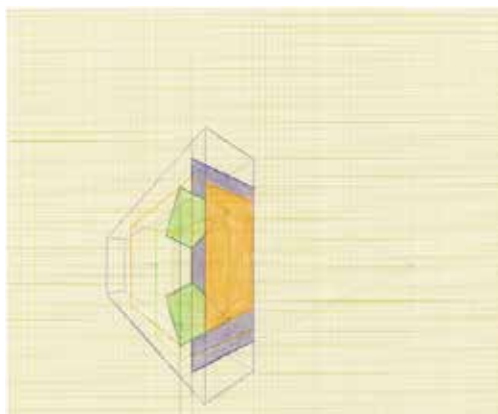
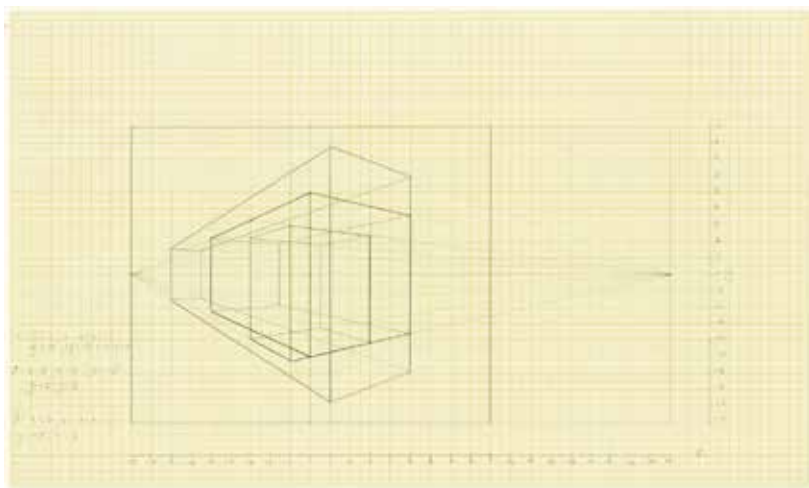
As relações entre a música e a prática da pintura não são de toda novidade numa História da Arte que se redefine e se reorganiza ao longo de uma cronologia temporal. Muitos foram já, decerto, os artistas e os teóricos que se debateram sobre as múltiplas similitudes e discordâncias que porventura envolvem estas duas áreas distintas do campo artístico. Paul Klee (1879-1940), pintor e músico de formação, invocara por volta de 1905, num dos seus diários, uma aproximação entre a música e o ato de pintar através do tempo (Wick, 1986). Associando a conceção artística a um processo temporal, Klee reforçava a ideia de que o ato de pintar implicava objetivamente um movimento. A ação gestual que invocava uma pincelada no espaço da pintura inscrevia uma determinada estância temporal. Por conseguinte, segundo o professor da Bauhaus esse gesto, que o pintor

executava com o pincel, mais não era que um momento pontual num movimento que se prorrogava ao longo da criação artística. Para Paul Klee, o movimento formal, o processo produtivo, apresentava-se como a *genesis* fundamental da obra de arte. (Wick, 1986).

Em *A Vida das Formas* (1988), Henri Focillon (1981-1943) reforça-nos esta mesma perspetiva, apesar de nos apresentar várias leituras sobre a noção de tempo. Afora uma obra de arte reclamar frequentemente um posicionamento intemporal e individual sobre a sua existência e problemática, Focillon informa-nos que a vivência quotidiana de um dado autor leva-o a estabelecer diferentes relações e posicionamentos face às realidades que o circunscrevem. O mesmo se processa no campo artístico. A criação de uma dada obra de arte resulta não de uma conceção instantânea e efémera, mas de um conjunto consecutivo de experiências acumuladas (Focillon, 1988). As múltiplas atividades ou relações sociais, que circunscrevem a realidade experiencial de um pintor incitam, por vezes, algumas mudanças no ato do *fazer*. Os acontecimentos sucedem-se e entrelaçam-se influenciando o percurso e a materialização de uma obra de arte. O movimento do artista, que se entende no tempo e no espaço, incita-o numa determinada direção até às formas finais da sua atividade pictórica (Wick, 1986).

Envolvida na música, desde os nove anos de idade, pelo acordeão, Fátima Santos (n.1983), artista plástica portuguesa, apropriou-se da teoria musical como ferramenta para a construção pictórica (A. Santos, 2011). Na sua pintura, as cores associam-se às doze notas da música ocidental, que oscilam entre dinâmicas visuais de claro/escuro (Figura 1 e Figura 2). Pelas intensidades sonoras que variam entre *pianíssimo* e *fortíssimo*, os doze matizes de um círculo cromático assumem diferentes tonalidades perante o branco e preto (F. Santos, 2017).

Entre a composição musical e a pintura viajam noções de ritmo, intervalos, tempo, momento e movimento. Extremamente importante na sua prática artística, o processo pictórico envolve-se com um conjunto de instantes formais que ditam a estrutura compositiva de cada um dos seus objetos pictóricos. Distintos do acontecimento pontual da marca do pincel, estes momentos acompanham e integram, de igual forma, o movimento da criação artística. Assim, segundo a autora, esta dinâmica processual inicia-se com um desenho em papel milimétrico de três ou mais estruturas paralelepípedicas (figura 3), sob uma perspetiva não convencional (Edge Arts, 2018). Depois viaja até uma exploração das linhas e dos planos — que edificam o desenho geométrico — noutros materiais e suportes (figura 4 e 5). Enfim, o processo culmina com a realização de maquetes tridimensionais, onde se confirma a construção compositiva que irá prescrever cada Pintura (Gallery, 2016). Através de uma sucessão de momentos experimentais,



**Figura 3** - Fátima Santos, Estudo 1 *Harmonic Space B\_F\_G*, 2015. Grafite sobre papel milimétrico, 29,7 x 42 cm. Fonte: autora, Fátima Santos.

**Figura 4** - Fátima Santos, Estudo 6 *Harmonic Space B\_F\_G*, 2015. Lápis de cor sobre papel, 29,7 x 42 cm. Fonte: autora, Fátima Santos.

**Figura 5** - Fátima Santos, Estudo 7, 2015. Técnica mista sobre papel. Fonte: autora, Fátima Santos.

a construção pictórica de Fátima Santos efetiva-se através de movimentos pendulares que estabelecem um diálogo com as formas que se vão ou não afirmando ao longo da realização prática. Eliminado umas e preservando outras, a artista vai percorrendo uma simplificação formal até chegar à estrutura do objeto artístico (figura 6). Segundo Henri Focillon (1988), cada atividade dispõe de um movimento próprio, que acelera ou diminui, de acordo com os contactos e com as experiências que se vão efetivando. Estabelecendo uma relação tanto com os elementos da própria pintura, como com a realidade musical que a circunscreve, Fátima Santos vai fomentando um discurso sucessivo para com as estruturas que renascem em cada momento experimental.

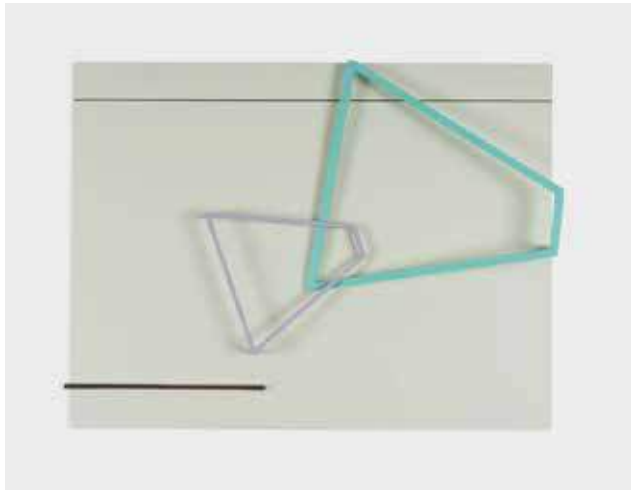
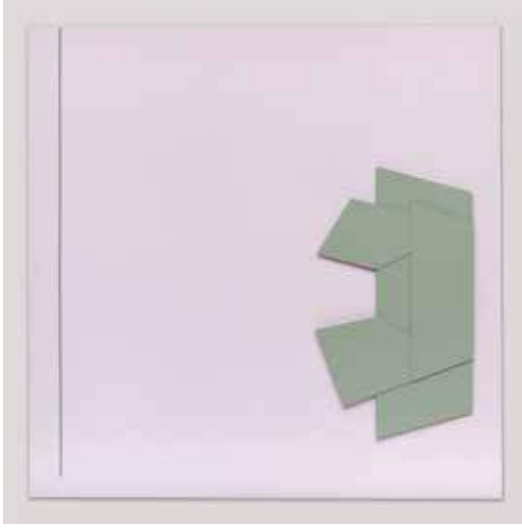
Como uma ação que reage perante o que está dentro e fora do seu campo, a atividade artística condiciona o posicionamento da própria autora, na mesma medida em que as vivências quotidianas influenciam o seu percurso criativo. O tempo processual fica, assim, circunscrito tanto nas estruturas compositivas de cada objeto pictórico quanto na memória de Fátima Santos. Na sua *gênesis*, a artista apropriar-se da sua experiência musical e leva-a até ao espaço da abstração geométrica, pois “sendo esta pintura autorrepresentação (...) assumo que a sua origem última não está no género visual, mas sim na minha história” (F. Santos, 2018c).

### 1.1 No Tempo das Formas

Entre a música e a pintura, o tempo viaja em distintas direções que, apesar de aparentemente opostas, potenciam alguns cruzamentos. Segundo Rudolf Arnheim (1988), pela música, o teatro ou o cinema, a estrutura compositiva de uma obra encontra-se vinculada a uma sequência temporal. Os factos sucedem-se e impelem uma determinada ordem, que deve ser respeitada e cumprida, em detrimento do desenvolvimento total da peça (Arnheim, 1988). Similarmente, de acordo com José Quaresma (2013), na música, o tempo articula-se de modo narrativo, delineando o percurso da experiência humana. Ao invés, pela pintura, o tempo inscreve-se na composição formal, aquando esta sugere uma dinâmica visual aos olhos daquele que a observa (Quaresma, 2013).

*A produção de tempo pictural é (...) o tempo que uma pintura engendra a partir dos seus próprios dispositivos: seja numa relação (...) com a distribuição dos contrastes cromáticos; numa relação com o que é (...) sobreposto e justaposto; numa ligação com as intensidades lumínicas (...); o comportamento rítmico, ou outros dispositivos (Quaresma, 2013, p. 261).*





**Figura 6** · Fátima Santos, *Harmonic Space B\_F\_G*, 2015. Acrílico sobre MDF, 180x180x10 cm. Fonte: [https://zet.gallery/obra/harmonic-space-b\\_f\\_g-10434](https://zet.gallery/obra/harmonic-space-b_f_g-10434)

**Figura 7** · Fátima Santos, *Dissonance in Black*, 2017. Acrílico sobre madeira de álamo, 50 x 40 cm. Fonte: <https://zet.gallery/obra/dissonance-in-black-14827>



**Figura 8** · Fátima Santos, *Dissonance*, 2017. Acrílico sobre madeira de álamo, 38 x 38 cm. Fonte: <https://zet.gallery/obra/dissonance-14828>

Dispostas pelo espaço do quadro, as formas e as cores articulam-se numa dada estrutura compositiva, que pode ser percecionada pelo observador, através de um aleatório percurso visual (Arnheim, 1988). Observada durante uma indeterminada estância temporal e numa qualquer direção vetorial, a composição permanece imutável aos olhos daquele que a observa. O cariz formal e dinâmico da pintura subsiste indiferente ao movimento visual do espectador (Arnheim, 1988). Por conseguinte, na música, uma mudança na ordem de leitura das formas, que se inscrevem nas partituras, ou dos “actos” — no caso de uma peça teatral — incita decerto uma alteração ou até mesmo uma adulteração da própria peça (Arnheim, 1988). O tempo condiciona a dinâmica sonora, da mesma forma que o som condiciona a sua ausência, o silêncio.

Num cruzamento entre a pintura e a teoria musical, Fátima Santos apresenta-nos, através de uma representação formal no espaço das suas pinturas, uma presença objetiva do que ela denomina de “tempo visual” (Edge Arts, 2018). Um tempo que se aproxima da música pelo seu movimento sequencial no espaço da

pintura. Segundo Henri Focillon, pela sua presença ou ausência, a luz estabelece uma relação direta para com a passagem dos dias, das noites, dos meses e das estações. Essa sucessão inscrevem-se, por conseguinte, nas sombras de cada objeto presencial. De acordo com o autor, se hipoteticamente o mundo fosse iluminado sob uma constante e precisa intensidade lumínica, um historiador mais não faria do que tentar relacionar-se com um “eterno presente” (Focillon, 1988, p. 86). Assim, da mesma forma que o som se cruza com o silêncio, também a sombra estabelece uma relação direta com a passagem do tempo.

Em 1954, John Cage apresenta-nos uma peça em que o silêncio guia a presença sonora da performance musical. Numa sucessão de ruídos, a obra de John Cage, *4'33*, assume uma posição pontual e efêmera, num curto e preciso espaço de tempo, cada vez que é apresentada publicamente. Ora, pela presença de uma sombra, no espaço da pintura, também os objetos de Fátima Santos, contraem um posicionamento restrito no espaço e no tempo cada vez que são expostos a uma presença lumínica. Pela luz, as formas, que advém dos planos e das linhas que suavemente se distanciam do carácter bidimensional da pintura, projetam-se num fundo que as recebe e integra na composição pictórica (figura 7 e 8).

No espaço das pinturas Fátima Santos, as sombras passam a marcar pequenas variações compositivas que acompanham o movimento sequencial da passagem do tempo. Como na música, o ritmo visual, dos seus objetos pictóricos, reafirma-se no decorrer de diferentes intensidades formais, que se estendem e contraem na rede movediça que é o tempo. Assim, pelo contraste lumínico, as formas aparecem mais ou menos delineadas no espaço do quadro, procurando “um diálogo entre si, sobre o tempo, o momento e o movimento (...) no espaço da Abstração Geométrica” (F. Santos, 2018a)

## 1.2 No Tempo da Pintura

Rosalind Krauss, no seu artigo *Grids* (1979), apresenta dois posicionamentos diferentes — relativamente a uma grelha geométrica que subdivide e estrutura o espaço de um formato pictórico —, que de certo modo se relacionam com as perspectivas temporais abordadas nos dois pontos anteriores deste ensaio. Ao longo do seu artigo, a autora relaciona a grelha com uma qualidade esquizofrénica que tanto pode, na realidade de uma obra de arte, prever-se centrífuga (que se afasta do seu centro) como centrípeta (que procura o seu centro). Segundo Rosalind Krauss, pela sua virtude centrífuga, a grelha apresenta a pintura, como sendo um mero fragmento, uma pequena secção recortada de um tecido ininterruptamente grande, tal como uma amostra. Neste sentido, a grelha opera da periferia de uma obra de arte evocando, consequentemente, o reconhecimento do espectador

para uma dinâmica além do quadro. De modo inverso atua a faculdade centrípeta, que opera do limiar exterior do quadro para o seu núcleo.

Por conseguinte, estas duas perspectivas distintas complementam-se no espaço e no tempo dos objetos pictóricos de Fátima Santos. Quando analisado numa relação com o processo criativo, o tempo remete para uma qualidade centrífuga das formas pictóricas. O processo, os vários momentos experimentais e as afinidades que se estabelecem entre a teoria musical e os elementos da linguagem plástica, encontram-se circunscritos dentro da dinâmica formal de cada uma das suas pinturas. As formas remetem para um tempo processual, que se envolve com as experiências musicais da própria autora. Por outro lado, quando observadas a partir da qualidade centrípeta da grelha, as formas remetem para um tempo que lhes é próprio. Um tempo, que apesar de partilhar um diálogo com uma estrutura musical de acontecimentos sonoros, estabelece uma relação intrínseca com a dinâmica compositiva de cada objeto pictórico.

### **Conclusão**

Fátima Santos ao apropriar-se das suas vivências musicais para pensar e explorar o campo da pintura, expõe uma aproximação bastante singular e individual perante estes dois meios. Os momentos experimentais, que fazem parte do seu processo criativo, apesar de delineados como pontos de passagem, incitam continuamente novos reposicionamentos face às formas geométricas, que se inscrevem nas folhas de papel milimétrico. Por conseguinte, o tempo, esse condicionante experimental, viaja dentro e fora dos limites formais dos seus objetos pictóricos. A sombra reforça o vínculo que já pré-existia entre a música e a pintura, na sua obra plástica.

Por fim, apesar de não se ter feito referência a nenhuma das suas esculturas, também elas comungam desta relação entre o tempo musical e o tempo visual. Numa ação que retoma ao seu início, Fátima Santos formula peças escultóricas, que advém das mesmas representações tridimensionais que as pinturas.

## Referências

- Arnheim, R. (1988). Movimento. Em Y. T. de Faria (Trad.), *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora* (4ª ed., pp. 363–400). São Paulo: Livraria Pioneira.
- Edge Arts. (2018). A *TEMPO* | *Fátima Santos*. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=Mx8ZIB4NsB0>
- Focillon, H. (1988). As Formas no Tempo. Em F. C. da Silva (Trad.), *A Vida das Formas* (pp. 85–100). Lisboa: Edições 70.
- Gallery, Z. (2016). *Fátima Santos*. Obtido de <https://zet.gallery/artista/fatima-santos-11333/video>
- Krauss, R. (1979). Grids. *October*, 9, 50–64. <https://doi.org/10.2307/778321>
- Quaresma, J. (2013). Considerações sobre o espaço e o tempo gerados pela pintura. Em I. Sabino, *Com ou sem tintas: composição, ainda?* (pp. 252–265). Lisboa: CIEBA-FBAUL.
- Santos, A. (2011). A Mulher das Duas Paixões. *Jornal de Notícias*. Obtido de <https://fatimasantosvisualartist.wordpress.com/press/>
- Santos, F. (2017). A Poesia da Forma. Em Folha de Sala da Exposição *The Poetry of Form*. Withrop University.
- Santos, F. (2018a). A Tempo. Em Folha de Sala da Exposição Individual no Espaço das Amoreiras. Lisboa.
- Santos, F. (2018b). O Processo Pictórico: A Participação da Teoria Musical na Abstração Geométrica. Em Folha de Sala da Exposição *Trabalhos Realizados no Doutorado em Arte e Design — Pintura*. Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.
- Santos, F. (2018c). Preâmbulo. Uma Reflexão. Em *O Processo Pictórico: A Participação da Teoria Musical na Abstração Geométrica* (pp. III–IV). Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.
- Wick, R. (1986). Exposiciones individuales de las concepciones pedagógicas de la Bauhaus: Paul Klee (1879-1940). Em B. B. Alvarez (Trad.), *Pedagogía de la Bauhaus* (pp. 204–233). Madrid: Alianza Forma.

# Virgínia de Medeiros e a estética épica das guerrilheiras contemporâneas: entre o documental e o ficcional

*Virgínia de Medeiros and the epic aesthetics  
of contemporary guerrillas: between  
documentary and fictional*

DANIELA MENDES CIDADE\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Arquitetura (FA), Departamento de Arquitetura Rua Sarmento Leite, 320, CEP 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: daniela.cidade@ufrgs.br

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão sobre *Alma de Bronze*, trabalho de Virgínia de Medeiros realizado durante a sua residência artística no antigo Hotel Cambridge, uma das ocupações da região central de São Paulo. O carácter ficcional e documental, o encontro entre a artista e representações sociais da exclusão e a impossibilidade de separação entre o processo de criação e o seu contexto permeiam a discussão sobre a obra como manifestação de carácter político-cultural.

**Palavras chave:** documental / ficcional / política.

**Abstract:** *This article proposes a reflection on Alma de Bronze, work of Virgínia de Medeiros realized during his artistic residence in the Hotel Cambridge, one of the occupations of the central region of. The fictional and documentary nature, the encounter between the artist and social representations of exclusion and the impossibility of separation between the creation process and its context permeate the discussion about the work as a manifestation of a political-cultural character.*

**Keywords:** *documentary / fictional / politics.*

## Introdução

*Alma de Bronze* (2017), trabalho de Virgínia de Medeiros realizado durante a sua residência artística no Hotel Cambridge, uma das ocupações da região central de São Paulo é o resultado plástico da interação entre a artista e as mulheres residentes nesta ocupação. Com uma estética épica, que traça a analogia entre o espírito guerrilheiro e a luta das mulheres do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC), *Alma de Bronze* é composto por uma vídeoinstalação e um filme de carácter documental, um ensaio fotográfico de carácter ficcional.

O ponto de partida para a discussão aqui proposta é o processo de transformação dos centros urbanos como espaço de disputa, que propicia novas práticas sociopolíticas e artísticas. O antigo Hotel, depois de oito anos de abandono, foi ocupado pelo MSTC em junho de 2003. Após o edifício ter sido cenário do filme *Era o Hotel Cambridge* (2016), Juliana Caffé, em parceria com Yudi Rafael propuseram o projeto “Residência Artística Cambridge”.

Virgínia de Medeiros instalou-se na ocupação de novembro de 2016 a janeiro de 2017, com o objetivo de realizar um trabalho com as mulheres representantes do MSTC, dando continuidade a obras anteriores, onde ela põe em foco representações sociais da exclusão. No trabalho *Alma de Bronze*, Medeiros tem como objetivo investigar a força individual e coletiva que emerge do movimento, onde as mulheres são protagonistas.

O carácter ficcional e documental, que se alterna nas formas de abordagem do encontro entre a artista e as mulheres da ocupação, torna-se o objetivo central para o enredo de *Alma de Bronze*. Outro interesse nessa discussão é a forma como a interação da artista com a comunidade expressa novas formas de produzir e interpretar a arte. O lugar escolhido pela artista para exibir o resultado de sua residência artística foi a Ocupação 9 de Julho, também localizada no centro de São Paulo.

Conforme a própria artista, mostrar esse trabalho em uma galeria de arte, por exemplo, representaria atuar como uma artista etnógrafa, rótulo que ela não deseja ter. O que a artista pretende é que seu trabalho de arte torne-se parte da luta social do movimento. Neste sentido, a questão da impossibilidade de separação entre o resultado artístico final e o seu contexto e processo de criação, é outro aspecto da obra que a torna uma manifestação de carácter político-cultural.

### 1. Era o Hotel Cambridge

O Projeto Residência Artística Cambridge, no qual Medeiros teve a oportunidade de desenvolver *Alma de Bronze*, marca uma forma diferente de expressão artística, onde a interação com o contexto urbano, social, cultural e político vai muito

além das práticas em voga nos anos 1960-70, período de críticas radicais tanto na arte quanto no urbanismo, e quando uma nova interação surge com os *happenings*, *performances*, *art in situ*, entre outras.

O Hotel Cambridge foi construído na década de 1950 para abrigar um dos mais luxuosos hotéis do centro de São Paulo, quando o poder econômico e cultural ocupava o centro histórico da cidade. Como o processo de transformação do centro provocou a perda de interesse e deslocamento para outras regiões da cidade, os antigos prédios foram sendo abandonados, e já no início dos anos 2000, o Cambridge deixou de funcionar como hotel. O processo de decadência dos centros urbanos, de acordo com Brooks (2015) está relacionado com o fato do espaço construído fazer parte de uma complexa representação de forças social, política e econômica. O hotel, de propriedade de família tradicional paulista, foi acumulando dívidas até ser desapropriado pela administração pública em 2010, período em que o governo pretendia revitalizar a área central, transformando os prédios abandonados em área de interesse social.

Para Jacobs (2000) essas áreas urbanas são classificadas de “áreas amputadas que desenvolvem tipicamente uma gangrena galopante”, tão esquecidas que “nem toda a ajuda da arte e da ciência do planejamento urbano são suficientes para evitar a decadência” (Jacobs, 2000:276). A “morte” da cidade só pode ser evitada na medida em que uma reação contrária, um renascimento, é aceita pela comunidade. Esse renascimento é baseado num esforço se autoconsumir, para preservar a diversidade, onde a mistura e o intercâmbio aconteçam. “O tempo torna certas estruturas obsoletas para algumas necessidades, mas abre essas mesmas estruturas a outros usos” (Jacobs, 2000:220).

No caso do antigo Hotel Cambridge, assim como em outros prédios do centro de São Paulo, a população sem teto iniciou um processo que vem se tornando uma das formas de conquista ao direito à habitação no centros urbanos brasileiros: as ocupações organizadas por movimentos sociais de luta pela moradia, entre eles o MSTC que coordenou as ocupações Hotel Cambridge e 9 de Julho. No entanto, para o processo de manutenção das ocupações, não apenas surgem outros usos, mas inovam na diversidade de atividades e nacionalidades, gerando novos modos de vida marcados pela alteridade e diferença. Mesmo com a restrição de acesso às ocupações, como forma de proteção e controle, esses espaços tem tido a atenção de diferentes áreas do conhecimento contribuindo para a transdisciplinaridade no campo da arte. É neste contexto que se insere o trabalho *Alma de Bronze*, realizado nas ocupações no centro de São Paulo. Medeiros traz para o campo da arte uma possibilidade de diálogo com essa realidade social complexa, recusando o espaço como mero cenário e a arte como mera representação.



O filme *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé, mostra um pouco da rotina atual do antigo hotel, identificando-o como o lugar de acolhimento de refugiados que diferentes origens e de representação da luta pelos direitos à cidade. Junto a isso, o filme, que mistura vida real e ficção, com atores profissionais e atores residentes da ocupação representando os seus próprios papéis, abriu o espaço para a participação da arte como crítica social e ação política. O projeto de Residência Artística, proposto por Juliana Caffé e Yudi Rafael foi fruto desta impossibilidade de separação entre arte e vida expresso no drama *Era o Hotel Cambridge*. As fronteiras entre dramaturgia e realidade, assim como lugares de transbordamento e mutação, são constantemente ultrapassadas.

Segundo Mouffe, é impossível pensar arte e política de modos separados, pois “existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética” (Mouffe, 2013:190). Este é o conceito operatório de Medeiros em suas obras, representações sociais da exclusão. *Alma de Bronze, último projeto realizado pela artista*, traz as mulheres como protagonistas no cotidiano da ocupação, transpondo limites, em atravessamentos contínuos da arte e da vida.

## 2. As guerrilheiras contemporâneas na arte

Virgínia de Medeiros foi uma dos cinco artistas selecionados para a Residência Artística Cambridge, onde passou a viver e trabalhar em um dos apartamentos da ocupação. O quotidiano da ocupação apresenta uma ordem social constituída pela força da identidade feminina. A prática artística proposta por Virgínia foi condicionada pela força das mulheres para dar conta dos afazeres da casa, da família, do trabalho, e ainda para atuar no movimento social de luta pela habitação. No período de novembro de 2016 a janeiro de 2017, a artista acompanhou a vida de oito mulheres e as apresenta como verdadeiras guerrilheiras contemporâneas.

*Vivenciar as dinâmicas internas da Ocupação Cambridge tornou possível delinear a capacidade aí existente de imprimir configurações mais potentes nas relações sociais e instaurar novas subjetividades, tendo sempre como base um forte senso de solidariedade — uma solidariedade marcada não pela equivalência ou igualdade de valores, mas que se apoia na diferença, na fragmentação, na falta de semelhança, nos seres singulares e nas diversas maneiras de existir* (Medeiros, 2017a:4).

O projeto proposto para esta residência resultou em uma videoinstalação de caráter documental, um ensaio fotográfico de caráter ficcional e um filme sobre Carmen da Silva Ferreira, líder do movimento. A ideia do filme surgiu a partir da onipresença da personagem nos relatos das mulheres. O título do trabalho,



**Figura 1** · Virgínia de Medeiros, *Alma de Bronze*, 2017, fotografia. Fonte: da artista.

**Figura 2** · Virgínia de Medeiros, *Alma de Bronze*, 2017, fotografia. Fonte: da artista.

Alma de Bronze, também surgiu do diálogo da artista com Carmem, resultando a construção de uma estética épica das mulheres guerreiras. Conforme Medeiros em entrevista sobre o projeto, Carmen dizia-se “tomada por uma alma de bronze, assim como o poeta é tomado pela poesia” (. Para a artista, existe uma força nessas mulheres que remete às armaduras metálicas dos guerreiros ao longo da história. A estética épica das guerrilheiras contemporâneas teria, metaforicamente, o brilho do metal, pois a estética de heroína situa-se na força feminina de luta pela moradia (Figura 1, Figura 2 e Figura 3).

Medeiros buscou mostrar de forma sensível sua vivência com a mulheres dentro da ocupação com uma produção estética que reivindica posições de alteridade e diferença. Essa relação está muito próxima de uma partilha com o sensível. Conforme Rancière (Rancière, 2009), essa partilha possibilita uma estética da arte capaz de reorganização do mundo sensível. De certa forma, ao romper com normas pré-estabelecidas de fronteiras, de poder e limites sociais, espaciais e culturais, incluindo conceitos de propriedade e exclusão, é que o trabalho de Virgínia de Medeiros se torna transgressor. A artista desmonta também a hierarquia de espaço expositivo, ao propor que *Alma de Bronze* seja montado na Ocupação 9 de Julho, antigo prédio pertencente ao governo federal, também na condição de abandono por quase trinta anos: deslocamento do campo da arte, deslocamento do Hotel Cambridge (Figura 4).

### 3. Entre o documentário e a ficção

Ao contar as suas histórias, as mulheres apresentam uma subjetividade e uma força coletiva que nos permite encarar de forma insurgente os conflitos das grandes cidades brasileiras na atualidade. Medeiros realiza uma escuta cuidadosa que ultrapassa a dimensão real no cotidiano de luta dessas mulheres. A artista coloca em foco os sonhos e as utopias inseridas em seu próprio contexto, mesclando ficção e realidade.

De acordo com Garcia (2018), cabe salientar que a qualidade de uma obra de arte não reside em sua inserção em locais ditos públicos, mas sim sua capacidade de transformar aquele espaço a partir de seus usos. Portanto, a obra também se torna agente na produção dos espaços sob os quais atua (Pallamin, 2000), interagindo em suas disputas. Desse modo, Garcia (2018) propõe pensar estratégias artísticas que tragam à mostra o que na partilha do sensível que não era visível, rearticulando signos, imagens e significados pré-estabelecidos. Tal reorganização condiz com a definição do trabalho da ficção, que altera as formas de apresentar o sensível e os modos de o enunciar, elaborando nova inteligibilidades. Assim consideramos que não existe um real “em si”, mas somente

articulações que produzem efeitos de realidade (Garcia, 2018:63). Conforme Rancière, “o real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção, fazendo-se passar por realidade” (Rancière, 2010:74).

A obra de Medeiros nos lembra que ficção também é associada à produção de dissensos, pois interfere nos modos de configurar o sensível, resultando em novas percepções, multiplicando novos enunciados, tornando-se heterotopia. As heterotopias são as utopias localizáveis, um termo que se produz a partir da transformação do sensível (Rancière, 2005).

### Conclusão

O trabalho de Medeiros não é uma representação da exclusão, mas uma desconstrução de “representações sociais excludentes” visando trazer uma realidade próxima a nós e que participa do cotidiano urbano. A singularidade do olhar de Medeiros nos aproxima de um território que, a princípio, parece distante e possibilita uma nova escuta e um olhar renovado, que ecoa subjetivamente uma longa história de lutas pelo direito à moradia no Brasil.

A forma de exposição desse trabalho em uma Galeria de Arte representaria apenas um deslocamento da ocupação para outro território, da mesma forma que um etnólogo leva os resultados da seu campo de pesquisa para o campo intelectual. Ao expor *Alma de Bronze* em outra ocupação, salienta-se a prática artística em sua dimensão política, como parte da luta social do movimento. Não há possibilidade de separação das fronteiras entre o resultado artístico final e o seu contexto e processo de criação. A vida no antigo hotel faz do trabalho de Medeiros uma obra em processo, que continuou sendo um *work in progress* durante todo seu período de exibição: *fricções* entre imagem, subjetividade, vida e ficção na resignificação do lugar do antigo Hotel Cambridge.



**Figura 3** - Virgínia de Medeiros, *Alma de Bronze*, 2017, fotografia. Fonte: da artista.

**Figura 4** - Virgínia de Medeiros, *Alma de Bronze*, 2018, vídeoinstalação. Ocupação 9 de Julho, São Paulo. Fonte: da artista.

## Referências

- Alzugaray, Paula (2018) “*Virgínia de Medeiros Alma de Bronze*” *Revista Select*. São Paulo: SESC. [Consult. 2018-12-18]  
Disponível em URL: <https://www.select.art.br/edicao/select-no-38/>
- Brooks, Allison (2011) “*On Societal and Challenges*” Kullack, Tanja (2011) *Architecture: A Woman’s Profession*. Berlin: Jovis. ISBN: 978-3868590869
- Garcia, Carolina Gallo (2018) *Gênero da cidade em disputa: práticas artísticas como manifestação do dissenso*. Porto Alegre: PROPUR/UFRGS. Dissertação de Mestrado em Planejamento Urbano e Regional.
- Jacobs, Jane (2000) *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-421-4
- Medeiros, Virgínia de (2017) “*Alma de Bronze*” *ProAC Editais*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. [Consult. 2018-12-15] Disponível em URL: <http://www.editaisproac.sp.gov.br/InscricoesEditaisUFDPC/download/downloadArquivo.action;jsessionid=21B4D397EF968B3A0E7C5D5F45DE8B64?arq.id=18359>
- Mouffe, Chantal (2013) “*Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?*” *Arte & Ensaios 27. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais — EBA / UFRJ*. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, número 27. ISSN: 1516-1692
- Pallamin, Vera (2000) *Arte Urbana São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000.
- Rancière, Jacques (2005) *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 85-7326-321-0
- Rancière, (2010) *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 9898327065

# Letícia Lampert e a paisagem afetiva urbana: estratégias do fotográfico diante do público e do privado

*Letícia Lampert and the affective paisage urban: strategies of the photographic before the public and the private*

DANIELA MENDES CIDADE\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Arquitetura (FA), Departamento de Arquitetura - Rua Sarmento Leite, 320, CEP 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: daniela.cidade@ufrgs.br

**Resumo:** A análise do trabalho de Letícia Lampert tem como objetivo uma reflexão sobre paisagem e a transformação do espaço urbano, e estratégias do fotográfico diante do público e o privado. A fotografia aparece como reveladora de uma paisagem inédita porque escondida atrás de paredes, onde a alienação provocada pela insegurança provoca o isolamento na cidade. A obra transforma-se em olhar compartilhado, provocando ao espectador um efeito de vertigem e a sensação de viver uma experiência de imersão em um espaço privado.

**Palavras chave:** fotografia / publico / privado.

**Abstract:** *The analysis of Known by sight: the city revealed through looks, windows and photographs of Letícia Lampert will aim to establish a reflection on landscape and the transformation of urban space focusing strategies of the photographic before the public and the private. Taking the photograph as revealing of an un precedented landscape because hidden behind walls The reading of the work becomes a kind of shared look, provoking the viewer with a vertigo effect and the sensation of living in a private space.*

**Keywords:** *photography / public / private.*

## Introdução

*Conhecidos de vista: a cidade revelada através de olhares, janelas e fotografias*, trabalho de Letícia Lampert realizado em 2013, mostra o relato de moradores do centro histórico da cidade de Porto Alegre, e estabelece uma pesquisa sobre paisagem em uma reflexão sobre a constituição do espaço urbano, o público e o privado. O texto busca analisar o trabalho, e a maneira como ele transforma-se em espécie de olhar compartilhado, provocando ao espectador um efeito de vertigem e a sensação de viver uma experiência de imersão em um espaço privado, como um *voyeur* junto aos personagens que habitam as imagens.

Neste trabalho, a artista realiza projeções de imagens obtidas no interior de apartamentos escolhidos ao acaso nesta mesma região, ao mesmo tempo em que reproduz em áudio o depoimento de seus moradores, como um relato sobre as relações de vizinhança com outros moradores de apartamentos próximos (Figura 1 e Figura 2). Letícia Lampert partiu destas imagens projetadas para a elaboração de um livro de artista, desdobrando o conceito de relações de afetividade, de espaço privado em relação ao público, como mote para tratar de *livro-labirinto* e *paisagem afetiva* como conceitos operatórios (Figura 3). O objetivo é realizar uma reflexão sobre as transformações da cidade, de suas sombras, e da fotografia como instrumento de estranhamento e de conhecimento, e ressaltar a relação entre livro e arquitetura.

Nesta série *Conhecidos de vista*, Lampert propõe um olhar sobre uma situação cada vez mais recorrente no contexto urbano contemporâneo: prédios com janelas próximas demais, vizinhos que não se conhecem formalmente, mas que acompanham de perto a vida do outro, mesmo que involuntariamente. Em uma pesquisa que baseou-se em uma amostra destes 40 apartamentos escolhidos em Porto Alegre, a artista captou imagens e gravação de áudio que direcionam a elaboração da proposta de discutir as relações nos espaços público e privado, desdobrando-se à pequena arquitetura de um livro de artista.

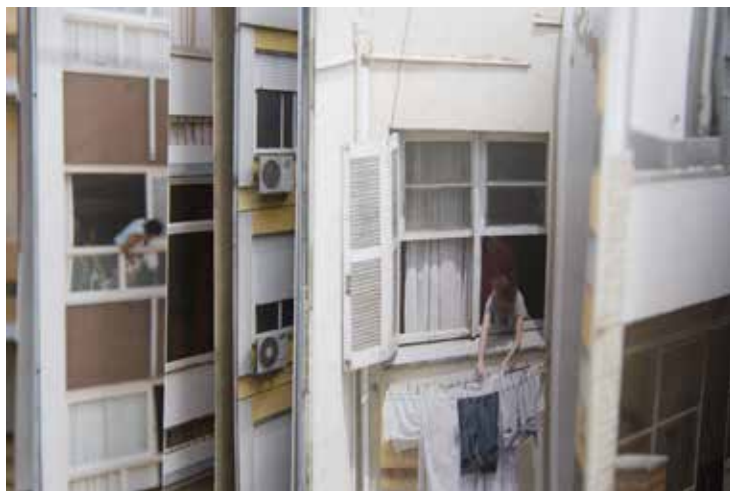
Buscando a janela como modelo de um projeto, este artigo evoca pesquisas anteriores da artista para encontrar continuidades e procedimentos diante da paisagem urbana, confrontar as tipologias, e convida a pensar sobre os espaços vazios e as ausências que se abrem na arquitetura, as estratificações da memória coletiva e as relações de proximidade. As mais evidentes e as mais dissimuladas. O objetivo é uma procura pelos lugares inconscientes, onde a imagem, o som e o enquadramento relatam as relações entre a arquitetura e o habitar na cidade, e os hábitos cotidianos de moradores de uma determinada região da cidade, além daquilo que estes escondem, como as surpresas que um ambiente em que uma parede fechada oculta. As imagens nos fazem pensar sobre as





**Figura 1** · Letícia Lampert. *Conhecidos de vista*. 2013.  
Fotograma do áudio visual. Foto da artista

**Figura 2** · Letícia Lampert. *Conhecidos de vista*. 2013.  
Fotograma do áudio visual. Foto da artista



**Figura 3** · Lefícia Lampert. *Conhecidos de vista*. 2018.  
Livro de artista. Foto da artista

relações, a ausência, e os limites nos grandes centros contemporâneos. E sobre o formato impresso de um livro de artista onde em cada página encontramos caminhos que se bifurcam como em um labirinto urbano.

### **1. Adorar a alienação e o labirinto**

Quem ganha e quem perde no isolamento que a cidade promove e é pelos seus próprios moradores cultivada? Esta é a pergunta que motivou a artista em sua pesquisa. O isolamento, buscado como proteção da ameaça silenciosa da violência na cidade de Porto Alegre, segundo Lampert, agravou-se nos últimos anos e alimentou o medo do outro, provocando um distanciamento cada vez mais opressor. A artista relata que escolheu fotografar durante o dia, onde “mais do que ver a imagem do vizinho em uma vitrine, vemos fragmentos enegrecidos pela sombra no interior da morada, que assim podem ser completados pela imaginação” (Lampert, 2013). O conceito da sombra e do oculto aparece aqui como um mistério, apesar da prioridade à luz, à iluminação em sua obra, e não ao seu contrário, como um negativo. Isso porque o reino das sombras talvez lembre um lado negativo, aquele das trevas, da melancolia. Já a luz, ou a iluminação, é associada a toda uma tradição da filosofia ocidental depois de Platão: século das luzes (o iluminismo, o conhecimento através das enciclopédias), luz da razão. A obscuridade ofusca a memória e a consciência.

O trabalho de Lampert recebeu o prêmio Pierre Verger de Fotografia no ano de 2013, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, o que garantiu à artista um certo reconhecimento não apenas regional, mas mais amplo no Brasil. A artista relata que recebeu um convite para a publicação de partes de sua pesquisa no jornal *Folha de São Paulo*. Mas, para a surpresa da artista, não era na editoria de cultura do referido órgão de imprensa, mas no caderno de imóveis e de anúncios classificados, ao lado de uma matéria sobre os prós e os contras de viver em edifícios (Borguetti, 2018).

A ironia deste convite é que os grandes projetos arquitetônicos de moradias em uma metrópole como São Paulo são marcados por uma obsessão à segurança, onde os lugares do público e do privado são demarcados nestes arranha-céus que se apresentam cada vez mais frios e isolados pelo fato de os lugares serem reservados às classes sociais mais ricas. O contato frio e antiemocional, neutro, dirige-se ao tipo de habitante que se contenta em ficar em seu apartamento, dotado de toda uma tecnologia que acaba afastando as relações entre vizinhos. A auto-reclusão, nestas torres auto-suficientes, burguesas e herméticamente fechadas em relação ao exterior, como bem salienta Lippolis (2016), seria uma tentativa de fugir aos perigos dos labirintos escuros de locais como o centro das cidades. E a sensação de inquietação que os grandes empreendimentos imobiliários transmitem criariam um mal-estar e alienação, males aos quais se dirige o trabalho de Lampert. A artista destaca que sua principal questão seria como viver e se relacionar entre tantos olhares anônimos que a cidade nos aponta. Sobre estas sombras inicialmente negativas, a artista propõe uma espécie de vacina contra o isolamento social, paradigma da sociedade urbana atual, construindo um livro, uma construção que se desdobra. Em realidade, a artista não propõe a melhor maneira de habitar a cidade ou se relacionar com o vizinho, mas sim oferece uma nova possibilidade de agenciamentos através de um livro de artista.

O poeta japonês Tanisaki Junichirô (2001), em *O Elogio das Sombras* denuncia a violência das luzes de néon, que penetra na intimidade das pessoas, desrespeitando a esfera privada de cada um. O poeta mostra uma certa prevenção a tudo o que brilha, preferindo o jogo de sombra que deixa a nossa imaginação livre para atuar, e mostra as sutilezas do tempo, como a beleza do musgo que se deposita sobre as pedras polidas de um rio. E o tempo representa a espera, vigilância, reflexão, O poeta prefere então o jogo de sombra que deixa o nosso pensamento livre para imaginar, e cria condições à imaginação. Assim, o trabalho da artista provocaria uma revelação, como uma alegoria da caverna de Platão, metáfora que fundou a teoria ocidental do conhecimento, como nos conta

Stoichita (1998). E uma proposta de ver a cidade como um labirinto, onde o livro de artista estabelece um jogo entre o público e o privado, a luz e a sombra.

Os textos antigos que falam da origem da pintura se referem à operação primitiva da pintura como a *skiagrafia*, ou *adumbratio*, ou seja: a escrita das sombras. Plínio, o Velho, descreve a história do nascimento da pintura pelas sombras: uma jovem chamada Dibutade teria se apaixonado por um soldado que estava prestes a partir para a guerra. Ela convidou, então, o apaixonado, a comparecer ao atelier de seu pai, que era um oleiro, e o desenhou, circunscrevendo a sombra do jovem projetada na parede. A partir do desenho, a moça pediu a seu pai para que ele executasse a obra.

O fato de o nascimento da pintura e da representação artística ocidental ter nascido nas sombras, em negativo, tem uma importância indiscutível. Quando a pintura nasceu, ela já fazia parte da dialética presença/ausência: presença da pintura, ausência do corpo. Ausência do corpo, presença da sombra, ou sua projeção. Uma espécie de ausência anunciada. Esta é uma via para se pensar no labirinto da cidade como um livro, uma arquitetura de luz e sombra onde o público e o privado convivem sem nenhum conflito.

## 2. O público, o privado e o livro de artista

Em uma paisagem urbana onde o superpovoamento coincide com o isolamento social, o edifício, construído para proteger a estabilidade e a segurança, teria como consequência o empobrecimento das relações pessoais e de vizinhança. Estes não *lugares* seriam a negação de toda uma dimensão humana, trazendo, como define Augé (2004) uma ideia de “contrário à utopia”, uma distopia, com o esvaziamento dos centros históricos e outros testemunhos do passado cultural das cidades. Seriam estas as “sombras públicas” do isolamento característico de nossa época que, ao contrário das “sombras privadas” apresentadas inicialmente por Lapmert, provocariam a imaginação?

O conceito de público e privado construído a partir da antiguidade relaciona a casa como a esfera privada e a cidade como esfera pública. Para autores como Sennett (2014) e Arendt (2007), trata-se, na verdade, de um limite difuso. Conforme Sennett, a crescente transformação das relações socioculturais após a modernidade resultou na “erosão da vida pública” (Sennett, 2014:20) predominando a vida privada, uma ideia contrária ao crescimento das cidades. “À medida que a cidade continuava a se encher de gente, as pessoas foram perdendo cada vez mais o contato funcional uma com as outras nas ruas” (Sennett, 2014:200).

Para Arendt (2007) a esfera pública como espaço comum, social e político, tem dois significados. Um significado de que tudo que vem a público pode ser

divulgado, ser visto e ouvido por todos, portanto da ordem da aparência, e isso constitui a realidade. Porém, a autora salienta que a realidade que decorre do que podemos ver e escutar também produz pensamentos, paixões, forças da vida íntima que existem na incerteza e na obscuridade. Para sair da obscuridade de uma realidade interior é necessário desindividualizar, desprivatizar. Essa transformação pode se dar através da arte e da experiência estética. Quando falamos de algo que só pode ser experimentado na privacidade ou intimidade, trazendo para a esfera da realidade a presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos, “garantindo-nos a realidade do mundo e de nós mesmos” (Arendt, 2007:62). O segundo sentido de público que Arendt nos traz é o próprio mundo como artefacto humano que pode separar ou estabelecer uma relação entre as pessoas. “A esfera pública, enquanto mundo comum, reúne-nos na companhia uns dos outros [...] O que torna tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange; antes, é o fato de que o mundo entre elas perdeu a força de mantê-las juntas, de relacioná-las uma às outras e de separá-las” (Arendt, 2007:62).

### Conclusão

O trabalho de Lampert nos provoca pela relação utopia/distopia, como uma metáfora das relações de vizinhança na cidade, onde apesar da proximidade, tudo é cada vez mais impessoal. A fotografia e o livro de artista aparecem como reveladores de uma paisagem inédita porque utópica, escondida atrás de paredes. Em *Conhecidos de vista* o fenômeno da projeção como meio de apresentação das imagens, comparada com a apresentação de um livro de artista apresenta-se como um labirinto de desdobramentos entre o imaginário e a realidade na cidade contemporânea. Sombra e luz, pisos sobrepostos, paredes derrubadas.

Jorge Luiz Borges nos ensina que livro e labirinto podem ser considerados como um único objeto (Borges, 1988). A relação entre o livro de artista e a arquitetura desdobra-se no trabalho de Lampert, partindo de distopias, em uma reflexão onde podemos pressentir a ideia de que quando observamos uma certa falência dos ideais utópicos na arquitetura e na vida das cidades, uma das funções da arte é a de mostrar que poderemos combatê-la com um impulso utópico. Como a arquitetura labiríntica de um livro, onde se pode atravessar paredes e romper barreiras através da experiência estética.

**Referências**

- Arendt, Hannah (2007) *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN: 978-85-218-0255-6.
- Augé, Marc (2004) *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus. ISBN: 8530802918
- Borges, Jorge (1988) *Obras Completas*. Porto Alegre: Editora Globo. ISBN: 978-85250228778
- Borghetti, Lucas (2018) "Paisagem afetiva urbana" *Jorna da Universidade*. Porto Alegre: UFRGS, n.11: 10.
- Lippolis, Leonardo (2016) *Viagem aos confins da cidade*. Lisboa: Antígona. ISBN: 978-972-608-272-9
- Sennett, Richard (2014) *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Record. ISBN: 8501400947
- Stoichita, Victor (1998) *A short history of the shadow*. Londres: Reaktion Books. ISBN: 1861890001
- Tanizaki, Junichiro (2001) *Elogio da sombra*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN: 9727085210

# O tempo expandido e a miscigenação na fotografia: a representação da dança na obra de Clóvis Dariano

*The expanded time and the miscigenation in photography: the dance representation in Clovis Dariano's work*

DANIELA REMIÃO DE MACEDO\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248, Prédio Anexo, 5º andar, Centro Histórico, Porto Alegre, RS CEP:90020-180 Brasil. E-mail: dani@daniremia.com

**Resumo:** O objetivo deste artigo é apresentar uma análise de obras do artista visual brasileiro Clóvis Dariano de diferentes séries fotográficas que têm relação com a dança. As reflexões surgem a partir de entrevista com o artista e contribuições de autores que dialogam com a expansão do tempo do fazer fotográfico e a miscigenação da fotografia com outras áreas. A criação do artista, desde os anos 70 até trabalhos atuais, resulta de técnicas variadas, no entrecruzamento de fotografia, pintura, desenho, dança e teatro.

**Palavras chave:** tempo / miscigenação / fotografia / dança / pintura / desenho / teatro.

**Abstract:** *The aim of this article is to present an analysis of the works of the Brazilian visual artist Clóvis Dariano from different photographic series which have relation with the dance. The reflections arise from an interview with the artist and contributions of authors who dialogue with the expanded photographic time and the miscigenation in photography. The artist's creation, from the 70's to the current works, results from various techniques, in the intertwining of photography, dance, painting, drawing and theater.*

**Keywords:** *time / miscigenation / photography / dance / painting / drawing / theater.*

## Introdução

Artistas contemporâneos têm evidenciado o entendimento de que o fotográfico é um meio expandido ou expansível desde a origem, propondo diálogos, absorções e miscigenações entre linguagens e campos artísticos. Neste sentido, nos debruçamos sobre a obra de Clóvis Dariano (Porto Alegre, 1950), buscando imagens que tenham relação com a dança. O que se procura encontrar é o alargamento da noção do tempo na produção do artista, além de relações com outras linguagens. Dariano iniciou nas artes na década de 1960, a princípio desenvolvendo-se no desenho e na pintura, e posteriormente na fotografia. O artista visual estudou pintura com Paulo Porcella (1965-1967) e gravura em metal com Iberê Camargo (1973), tem formação em Propaganda (1969) e Bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS (1974). Nos anos 70 fez parte do coletivo “Nervo Óptico”, que abriu espaço para a discussão de novas poéticas visuais e a produção de obras contemporâneas com Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Desde então, dirige seu próprio estúdio fotográfico, atuando como fotógrafo publicitário, mas mantendo sempre seu trabalho autoral. Na atividade de professor, ministra oficinas e cursos de extensão universitária.

Indo ao encontro do tema do evento “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”, procurou-se abordar sobre aspectos de interesse que se verificam na pesquisa da autora e se encontram exemplificados nas obras do artista.

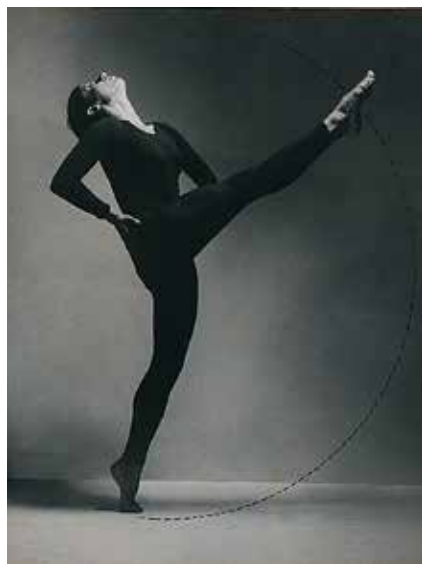
Assim, em um mergulho na produção artística de Clóvis Dariano, resultante de mais de quatro décadas de carreira, selecionamos alguns de seus trabalhos nunca antes expostos que trazem a representação da dança através da fotografia para refletir sobre seu processo criativo.

As reflexões surgem a partir de imagens fotográficas das séries *Sugestão de movimentos para corpos* (1975), *Retratos Improváveis* (2015-2016) e *Do Sagrado ao Profano* (2018), além de entrevista realizada com o artista em 2018.

### 1. A Expansão do Tempo Fotográfico

Além do tempo cronológico que reside na imagem fotográfica, outros tempos se desencadeiam e se emaranham. Isto compreende o período pré, durante e pós ato fotográfico. Os preparativos antes da tomada da cena, a duração da captura, até possíveis intervenções posteriores sobre as imagens, incorporam em si meandros de temporalidade.





**Figura 1** · Clóvis Dariano, *Sugestão de movimentos para corpos*, 1975. Fotografia analógica. Fonte: autor.



**Figura 2** · Clóvis Dariano, *Sugestão de movimentos para corpos*, 1975. Fotografia analógica. Fonte: autor.

Andreas Müller-Pohle (1985) formulou estratégias fotográficas contemporâneas que propõem algumas possibilidades para a produção de imagens em três níveis de intervenção do artista:

- o artista e o objeto (pré-produção)
- o artista e o aparelho (ato fotográfico)
- o artista e a imagem (pós-produção)

Analisando as obras de Dariano, com base nestas estratégias, identifica-se procedimentos e técnicas adotadas pelo artista nos três níveis, evidenciando a expansão do tempo do seu fazer fotográfico, que não se restringe ao momento da captura da cena, mas compreende também os períodos anterior e posterior ao ato fotográfico.

Em todas as imagens analisadas, Dariano interage com o objeto, as modelos fotografadas, utilizando o *mise-en-scène* para construir o assunto da fotografia no mundo visível e então registrá-lo. François Soulages (2010) reforça que o fotógrafo não tira fotos, ele as faz, evidentemente a partir dos fenômenos visíveis, sem com isso procurar ter deles uma restrição realista, mas, sobretudo, a partir das imagens psíquicas que ele inventa em si mesmo. De acordo com o autor, na teatralização da imagem um fotógrafo pode ser tentado por duas direções: a da publicidade, que constitui um instante eternizado de uma peça de teatro engajada em proveito de uma produção e de um consumo determinados, e a da obra de arte, em que o objeto fotográfico é desviado de seu sentido mundano para adquirir um sentido fotográfico. A utilização da direção de cena na produção artística de Dariano talvez seja uma natural influência de sua experiência profissional na fotografia publicitária.

Na série *Do Sagrado ao Profano* (Figura 5 e Figura 6), o artista interage com o aparelho, utilizando a câmera contrariamente a sua função preestabelecida. Com o uso de variações de velocidade do obturador na captura das cenas, com a câmera sobre um tripé, gera rastros de dançarinas em movimento, utilizando a imagem trêmula como estratégia de representação.

A intervenção do artista e a imagem se verifica na série *Sugestão de movimentos para corpos* (Figura 1 e Figura 2), onde interfere no suporte da fotografia de forma manual, e nas séries *Retratos Improváveis* (Figura 3 e Figura 4) e *Do Sagrado ao Profano* (Figura 5 e Figura 6) com técnicas de manipulação digital. O tempo do fazer fotográfico é então alargado pela interação do artista com a imagem já captada, em trabalho manual ou digital de pós-produção.

Em entrevista a autora (Dariano, 2018), o artista manifesta ter vontade de

voltar a trabalhar sobre antigas imagens captadas, revelando que cada vez menos fotografa, e cada vez mais seu tempo de intervenção sobre as fotografias já feitas se amplia, gerando novos trabalhos pelo desdobramento de imagens.

## 2. A representação do tempo

A partir das ideias de Ronaldo Entler (2007) sobre as formas de representação do tempo na imagem fotográfica, procurou-se analisar como Dariano trabalha essas questões em seu processo de criação. Refletindo sobre o corte temporal efetuado na ação da fotografia se percebe que este é incapaz de anular por completo a sugestão do tempo e movimento nas imagens fotográficas. Com esse pensamento, Entler apresenta três possibilidades de representação do tempo:

- o tempo inscrito, com a inscrição do tempo no espaço sob a forma de um borrão conforme o objeto se desloca no espaço selecionado;
- tempo denegado, com a fotografia instantânea que de modo abrupto e forçoso retira o tempo da cena e prolonga a imagem do movimento congelado diante do nosso olhar, sem porém nos deixar de informar sua ação e poder esconder o movimento totalmente;
- o tempo decomposto, com uma sucessão de instantes no tempo compondo uma única imagem ou uma série de imagens que se relacionam, podendo incorporar uma narrativa.

Analisando as obras de Dariano, encontramos estas três formas de representação do tempo nas suas imagens. Em *Sugestão de movimentos para corpos* (Figura 1 e Figura 2) o artista utiliza a linguagem do flagrante, e em *Retratos Improváveis* (Figura 3 e Figura 4) faz uso da pose para simular a interrupção do movimento da dança, expressando em sua fotografia o corte temporal, o tempo denegado. Já o movimento das dançarinas em *Do Sagrado ao Profano* (Figura 5 e Figura 6) são transformados em rastros, em tempo inscrito no espaço, na superfície da fotografia. A dança é inscrita na imagem conforme as dançarinas se deslocam no espaço, com seus corpos em movimento, determinando as pinceladas coloridas no quadro fotográfico. A criação destas imagens partiu de uma cena principal e várias outras que se unem a ela, através da montagem com a utilização de programa de computador. Assim, o tempo nestas fotografias apresenta-se também decomposto nos tempos de cada fragmento de imagem que as compõem.

Temos aprendido a pensar a criação fotográfica como um processo que se constrói em etapas, e que envolve uma série de escolhas, os equipamentos e

materiais, os enquadramentos e instantes e, finalmente, as imagens que serão editadas, ampliadas e exibidas ao público. Desta forma, ganha força a noção de ensaio, sempre presente nos trabalhos de Dariano, podendo-se entender sua fotografia literalmente como a revelação de um processo de pesquisa. O resultado de seu trabalho são séries fotográficas que explicitam um percurso, portanto, o tempo de duração de um olhar.

### 3. A miscigenação na fotografia

A arte contemporânea representa um questionamento aos paradigmas modernos, norteados pela originalidade, novidade, unicidade, pureza dos meios e especificidade de cada modalidade artística. Obras contaminadas pela justaposição de elementos díspares, e processos marcados pela transitoriedade, migração de técnicas, matérias e suportes são admitidas. Segundo Icléia Cattani (2007), na contemporaneidade, começaram a surgir de forma progressiva linguagens e formas abandonadas de modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a mestiçagem. Cattani esclarece ainda que o conceito de mestiçagem, deslocado de outras áreas do saber para o campo da arte contemporânea, resgata seu sentido original de misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades. Esses diversos elementos constitutivos que se misturam, presentes na obra de forma simultânea, não se anulam e nem se fundem, permanecendo presentes, numa relação tensa, ambivalente e contraditória. A autora ressalta que mestiçagem não é a fusão, a coesão, a osmose, mas a confrontação, o diálogo. E esses diálogos entre diferentes linguagens artísticas se verificam nas imagens de Dariano, desde os anos 70 até seus trabalhos mais atuais, resultando em fotografias miscigenadas com o desenho, a pintura, o teatro e a dança.

Nas fotografias da série *Sugestão de movimentos para corpos* (Figura 1 e Figura 2), as fotografias preto e branco, registradas em tecnologia analógica, se misturam aos traços de nanquim de Dariano. A interferência do artista sobre as imagens sugere o movimento da dança interrompido pelo instantâneo, evidenciando a miscigenação entre fotografia e desenho.

Já nas imagens da série *Retratos Improváveis* (Figura 3 e Figura 4) é a única modelo das imagens selecionadas que não é dançarina. É o figurino utilizado na teatralização da realidade, com a saia de tule e a malha vestidos pela modelo, que remete à imagem da bailarina clássica. Os pés descalços, porém, dão um ar contemporâneo a imagem. A máscara nos olhos e a forma posada da modelo, aliadas à luz dramática da cena, evidenciam uma forte relação da dança com o palco, o teatro. Dariano ainda provoca uma associação com a pintura, quando,



**Figura 3** · Clóvis Dariano, *Retratos Improváveis*, 2015-2016, fotografia digital. Fonte: autor.



**Figura 4** · Clóvis Dariano, *Sugestão de movimentos para corpos*, 1975. Fotografia analógica. Fonte: autor.



**Figura 5** · Clóvis Dariano, *Do Sagrado ao Profano*, 2018, fotografia digital. Fonte: autor.

**Figura 6** · Clóvis Dariano, *Do Sagrado ao Profano*, 2018, fotografia digital. Fonte: autor.

computacionalmente, acentua as cores e o contraste da imagem (Figura 3), ou a desfoca, alterando e suavizando o tom da cor (Figura 4).

Na série *Do Sagrado ao Profano* (Figura 5 e Figura 6), a relação com a pintura inicia já na sua concepção. Segundo Dariano, há uma influência neste trabalho da obra renascentista *Jardins das Delícias Terrenas* (1503-1515) de Hieronymus Bosch (1450-1516). O caráter pictórico se acentua pelos rastros na captura das imagens e pelo fundo da cena, um tecido pintado à mão pelo próprio artista que também sofre alterações na pós-produção. Com a montagem das fotografias, as oito dançarinas fotografadas se multiplicam e as cenas finais nunca existiram de fato, são obras da imaginação do artista que cria pinturas digitais a partir da junção de fragmentos de fotografias com manipulação computacional. Assim, o artista reforça a visão de Arlindo Machado, que aponta como a digitalização e a massificação da manipulação ajudou a derrubar alguns tabus da fotografia:

*A crença mais ou menos generalizada de que a câmera não mente, de que a fotografia é, antes de qualquer coisa, o resultado imaculado de um registro dos raios de luz refletidos pelo mundo [...] está fadado a desaparecer rapidamente* (Machado, 2005:312).

Esses cruzamentos na arte contemporânea que caracterizam a mestiçagem, como os que observamos no processo artístico de Dariano, são tensos, pois acolhem múltiplos sentidos a partir de um princípio de agregação. A mestiçagem é da ordem do heterogêneo, acolhendo diferentes elementos em permanente diversidade. Segundo o artista, seu trabalho todo “está baseado na relação com outra linguagem” (Dariano, 2018). A fotografia de Dariano é, assim, um retrato de sua experiência nas várias áreas artísticas em que se envolveu ao longo de sua carreira.

### Conclusão

Conclui-se que além do tempo cronológico que reside na imagem fotográfica, outros tempos se desencadeiam, compreendendo também os períodos de pré e pós-produção. A teatralização da realidade, a duração da captura, o momento da emulsão trazer à superfície os sujeitos fotografados, até as possíveis intervenções manuais sobre as imagens ou as transformações através da manipulação digital, que se verificam nas obras de Clóvis Dariano, expandem o tempo do fazer fotográfico. Além disso, as fotografias analisadas do artista, ao criarem reverberações com a pintura, o desenho e o teatro, na representação da dança, alargam os limites da prática fotográfica, produzindo mestiçagens destas linguagens.

## Referências

- Cattani, Icleia Borsa, (2007) "Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos". In *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS,: 21-34.
- Entler, Ronaldo (2007) "A fotografia e suas representações do tempo." *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14: 29-46, dez.
- Machado, Arlindo (2005) "A fotografia sob o impacto da electrónica." In *Samain, Etiene (Org.). O fotográfico*. São Paulo: Hucitec / Senac.
- Müller-Pohle, Andreas. (1985) "Information Strategies." *European Photography* 21, *Photography: Today/Tomorrow*, Vol. 6, n. 1, Jan./Fev./Mar..
- Soulages, François (2010) *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac.



# A experiência que a vista alcança: desdobrando paisagens sob a perspectiva de seis artistas contemporâneos

*The experience that the sight reaches: unfolding  
landscapes under the perspective of six  
contemporary artists*

**DANILLO VILLA\* & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA\*\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Artista plástico e Professor Universitário.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid — Pr 445 Km 380  
Cx. Postal 10.011 — Campus Universitário, PR, 86057-970, Brasil. E-mail: danilodap@gmail.com

\*\*Brasil, arte educador, docente e pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid — Pr 445 Km 380  
Cx. Postal 10.011 — Campus Universitário, PR, 86057-970, Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

**Resumo:** O artigo apresenta reflexões acerca de um conjunto de referências provenientes de seis artistas contemporâneos, que apresentaram os seus entendimentos sobre Paisagem. Os materiais vieram enquanto desdobramento da exposição “Paisagem: A repetição do que é impermanente”. Essas referências serviram para a organização de um material mediador com o intuito de ser um provocador para outras experiências acerca da paisagem. Por meio daquilo que nos foi encaminhado, percebemos que todos os artistas integrantes do projeto, de alguma maneira, insistem na impermanência como uma medição de tempo e estrutura de uma experiência valorosa sobre paisagem.

**Palavras chave:** Paisagem / Arte Contemporânea / Mediação.

**Abstract:** *The paper presents reflections about a set of references from six contemporary artists, who presented their understandings about landscapes. The materials came as an unfolding of the exposition “Landscapes: The repetition of what is impermanent”. These references served for the organization of a mediating material with the intention of being an instigator to other experiences about landscapes. Through what has been sent to us, we realized that all the artists members of the project, somehow, insist in the impermanence as a time measurement and structure of a valuable experience about landscapes.*

**Keywords:** *Landscapes / Contemporary Art / Mediation.*

## Introdução

Diferentes interesses e áreas do conhecimento desenvolveram ao longo do tempo a conceituação disponível sobre a paisagem, o que nos permite trocar informações, tentando constituir, um pouco coletivamente, o que ela ainda pode vir a ser. Até o século XIX, grande parte dos artistas invocavam/abordavam esse assunto em anotações e produções (em geral, com pinturas a óleo sobre tela), por meio de representações mais ou menos fidedignas de extensões naturais de campos ou de cidades. Posteriormente, as investigações atmosféricas dos impressionistas e as revisões perceptivas propostas por Cézanne e, contemporaneamente, a expansão e relativização das intenções e dos meios de abordagem reafirmam a presença e pertinência da paisagem, não somente enquanto representação, mas também enquanto conceito e potência poética, como tentativa de apreensão de extensões aparentemente indeterminadas e também espaço de pertencimento, estendendo-se como um campo aberto, para dentro, no sujeito.

Foi com esse propósito que concebemos a exposição “*Paisagem: A repetição do que é impermanente*”, que contou com a participação dos artistas Ana Calzavara, Cláudio Garcia, Danillo Villa, Efe Godoy, João Paulo Queiroz e Márcio Diegues. A realização se deu no período compreendido entre 05 de outubro a 03 de novembro de 2017, na Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina (Paraná, Brasil).

Passada a exposição, o assunto nos afetou de tal maneira que pensamos em

*desdobrá-lo*. Denominamos este segundo momento do trabalho curatorial “*Paisagem, a repetição do que é impermanente, 2º movimento*”. Idealizamos, desse modo, a elaboração e organização de um material mediador com o intuito de ampliar afetivamente a discussão acerca da paisagem. O material consiste em uma espécie de coleção de guardados/encontrados, para o qual cada artista enviou uma certa quantidade de objetos que, no seu entendimento, configuram ou se aproximam das suas compreensões sobre a paisagem.

Munidos do material mencionado, tivemos como intenção apontar as referências utilizadas pelos artistas enquanto geradoras de ideias para construções das suas paisagens e ainda tomar as próprias referências encaminhadas enquanto *Paisagens*. Perguntas, registros, anotações, devaneios, questionamentos e debates que pudessem servir de base para outros diálogos, ampliando assim o alcance das paisagens iniciais mostradas pelos artistas, tornando-se um provocador em escolas, nas aulas de arte ou em quaisquer espaços onde houver gente interessada.

Cada artista respondeu ao chamado de modo muito singular, apresentando aos elaboradores vestígios, referências e apontamentos dos seus processos. Foram enviados desenhos, manuscritos, fotografias, páginas de livros, objetos, páginas de cadernos, recortes, resíduos de paisagens, coletas, indagações sem respostas, provocações e sugestões de atividades que passaram a ser “potências” na compreensão e constituição do material.

Desse modo, o propósito deste artigo/comunicação é o de trazer reflexões para além dos materiais entregues pelos artistas enquanto substrato para a construção do material mediador e orientações dos modos de usos, mas sim os considerando enquanto “Outras paisagens”. De um gênero tradicional nas artes visuais, queremos pensar aqui as referências enviadas enquanto paisagens alargadas no tempo/espaço. Referências/processos pessoais enquanto elementos de expansão da paisagem.

### **Desenvolvimento**

Acolhemos os materiais enviados pelos seis artistas e chamamos esse ato de *Entrega do Artista*. Na publicação, idealizada como material mediador, essas referências aparecem na forma de imagem e também descrição textual. Além disso, desenvolvemos *Modos de Uso* derivados dos conhecimentos que possuíamos ou desenvolvemos sobre cada artista. Ao lidar com essas materialidades, fomos afetados de muitos modos por aquilo que afeta esses artistas e pudemos pensar possibilidades de gerar outras experiências e potencializar outras paisagens em outros sujeitos. Não pretendíamos interagir com essas imagens, objetos e tudo o que foi enviado enquanto outras obras de arte. Os materiais funcionam mais



**Figura 1** · Imagem fotográfica do atelier de gravura enviada pelo artista Claudio Garcia 2018. Fonte: Danillo Villa

**Figura 2** · Materialidades encaminhada pelo artista Claudio Garcia 2018. Fonte: Danillo Villa

**Figura 3** · Materialidades encaminhada pelo artista Claudio Garcia 2018. Fonte: Danillo Villa

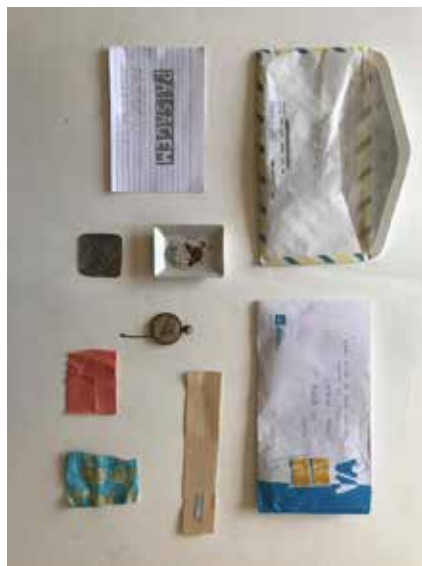
como testemunhos das passagens e constituições de paisagens pelo mundo e no mundo, como marcas de uma presença de intencionalidade sensível. Suas materialidades têm significação expandida e alargam o campo e o conceito daquilo que pode vir a ser considerado paisagem para esses artistas.

Para alcançar uma dimensão da “*Entrega do artista*”, apresentamos o material enviado por Claudio Garcia. O artista enviou uma caixa estreita, com sua assinatura na parte externa, forrada de um tecido que parecia lã e que se abria como um livro. Havia uma camada de pigmento azul vivo forrando toda a parte interna, um pouco de estopa de algodão e dois furadores antigos, daqueles usados para retirar amostras de produtos ensacados como feijão, café ou grãos diversos. Um saquinho com fechamento na boca com outro saquinho de plástico dentro, acondicionava um recipiente do tamanho de uma caneca, com um tanto de pigmento azul, que colore tudo quando aberto. O artista nos enviou também uma imagem fotográfica (Figura 1) do espaço do atelier de gravura, onde ministra aulas no curso de Artes visuais.

Vemos que nada ali é homogêneo. Existe, em silêncio, uma potência misteriosa nesse fragmento de espaço. Tudo é singular e parece ter vida própria. Acumulam-se tintas, corantes, pastas, utensílios, objetos. Pequenos segredos moram em pequenas gavetas. O tecido que cobre uma estrutura indeterminada no canto da sala possui dobras que revelam a passagem de alguém por ali. São objetos que revelam presenças humanas. Ali tudo, silenciosamente, está prestes e potencialmente pronto para ser deslocado, transformado e alterado. O modo como Claudio Garcia insistentemente rearranja esses objetos lembra Bachelard, quando nos diz: “O poeta vive um devaneio que vigia e acima de tudo seu devaneio permanece no mundo, diante dos objetos do mundo. Ele acumula o universo em torno de um objeto, num objeto. O devaneio abre os cofres, condensa as riquezas cósmicas num pequenino cofre (Bachelard, 1996:97) (Figura 2, Figura 3).

Efe Godoy nos enviou uma correspondência (Figura 4) com endereço de Montevideu (Uruguai), onde o artista estava realizando uma residência artística naquele momento. Dentro do envelope havia um outro envelope, no qual o artista escreveu, perto da estampa interna de aviõezinhos: ESTE ENVELOPE É UMA PAISAGEM.

É possível observar, ainda na Figura 4, outras referências encaminhadas por Efe: um pequeno recipiente com o desenho de um pato voando em um fragmento de paisagem e que no verso possui informações dizendo que o recipiente foi feito na China, um bilhete com os escritos: a, PAISAGEM e pequenos objetos que ele nos diz terem sido garimpados na primeira semana que se encontrava no Uruguai. Efe nos confessa que sempre vai a bazares, mercado de pulgas e se



**Figura 4** · Referências / materialidades encaminhadas por correio pelo artista Efe Godoy, Montevideo/Londrina, 2017. Fonte: Danillo Villa

**Figura 5** · Fotografia/materialidades entregues pelo artista Danillo Villa — Echaporã (SP), 2018. Fonte: Danillo Villa

**Figura 6** · Fotografia/materialidades entregues pelo artista Danillo Villa — Echaporã (SP), 2018. Fonte: Danillo Villa



**Figura 7** · Fotografia enviada pelo artista João Paulo Queiroz referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: artista.

transporta para outras paisagens através dos objetos que encontra nesses lugares. Por fim, nos encaminha um pedaço da roupa que vestia naquele dia e um retalho do lençol da cama na qual havia dormido e sonhado.

Na constituição do material, os vestígios encaminhados pelos outros artistas nos renderam devaneios que nos auxiliaram na elaboração das proposições. As materialidades do Efe nos faz pensar: Até que ponto tudo que se observa é elemento constitutivo de paisagens? A trama da roupa que se usa pode ser estrutura de uma paisagem especial? Tornar-se trama/paisagem protetora? Paisagem vestimenta? Nos faz pensar também na relação que temos com os objetos cotidianos como uma espécie de empréstimo para constituir uma paisagem favorável ao sensível, a um eu que se move livre tocando tudo o que encontra. Efe, por meio das suas escolhas, nos faz pensar nos trânsitos dos objetos no mundo. Gonçalves (2005) ressalta que se acompanharmos o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam seus contextos de uso e entendermos a dinâmica social e cultural, os conflitos, ambiguidades e paradoxos, perceberemos que os objetos estão envoltos em subjetividade individual e coletiva (Gonçalves, 2005:03). Essas subjetividades nos levam até Milton Santos (1986), que nos alerta para o quanto essas materialidades constituem e alteram as paisagens e os espaços.





**Figura 8** · Conjunto de Fotografias enviada pelo artista João Paulo Queiroz referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: artista.

**Figura 9** · Conjunto de Fotografias enviada pelo artista João Paulo Queiroz referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: artista.

**Figura 10** · Conjunto de Fotografias enviada pelo artista João Paulo Queiroz referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: artista.

**Figura 11** · Conjunto de Fotografias enviada pelo artista João Paulo Queiroz referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: artista.



*Tudo isso são paisagens, formas mais ou menos duráveis. O seu traço comum é ser a combinação de objetos naturais e dos objetos fabricados, isto é, objetos sociais e ser o resultado da acumulação da atividade de muitas gerações* (Santos, 1986:37).

É interessante observar o quanto essa acumulação adquire sentido nas mãos dos artistas em questão, pois, ao apropriarem-se dos objetos, seu deslocamento, ao inseri-los em outros contextos, gera novas afetações, estados poéticos, arte. Eclea Bosi refere-se ao objeto, conferindo-lhe valor identitário. Para ela:

*Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento a nossa posição no mundo, a nossa identidade. Mais que da ordem e da beleza, falam a nossa alma em sua doce língua natal* (Bosi, 1995:441).

Assim, Efe Godoy, por meio das suas entregas, nos oferece a deriva e nos faz refletir: Como é ser assim, um quase nada que de tudo se afeta?

Do mesmo modo que Efe Godoy, Danillo Villa nos encaminha referências do seu trabalho: imagens de animais recortados, recortes de escritos com intervenções e várias imagens fotográficas derivadas da própria instalação com a qual ele havia participado na exposição (Figura 5). Aquilo que seria o objeto, um grande edredom de pelúcia azul clara, aparece em fotografias sendo arremessado ao céu, como podemos ver na Figura 6.

Danillo parece querer injetar paisagem nos objetos. Por meio das suas “entregas”, ele indaga a si e a nós com provocações, nos desafiando a pensar ou devanear sobre os modos como a paisagem se expande para dentro das coisas. Um burro, um lobo e um veado criam uma espécie de fauna e a palavra frágil indica o tipo de relação existente entre eles. Para Villa, na horizontalidade da paisagem, como um plano de distâncias transponíveis, objetos e ações aparecem e desaparecem e, mesmo assim, interconectam-se. Também é provável encontrar o mesmo objeto, uma segunda vez, por um ângulo diferente e essas visões parciais, a cada vez que acontecem, reconfiguram a experiência.

A “Entrega do Artista” João Paulo Queiroz consistiu no envio, via e-mail, de uma série de fotografias (Figura 7), que mostram seu processo de um dia de trabalho.

São fotos da pintura do ambiente, a pastel oleoso, feitas no mesmo local. Também enviou textos com apontamentos e reflexões sobre seus processos. Nas fotos, é possível perceber as mudanças de luz, a insistência do artista em observar um mesmo conjunto de árvores e uma mesma porção de terra durante um dia inteiro de trabalho intenso. Seus escritos abarcam um tanto de suas percepções, a quantidade de detalhes que se apresentam à sua atenção, intensificada pelo

trabalho. As horas de trabalho guardam um infindável número de micro acontecimentos. O ambiente testemunha as mudanças do artista, que não aparecem em suas pinturas, mas é evidente que muitas coisas aconteceriam com o corpo de qualquer um que ficasse tantas horas concentrado.

A “Entrega do Artista” Márcio Diegues consistiu em muitas referências da paisagem (Figuras 12 e 13), que vieram dentro e por meio de uma caixa de papelão que foi usada pelo artista como envelope. Dentro, havia algumas gravuras em metal com fragmentos de paisagens; algumas colagens feitas com desenhos desenvolvidos em papel milimetrado; desenhos de fragmentos de paisagens; desenhos/orientações de abordagem da paisagem; uma página de livro com um desenho de uma paisagem na qual se percebe uma montanha aparentemente de pedra e algumas anotações sobre paisagem, que dizem assim: “uma montanha é um acúmulo de falhas, de fissuras e erosões”; “em cada pedra é possível se observar a grandeza de uma montanha inteira”; “a paisagem nos instiga a criar sistemas próprios de observação”; “o desenho torna esses sistemas visíveis para nós e para os outros”. Além dessas, outras proposições que foram incorporadas ao material mediador.

As materialidades de Marcio nos faz pensar nas múltiplas possibilidades de constituir e ver uma paisagem. Nos faz refletir sobre a ideia de fragmento/conjunto; pedaço/inteiro. Nos leva a devanear acerca do funcionamento das partes, como se aves, pedras, folhas, vento, pássaros em voo fossem, eles mesmos, o funcionamento da paisagem. Márcio possui um desenho impecável, primoroso e faz com que observemos o desenho como uma espécie de escrita das sensações e das percepções. Nos lembra de perguntarmos a nós mesmos quantas vezes conseguimos voltar, tocar e desenhar um mesmo objeto. Márcio não nos deixa esquecer que somos paisagem.

Ana Calzavara nos envia um envelope improvisado (Figura 14) de papelão amarrado com barbante verdinho de plástico. Dentre outras referências que haviam, destacamos aqui: uma frotagem de alguma espécie de ladrilho que não sabemos ao certo de onde é (do ateliê da artista? Da sua casa?). Envia também dois envelopes, sendo que em um dos envelopes havia um poema. Noutro envelope há, no seu lado externo, desenhos que parecem ter sido feitos por uma criança, talvez um dos filhos da artista (ela tem três). Dentro do envelope havia três fotos de pedaços recortados de cidade, com tons de vermelho, rosa e cinza.

Aparentemente, Ana sugere que a paisagem pode ser uma sucessão de pinturas espontâneas, percebidas pelo olho que, enquanto fotografa, recorta, e que podem ser rearticuladas a cada momento, testando composições que o movimento gera no arranjo das superfícies. As proposições de Ana nos leva a trabalhar sobre



**Figura 12** · Fotografia enviada pelo artista Marcio Diegues referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: Márcio Diegues.  
**Figura 13** · Fotografia enviada pelo artista Marcio Diegues referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: Márcio Diegues.  
**Figura 14** · Fotografia/materialidades entregues pela artista Ana Calzavara — Londrina PR, 2018. Fonte: Danillo Villa

qualquer vista que nos afete, justapor percepção, afetação interna, estímulos aleatórios como desvios válidos, como dúvidas legítimas. A artista parece sugerir que nos amolemos como facas e recortemos com precisão, do ordinário, do comum, orientações precisas sobre a beleza dos encontros fortuitos.

### **Considerações finais**

Desse modo, percebemos que, ao coletar objetos, tomar notas, organizar pequenas coleções ou propor ações, todos os artistas integrantes do projeto, de alguma maneira, insistem na impermanência como uma medição de tempo, como estrutura de uma experiência valorosa sobre paisagem, sobre o que ininterruptamente se perde. Os artistas nos guiam, assim, por paisagens infinitas sugeridas pela cor azul e também paisagens íntimas, onde o corpo se revê com seus objetos e afetos. Voltam ainda o nosso pensamento e atenção para o retorno sistemático ao mesmo ponto de vista de uma dada paisagem, no valor das anotações visuais esparsas, na paisagem como recurso afetivo, quase macio. De várias maneiras, os trabalhos elencados ressignificam espaços e objetos, reiterando experiências com qualidades de paisagem, impermanentes.

Do artista que nos faz perceber, pelas mudanças de cor, quase que de maneira tátil, as variações de temperatura de um dia inteiro, o pequeno pedaço de tecido, cuja trama nos traz reminiscências e memórias de alguém, um outro dia, um outro espaço, que cada um, a seu modo, está transformando em “Lugar”. Assim como a pintura de uma paisagem é um documento que atesta uma presença, qualificando-a, também um pedaço de tecido, uma pedra, um céu, um gaveteiro atestam um estar qualificado.

A sofisticação que se observa nos resultados das pinturas de João Paulo Queiroz, por exemplo, pode ser diametralmente oposta à rusticidade da sua efetiva presença na paisagem. No momento de realização do trabalho, João caminha até o cansaço, até encontrar uma porção de terra com árvores, quando, então, senta-se e observa as texturas, ficando um dia inteiro disponível para seu trabalho, sob sol intenso, colocando-se enquanto observador e recolhedor de pequenos pedaços do mundo que se tornarão outras paisagens nesse mesmo mundo.

É desejo do projeto que as paisagens que possam vir a existir a partir do uso desse material mediador se desdobrem e reverberem em olhares interessados sobre outras pedras, outros céus, outras árvores, outros tecidos, outras roupagens, outros cantos de sala, outras gavetas e que, assim, constituam-se paisagens ainda não imaginadas. É anseio que essas buscas e esses olhares possam ser registros/testemunhos de decisões poéticas radicais, a acessar as potências disponíveis na paisagem, como fazem os seis artistas integrantes do projeto.

## **Referências**

- Bachelard, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª tiragem. ISBN: 85 — 336 — 0234 — 0
- Bosi, Ecléa. (1994) *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, ISBN:978-85-7164393-2
- Gonçalves, José Reginaldo Santos. (2005, julho de). *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro.

# Júlio Resende: a voz da pintura

*Júlio Resende: painting voice*

DIANA COSTA\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Beja (IPBeja), Rua Pedro Soares, Campus do Instituto Politécnico de Beja, Apartado 6155, 7800-295 Beja, Portugal; e Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. Email: dianagodinhocosta@gmail.com

**Resumo:** A pertinência deste artigo cinge-se à apresentação do percurso e obra do Pintor Júlio Resende no ano em que se encerram as comemorações do centenário de nascimento do pintor. As comemorações tiveram como objetivo celebrar o nascimento do pintor, valorizar o património artístico contemporâneo, dinamizar e aprofundar a obra de Júlio Resende.

**Palavras chave:** Júlio Resende / Centenário / Alentejo / Ribeira, Goa e Brasil.

**Abstract:** *The relevance of this article is limited to the presentation of the course and work of the painter Júlio Resende in the year in which the celebrations of the centenary of the painter's birth end. The celebrations had as objective to celebrate the birth of the painter, to value the contemporary artistic heritage, to dynamize and to deepen the work of Júlio Resende.*

**Keywords:** *Júlio Resende / Centenary / Alentejo / Ribeira, Goa e Brasil.*

Júlio Resende, é um dos artistas relevantes da arte portuguesa, pintor do Porto apaixonado pela sua gente e pela sua luz, nasceu em 1917 e foi professor da Escola Superior de Belas Artes do Porto. Viveu e trabalhou na capital norte-nha, produzindo uma obra marcada pela universalidade, resultante de um profundo sentido de pesquisa multifacetada e com um contacto transfigurador dos cenários da realidade e das suas gentes.

Permanente influenciador do seu meio, Júlio Resende expos pela primeira vês individualmente em 1943, frequentando a Escola de Belas Artes do Porto desde 1937, tendo Dórdio Gomes como maior referente. Nesse enquadramento, tentou desenvolver espaço para experiências mais inovadoras que o ensino oficial permitiria na altura, participando no Grupo dos Independentes constituído por Nadir Afonso, Victor Palla, Júlio Pomar e Fernando Lanhas, entre outros.

Mais tarde, no seu papel pedagógico, Júlio Resende pela sua experiência e a sua vontade de desenvolver o papel da pintura, marca um lugar de relevo na Escola Superior de Belas Artes do Porto que começara a adiantar-se aos esquemas ortodoxos. Exerceu funções de direção na Escola e influenciou consecutivas gerações de artistas, acrescentou modernidade, autonomizando-a numa linha estética mais académica introduzindo disciplinas e linguagens mais próximas da contemporaneidade. Resende procurava um acerto entre um verdadeiro desejo de pesquisa e a permanência viva dos valores da sensibilidade, equilíbrio difícil de alcançar. É neste permanente equilíbrio da forma que se define a própria obra de Júlio Resende.

Na abertura da Escola à sociedade foi pioneiro na criação de um espaço de reuniões de reflexão e convívio em sua casa, com especial participação dos colegas já referidos acima, nomeadamente Fernando Lanhas que era um dos principais animadores. Lutava-se contra as condições da natureza do ensino artístico, luta significativamente acompanhada por Dórdio Gomes.

Júlio Resende cultivava o gosto pelo clima íntimo, onde o lugar em que o artista vive implica muito da sua sensibilidade e da sua visão do mundo. Ali situado, Resende reabsorve no interior do lugar a serenidade com que pensa os modos de fazer, por várias vezes retomados e sempre redescobertos.

Artista com algumas décadas dedicadas à pintura e muitos outros dedicados ao ensino, Resende pertenceu a uma geração de artistas que acompanharam circunstâncias importantes do país e dos quais, deu dos maiores contributos para o aparecimento da arte moderna em Portugal. Resultando numa consagração, atribuída a Resende, como uma figura indiscutivelmente importante da arte portuguesa do século XX.

No entanto, Júlio Resende não foi um dogmático seguidor de nenhuma



**Figura 1** · Júlio Resende, *Sem título*, 1949. Tinta da china. Fonte: Lugar do Desenho — Fundação Júlio Resende (coleção do acervo)



escola específica, podemos ler a sua obra com um conjunto de inteira coerência, onde ele, continuará sempre, um eterno independente.

Resende dedicava uma atenção exemplar às diversas tendências estéticas desde o início da sua atividade enquanto pintor e eterno pesquisador, procurando através delas, estruturar e definir um caminho composto e capaz de se revelar a si mesmo e aos outros. Esta postura transforma e ao mesmo tempo constrói a sua obra, sem dúvida muito pessoal, mas aberta a influências, desde sempre controladas na raiz expressionista que hoje é visivelmente definidora do seu trabalho.

Pouco antes de 1945, começou a tornar-se evidente um certo *cézannismo* (terminologia adotada por Rui Mário Gonçalves), influenciado e traduzido a partir da obra de Dórdio Gomes e Velasquez Diaz. O *cézannismo* poder-se-á compreender numa síntese formal e cromática onde os planos surgem de contornos contrastantes que refletem a passagem brusca entre os tons escuros e claros, que inevitavelmente acabam por se transformar em arestas.

O inevitável surgimento da Segunda Guerra Mundial, transforma e contamina a obra de muitos artistas e, conseqüentemente também, a de Resende. No entanto, a sua afirmação inicial no contexto artístico sobre a influência de Dórdio Gomes e Vasquez Diaz cobria em particular os elementos plásticos da pintura, sem nunca esquecer a presença e interesse pela representação de figuras típicas e populares.

Em 1945 Resende viaja por Espanha e aproveita a passagem por Madrid para estudar cuidadosamente pintores como Goya e receber os reflexos de um estado de espírito característico do pós-guerra por via do expressionismo, meio que se tornou vocação fundamental na sua obra.

O momento que se segue é o seu enquadramento na corrente artística do neorrealismo, circunstância de aprendizagem da densidade soturna, da componente cromática e da situação intencional de fatores morfológicos no campo representativo. É um momento que se mostra pelo empenho de muitos artistas portugueses em apresentar a exploração de uma linguagem de forte conteúdo social, marcadas por um forte fervor revolucionário e pelas vontades de demarcação das massas. Tanto nas artes plásticas, como na literatura, a intenção era traduzir o povo na sua autenticidade e na sua problemática.

À medida que esta corrente artística se estabelece e se questiona, o momento do abstracionismo começa a entrosar-se de forma contaminadora. Fernando Lanhas e Nadir Afonso são artistas que refletem e traduzem através das suas obras, esse momento. Júlio Resende apresenta uma contraposição às cristalizações da figuração neorrealista, com o florescimento da pintura em termos

da sua essencialidade. Resende explorou o seu papel no neorrealismo de uma forma única, não se fixando na linha ortodoxa da corrente. A pressão das formas, em qualquer dos seus significados, impunha-se na força dos contrastes e as acentuações expressionistas.

Em 1947 Júlio Resende frequentou a Escola de Belas Artes de Paris, absorve influências de várias correntes importante de pintura, estuda a técnica do fresco e aproxima-se do Fauvismo, onde absorve o mais intensamente possível as formas de apresentação de grandes mestres da época, como por exemplo, Rouault de Permeque.

A sua presença em Paris encaminha-o para a simplificação das formas e para a afirmação do lado construtivo definido pela geometrização das formas.

*De um lado, a arte como projecto, do outro, a arte como destino. A primeira censura-se-lhe o ser abstracta, utópica; à segunda, o facto de se render sem combate. Depois tornar-se-à palpável que as correntes construtivistas que, com o seu projectismo a todo o transe, se propunham configurar “historicamente” o futuro da sociedade, careciam de relação histórica com a sociedade real; e que as correntes opostas, anti-racionais, revelavam com extrema clareza a situação histórica de facto, por mais contraditória que pudesse parecer em relação à suposta coerência da história. Mas que o projecto era verdadeiramente utopia e que o destino era história só hoje podemos afirmá-lo (ARGAN, 1988:147).*

Resende deixa Paris e desloca-se para o Alentejo, onde faz uma grande reflexão sobre a sua pintura. Ganhou tempo de maturação das ideias e presenças de Paris, percorrendo as correntes informalistas, as correntes expressionistas (estas com grande influência de Othon Friez), até à necessidade da integração da sua própria forma de figuração do *Homem* e da *Paisagem*, que se tornam a essência do seu trabalho (Figura 1). Sentem-se de forma clara as plasticidades de síntese e a geometrização como preocupações latentes no seu processo criativo, onde a estruturação do espaço pictórico é preponderante.

*Figurar era também desfigurar e desfigurar era dar figura; portanto, figurar era sobretudo transfigurar (Hergott, 1993:112).*

As definições de ordem nesta fase são: construção e expressão. A sensibilidade profunda pelo fazer da pintura em Resende é marcada pela qualidade da expressão e pelo seu valor, cada vez mais nítido e determinado pela construção. O artista entende a estrutura da linguagem e dos seus signos como uma mais valia profunda, definidores da realidade plástica enquanto ato ou ação. A forma como resolve as suas problemáticas dá-lhe um lugar único na Arte e Pintura



**Figura 2** · Júlio Resende, *Sem título* (estudo para painel cerâmico da Ribeira), 1985. Técnica mista. 50x296 cm. Fonte: Lugar do Desenho — Fundação Júlio Resende (coleção do acervo).

**Figura 3** · Júlio Resende, *Sem título*, 1973. Aguarela sobre papel. 29,7x42 cm. Fonte: Lugar do Desenho — Fundação Júlio Resende (coleção do acervo).



**Figura 4** · Júlio Resende, Sem título, 1996.  
Pastel sobre papel. 54x73 cm. Fonte: Lugar  
do Desenho — Fundação Júlio Resende  
(coleção do acervo).

Portuguesa, bastará perceber como traçou o seu próprio caminho resistindo aos estímulos impostos do que se construía nesse momento.

Com a vinda para o Norte continuam evidentes as suas preocupações construtivas, mas acentua-se a ambiguidade entre a forma como estrutura, a figura e o fundo, e o lado mais abstratizante das suas preocupações formais.

Como diz numa carta a propósito de um convite para uma exposição: “Pertencem a uma geração que vive uma época de inquietude e se encaminha em avalanche para o imprevisível. É este o estado de espírito que me domina a todo o instante e, naturalmente, se exacerba quando pego nos pincéis. Daí o homem estar sempre nas minhas telas, embora esta presença seja mais espiritual que física”.

O Porto e a Ribeira liberta Resende da estrutura geometrizar, triangular e angulosa assumindo outros contornos. Poder-se-á afirmar que na transição de lugar, Resende perde formalismos e ganha espontaneidade. Esses valores traduzem-se em maior profundidade cromática, em formas densas onde as relações da figura com a paisagem se interligam harmoniosamente. A matéria texturante aparece também neste período de forma exuberante com força compositiva e dominante do espaço pictórico. Resende tornou-se um artista mais intuitivo e espontâneo sem a estruturação compositiva que antes o definia.

*O ritmo de um questionar é, em si mesmo, o caminho de um pensar que, em vez de fornecer representações e conceitos, se experimenta e se prova a si mesmo como modificação na relação com o ser”. (Heidegger, 1996)*

Outro momento de relevância no percurso do pintor Júlio Resende apresenta-se pelas suas viagens ao mundo lusófono, como por exemplo Brasil e Goa.

A liberdade compositiva e o gosto pela cor é o que melhor resume os resultados destas viagens e que podemos encontrar exemplo nos trabalhos patentes. As formas libertam-se de preocupações estruturantes, a composição é mais despreendida e o quotidiano das pessoas e a natureza assumem primazia vinculativa. A natureza e a vida exclamam como podemos ver em algumas das composições únicas das aguarelas. Formam-se vibrações cromáticas e aparecem os primeiros sinais da “obliquidade”. Era um novo ritmo expressivo que marcava a sua pintura. É nos trabalhos do Brasil (e também de Korntal) que Resende afirmava uma força de inigualável qualidade no domínio da aguarela. Temos entre nós, nesta exposição, alguns desses exemplares únicos, um expoente nesta difícil linguagem.

Em Goa, reflete-se sobre a expressão dos mercados que Resende visitara e se inspirara. Em todas, ou em qualquer esquina havia pretexto de representação dos inúmeros e diferentes cromatismos que Resende registaria e anotaria no seu caderno de esboços.

Linha, volume, construção, composição, expressão e cor pautaram o seu percurso, sem a ambição de dominar todas as suas particularidades, mas apenas em construir a sua.

Que estranha voz, única, fala a sua obra.

### **Referências**

Argan, Giulio Carlo, cit. in Renato de Fusco (1988) *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença.

Heidegger, Martin (1996) *Sobre a Essência da Verdade*, In M. Heidegger, *Heidegger: conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural.

Hergott, Fabrice (1993), *Figuration,*

*défiguration*, in catálogo da exposição : *Manifeste. Une histoire parallèle, 1960-1990*, Paris: Centre Georges Pompidou.

Rodrigues, António (1994), *Anos de ruptura*, in catálogo da exposição: *Anos 60. Anos de Ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa: Palácio Galveias.

# Do estranho para o transcendental na obra de Fernando Maselli

*From the strange to the transcendental in Fernando Maselli's work*

DOMINGOS LOUREIRO\* & SOFIA TORRES\*\*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, Artista.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Av. Rodrigues de Freitas, 265 4000-221 Porto, Portugal. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

\*\*Portugal, artista.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Av. Rodrigues de Freitas, 265 4000-221 Porto, Portugal. E-mail: sgoncalves@fba.up.pt

**Resumo:** O artigo apresenta o modo como o Estranho é um recurso formal utilizado pelo artista Fernando Maselli (Buenos Aires, 1978) para construir um percurso para uma interpretação no universo do Transcendental. Centra-se em duas séries 'Indagaciones acerca de lo Sublime' (2015) e 'Anunciación' (2014-15) e pretende colocar em evidência como a manipulação de imagens naturalistas, induzindo através da ideia de estranho, indefinição espacial e temporal, proporciona uma alusão ao transcendental, sobretudo ao Sublime. **Palavras chave:** estranho / transcendental / paisagem / Sublime.

**Abstract:** *The article presents how the Stranger is a formal resource used by the artist Fernando Maselli (Buenos Aires, 1978) to construct a course for an interpretation in the universe of the Transcendental. It focuses on two series 'Inquiries about the Sublime' (2015) and 'Anunciación' (2014-15) and intends to highlight how the manipulation of naturalistic images, inducing through the idea of strange, spatial and temporal indefinition, provides an allusion to the transcendental, especially the Sublime.*

**Keywords:** *stranger / transcendental / landscape / Sublime.*

## Introdução

A obra de Fernando Maselli desenvolve-se ao redor do religioso e do transcendental, assumindo o Sublime como centro de um universo formal e conceptual e “está marcada pela representação da imensidão da natureza perante a insignificância do ser humano” (Valcarlos: 2017). As suas produções, maioritariamente no campo da fotografia, apresentam imagens de paisagens idílicas que recuperam e assumem a imagética do Romantismo, onde a Natureza transmutada é espelho emocional e intelectual do homem e do Divino. São imagens de lugares desabitados, onde a noção de tempo se apresenta ambígua, remetendo para a ideia de lugares intocados ou anteriores à presença humana: espaços sinuosos imersos em neblina onde a dimensão atmosférica é muito carregada, ocultando e revelando as estruturas montanhosas ou da vegetação (Figura 1).

No entanto, as imagens dos lugares construídos por Maselli, apesar de se assemelharem a espaços reais, preservam um aspeto de espaço dissociado ou incoerente, onde a luz, o horizonte ou a noção de gravidade parece ser subvertida. Preservam uma espécie de impossibilidade, uma dimensão de instabilidade e de falência visual, onde tudo o que parece correto é simultaneamente colocado em causa, assumindo-se na sua dinâmica formal entre o estático e o móvel, entre o concreto e o invisível, entre o imanente e o transcendente. Levanta-se então a questão: — *O que possibilita esta experiência visual?* E, — *Qual o percurso desenvolvido pela imagem para alcançar esta dimensão fenomenológica?*

O processo de trabalho de Maselli desenvolve-se em diversas fases: a) a primeira corresponde a um processo de pesquisa por lugares onde foram relatados eventos paranormais, metafísicos, espirituais ou de cariz religioso, num período recente ou não; b) dessa recolha e seleção, o artista empreende uma imersão solitária no espaço físico, numa estância mais ou menos prolongada, expondo-se frequentemente a elementos climatéricos e espaciais extremos; c) no espaço, regista fotografias e vídeos, sob diferentes pontos de vista e em momentos temporais diferentes; d) regressado ao estúdio, o autor processa e reconstrói as imagens, mantendo elementos do espaço original, mas manipulando a cena de forma a eliminar marcas da presença humana e não só; e) por fim, as imagens são devolvidas ao espaço físico através da sua instalação em espaços expositivos.

Apresenta-se neste artigo o percurso de construção das imagens de Maselli, incidindo sobre o uso do estranho como referência visual e porque se assume como uma ferramenta essencial para o sucesso conceptual e fenomenológico das imagens. Procura-se ainda explicar como o artista utiliza um processo concreto de constrangimento para potenciar o acesso ao território do transcendente, nomeadamente ao Sublime.



## 1. Imersão e recolha

O processo de imersão na paisagem onde são recolhidas as imagens é realizado a partir de um conjunto de espaços onde estão referenciados acontecimentos de natureza religiosa ou transcendental. Locais onde foram, em algum momento da história, descritos fenómenos milagrosos ou místicos que o artista procura identificar, “considerados espaços sagrados por diversas tradições culturais (...) servindo-se do neologismo cunhado pelo investigador do fenómeno religioso Mircea Eliade, Hierofanías” (Abad Vidal, 2015: texto da exposição “Indagaciones acerca de lo sublime”)

Assim, Maselli realiza expedições a lugares frequentemente inóspitos, registando e experienciando o impacto visual, físico e simbólico do lugar, expondo-se aos elementos e às suas consequências. Lugares como os Pirineus ou os Picos da Europa, em Espanha, ou regiões montanhosas da América Latina, entre outros (Valcarlos: 2017, texto da exposição “Infinito Artificial”).

A imersão na natureza relembra a relação fenomenológica do artista do Romantismo, William Turner (1755-1851), ou dos artistas da Land Art. Autores associados conceptualmente ao Sublime e que Maselli absorve para a sua ação, quer do ponto de vista performativo quer ideológico. A imersão consolida-se como uma incursão meditativa, onde o artista se disponibiliza física e psiquicamente para a receção do espaço: visual, auditiva, tátil, olfativa e mental. Este processo empírico desempenha um papel essencial para a construção da imagem posterior, como informação que acomete uma dimensão ultra-sensorial. Trata-se de uma ação que remete para Richard Long (1945), Marina Abramović (1946), Alberto Carneiro (1937-2017), autores para quem a performance e a relação com a natureza são centrais, mas também para Thomas Struth (1954), especialmente na série “Paradises” (1998-2007), Michael Najjar (1966) na série “High Altitude” (2009-10), Pedro Vaz (1977), João Queiroz (1957), Rui Algarvio (1973) ou Michael Biberstein (1948-2013).

Segundo Valcarlos, durante a jornada, ele contempla e experimenta a paisagem de maneira introspectiva, enquanto reflete e estuda os planos e as possíveis combinações que pode fazer.

Realizadas a partir de ações de imersão na paisagem, sobretudo, montanhosa, as suas composições parecem assumir a intemporalidade do espaço, remetendo para a Natureza antes da presença humana, para um espaço-tempo indefinido, imbuído da imensidade do divino. Nesse âmbito, para além dos locais escolhidos, principalmente remotos, será nas características da recomposição das imagens que se formulam as condições de instabilidade e de aparente indefinição temporal.



**Figura 1** · Fernando Maselli, *Dolomiti #05*,  
2014, Jacto de tinta, 150 x 196 cm, Ed. 3 + 2  
PA. Fonte: [http://fernandomaselli.com/portfolio\\_](http://fernandomaselli.com/portfolio_page/infinito-artificial/)  
[page/infinito-artificial/](http://fernandomaselli.com/portfolio_page/infinito-artificial/)



**Figura 2** · Fernando Maselli, *Dolomiti #10*,  
2016, Jacto de tinta, 150 x 184 cm, Ed. 3 + 2  
PA. Fonte: [http://fernandomaselli.com/portfolio\\_](http://fernandomaselli.com/portfolio_page/infinito-artificial/)  
[page/infinito-artificial/](http://fernandomaselli.com/portfolio_page/infinito-artificial/)

## 2. Manipular através do estranho

*Ao compor, (Maselli) pode usar imagens de diferentes lugares, mas sempre pertencentes ao mesmo maciço e cordilheira, tiradas de diferentes ângulos. Mais tarde, no estúdio, utiliza técnicas digitais para compor suas obras e através de “fragmentação, repetição, multiplicação e sobreposição de volumes, enfatiza a magnificência das cordilheiras montanhosas”. Assim, através do uso desse processo digital e da reiteração das partes, ele constrói paisagens imaginadas nas quais tenta alcançar o efeito do infinito. (Valcarlos: 2017)*

Como se percebe no excerto, o programa de trabalho do autor segue metodologias concretas (Figura 2). Todavia, o processo de manipulação ou recomposição das imagens (e dos espaços), assenta numa dimensão metodológica menos óbvia, já que a intenção conceptual e formal da nova imagem não é reproduzir o espaço físico, mas induzir um estado contemplativo e fenomenológico. Para isso, o autor, recorre a processos que paralelamente constroem e destroem a imagem, promovendo uma organização da imagem assente formalmente no estranho.

O estranho é uma forma de classificar a dimensão formal de ambiguidade que as paisagens transmitem e consiste na convocação de um estado de incompreensão concreta do espaço e do tempo, o que origina uma impossibilidade de leitura da totalidade dos fenómenos visuais.

*Nas suas obras, Maselli usa colagem para mostrar uma natureza inventada, artificial e infinita, fotografada de forma contemplativa em busca da empatia do espectador. (Valcarlos: 2017)*

O estranho é a designação que escolhemos para identificar o recurso visual que assenta na composição de elementos formalmente similares mas dissonantes no ângulo de visão e no período temporal. No caso da paisagem natural realizada pelo autor, sobretudo presentes em exposições como “Infinito Artificial” (2016-2017) e “Indagaciones acerca de lo Sublime” (2015), o estranho apresenta-se na discrepância visual e temporal de cada fragmento da cena, resultando-se aparentemente credível, mas formalmente impossível. Esta dimensão convoca um estado de inquietação que remete para a experiência sublime, sobretudo na definição proposta por Edmund Burke, de um estado de *incompreensão*, seguido por um estado de *deleite* (2013).

A condição formal das paisagens realizadas por Maselli, onde a manipulação digital organizada ao redor da ideia de estranho é central, evidencia o modo como o trabalho do artista revela o papel da tecnologia e do poder humano sobre a natureza. Neste sentido, as paisagens isoladas e intemporais que o artista

apresenta, fazem ecoar uma dimensão crítica e política sobre a atuação humana, quer sobre a natureza, quer sobre as dimensões empíricas do sublime (Abad Vidal, 2015).

### 3. Transcendência e Sublime

*Atualmente (...) em vez da natureza é o incrível poder da tecnologia suscetível de fornecer mais a matéria-prima do que pode ser considerado um sublime caracteristicamente contemporâneo. () extrema compressão espaço-temporal produzida por tecnologias de comunicação globalizadas dando origem a uma percepção do cotidiano como fundamentalmente desestabilizador e excessivo (Morley, 2010:12)*

As paisagens naturais de Maselli são, objetivamente, artificiais e recordam o processo de trabalho utilizado por Najjar, na série “High Altitude” em que picos nevados, inicialmente recolhidos nos Andes da Argentina, são depois reconstruídos reproduzindo gráficos das principais Bolsas de Mercado Mundiais. Lembra ainda a série “Orogenesis — Landscape without memory” (Batchen, 2005) realizada por Joan Fontcuberta (1955), em que imagens de paisagens idílicas e virgens, eram, na verdade, produzidas por software militar para treinar pilotos de aviação em ataques aéreos reais.

Tal como Fontcuberta e Najjar, Maselli coloca em evidência o poder humano sobre a natureza, convocando para a mesma imagem, paradoxos visuais e reais, como se poderá verificar na série “Anunciación” (Figura 3), onde apenas com imagens de nuvens, o artista, constrói cenas que remetem para a descrição de eventos religiosos extraordinários. Estas imagens são, na prática, construídas com a alteração da posição de diversas nuvens subvertendo a dimensão espacial, onde alto e baixo, esquerda e direita, se misturam indiferenciadamente. Esta alteração convoca uma suspensão visual que remete, quer para a descrição do fenómeno religioso, quer para uma dimensão transcendental, onde o que estamos a ver não é totalmente compreendido. Deste modo, o autor promove uma dupla relação com o transcendental e o sublime: a primeira é a descrição do evento, seguindo sobretudo a caracterização de Burke, onde o *deleite* corresponde ‘a um mar revolto depois da tempestade’; o segundo elemento é a promoção de uma intensa experiência ao espectador, recorrendo à manipulação da percepção, induzindo dúvida, incerteza e por fim, propondo à contemplação. Em concreto, permite-nos inferir que o autor recorre a processos de constrangimento assentes na manipulação digital da imagem, para potenciar um relato e um evento empírico associado ao transcendente.



**Figura 3** - Fernando Maselli, Anunciación #02, 2015, Jacto de tinta, 150 x 193 cm, Ed. 3 + 2 PA. Fonte:

[http://fernandomaselli.com/portfolio\\_page/anunciaon/](http://fernandomaselli.com/portfolio_page/anunciaon/)

**Figura 4** - Fernando Maselli, exposição *Indagaciones acerca de lo Sublime*, Galeria Luis Adelantado, México, 2015.

#### 4. Devolver a experiência

Como nos diz David Bowie, na música *Space Oddity*, “Ground Control to Major Tom — Your circuit’s dead — There’s something wrong” a que Major Tom responde “This is Major Tom to Ground Control — I’m stepping through the door — And I’m floating in a most peculiar way — And the stars look very different today () — And there’s nothing I can do”. Bowie referia-se a Major Tom, que estaria numa nave espacial à deriva no espaço, e no modo como a circunstância que o levaria à morte, se reverteu num processo contemplativo da paisagem.

Como espectador, Maselli, rendeu-se à circunstância do espaço para onde se deslocou. Como emissor, o autor, promove uma outra experiência através das suas exposições e das suas imagens (Figura 4).

Andar à deriva no espaço é uma analogia possível para descrever a experiência perante as paisagens que o artista constrói. Nada parece estar solidamente colocado na cena. Nenhuma montanha, árvore ou nuvem, parece estar concretamente ali, e simultaneamente, tudo parece imóvel, intocado, intemporal. Assim, como Major Tom diz “And there’s nothing I can do”, resta-nos contemplar.

Maselli manipula a paisagem, mas também o espectador, induzindo o inesperado, o incompreendido, o instável, e incita o espectador à contemplação e ao deleite. Maselli reverte o concreto em fluido, o imanente em transcendente.

#### Conclusão

A obra de Maselli desenvolve-se, em síntese, nas etapas: a imersão no espaço previamente selecionado; a reconstrução das imagens; a relação com o espectador.

Percebe-se como a circunstância da imersão na paisagem natural é essencial para a recolha de dados visuais, mas sobretudo empíricos, que recorrem à informação previamente selecionada, e aquela que é experienciada *in loco*.

Esta informação é depois retomada na reconstrução das imagens, organizando paisagens naturais em redor da ideia de estranho. O estranho é o processo de colocação de forma coligada de elementos aparentemente similares, mas espacial e temporalmente distintos. O estranho é identificado pela sensação de instabilidade e incoerência resultante da tentativa de identificar o espaço e o momento em que as fotos foram registadas. A paisagem assume-se então como uma impossibilidade. Nesse sentido, a imagem remete para a experiência sublime, aludindo sobretudo à definição de Burke de um estado de incompreensão sucedido por um estado de deleite. Contudo, as imagens de Maselli não são apenas descrições dos eventos empíricos associados ao transcendente. São propostas para a promoção do mesmo fenómeno que associamos à experiência

transcendental, evidenciado pelo modo como a natureza e o espectador são manipulados através de processos de constrangimento.

Assim, o estranho assume-se como uma ferramenta formal e conceptual para a elaboração de um percurso para a promoção de uma experiência no universo do transcendental, ficando claro que Maselli não só o identifica, como o utiliza metodologicamente para convocar o transcendente e, em particular, o Sublime.

### Referências

- Abad Vidal, Julio Cesar (2015) Fernando Maselli, *Indagaciones acerca de lo sublime*. <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/30/fernando-maselli-indagaciones-acerca-de-lo-sublime/>
- Batchen, Geoffrey (2005) *Landscapes without memory — Photographs by Joan Fontcuberta*. Aperture.
- Burke, Edmund (2013) *Uma Investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo*, Trad. Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins. Lisboa: Edições 70.
- Loureiro, Domingos (2016) *Sublime e Constrangimento*, Tese Doutoramento. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Morley, Simon (ed.)(2010) *The Sublime*, Whitechapel Gallery & MIT Press, Londres.
- Maselli, Fernando, (s/d) *Statement*. In Fernando Maselli [sítio] <http://fernandomaselli.com/statement/>
- Najjar, Michael (2008-2010) *High Altitude*. <http://www.michaelnajjar.com/artworks/high-altitude>
- Valcarlos, Ignacio Miguéliz (2017) *Infinito Artificial*. [Texto da exposição] Museu Universidad de Navarra.
- Pegg, Nicholas (2000) *The Complete David Bowie*, London: Reynolds & Hearn.



# A fronteira e o buraco: o *Pampa* e os limites entre arte e vida na obra de Copês

*The border and the hole: the Pampa  
and the boundaries between art and life in  
the work of Copês*

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA\*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

**Resumo:** O artigo foca a produção de Alexandre Copês, e sua poética ficcional de transbordamentos entre a arte e a vida. O texto centra-se em um trabalho denominado Yamna, uma instalação composta de uma série de fotografias, uma rede e uma pintura, onde o artista busca um diálogo com uma viagem pela geografia da memória e do esquecimento, à casa de sua infância no extremo sul do Brasil, e a filosofia do buraco..

**Palavras chave:** ficção / fronteira / buraco.

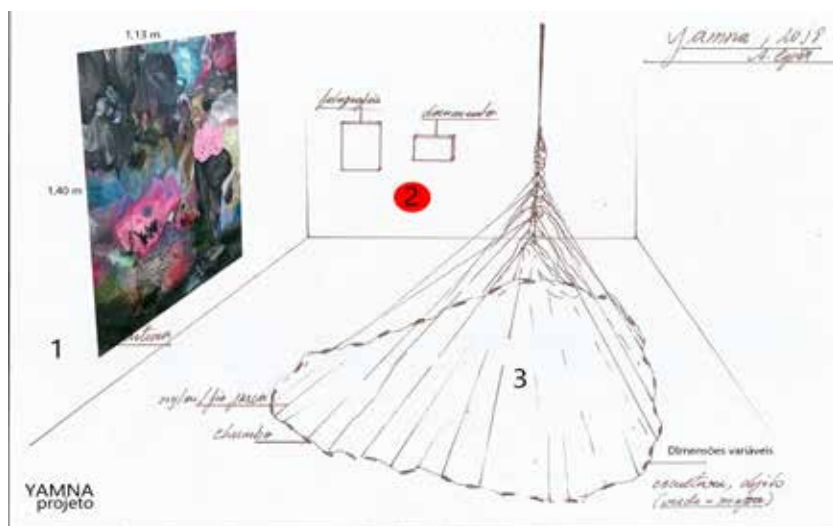
**Abstract:** *This article surveys the works of Alexandre Copês, and his fictional poetics of overflows between art and life. The text focuses on a work named Yamna, an installation composed of a series of photographs, a network and a painting, where the artist seeks a dialogue with a trip into the geography of memory and the forgetfulness, at the house of his childhood in the extreme south of Brazil, and the philosophy of a hole.*

**Keywords:** *fiction / border / hole.*

## Introdução

Partindo do relato de um familiar, o jovem artista brasileiro Alexandre Copês realiza um trabalho plástico poético-ficcional entre memória e esquecimento com os elementos documentais de sua família. O pano de fundo é a imigração árabe no Estado do Rio Grande do Sul, no extremo meridional do Brasil e fronteira com o Uruguai e Argentina, onde ascendentes do artista teriam chegado a partir de 1870. A sensação é de que há um estranhamento, causada por um buraco da memória. Uma narrativa da história da família, feito por uma tia do artista, aparece como uma luz que levou à realização uma instalação, com documentos, mapas, fotografias e pintura, denominada *Yamna* (referência à cultura que se desenvolveu entre a Europa e a Ásia entre 3200 e 2300 AC, na região da atual Turquia). A obra foi exibida na exposição denominada *Philosofreak*, em novembro de 2018 em Porto Alegre. Há nela uma rede de malhas largas que se abre no vazio, formando um desenho. Envolvendo alguns elementos da memória, e ao mesmo tempo deixando passar outros ao esquecimento, a rede é a metáfora da história perdida destes descendentes de sírios e libaneses, que buscavam no novo continente o **exílio** por questões econômicas e políticas, fugindo do domínio turco-otomano no Oriente. Como na história de Dibutade, de Plínio, o Velho (Plínio, 2003), envolvendo uma perda iminente e uma busca pela sua recuperação entre memória e esquecimento, o trabalho de Copês se refere a este vazio, um buraco, um abismo que se aprofunda como uma falta, uma história ausente. Pretende-se utilizar neste artigo uma metodologia dialética, discorrendo sobre as questões que envolveram a realização deste trabalho (Figura 1).

Para esta análise, será realizada uma operação triangular entre os elementos *sombra*, *fronteira* e *buraco*, passando por outros conceitos operatórios presentes em Copês, e a ruína dos velhos teatros na paisagem da fronteira sul do Brasil. O objetivo é analisar as maneiras como memória e ficção se fundem e se confundem, através dos movimentos do desejo na criação da artista. Tentaremos aproximar estes desejos ao pensamento de Donald Shuller sobre a filosofia do buraco (Shuller, 2012). Como uma fábula sobre a poética do desenho, buscaremos localizar esta sombra da história perdida, como um dilema que percorre o processo do artista: o estranhamento causado pela impossibilidade de lembrar uma história, e a extrema urgência em elaborar uma memória ficcional desta mesma história na forma de um trabalho plástico.



**Figura 1** · Alexandre Copês, *Yamna*, Instalação, 2018. Fonte: Alexandre Copês.

**Figura 2** · Alexandre Copês: *Yamna*, 2018. Projeto. Fonte: Alexandre Copês

## 1. O esquecimento

Desenhos, como anotações, geralmente servem de esboços de futuras obras para um artista. São tentativas, planos de futuros trabalhos. Muitos deles encontram a concretização em pinturas, como projetos finais. Poucos, talvez, sobrevivam com a autonomia de uma obra final. Outros, quando salvos do esquecimento, migram para o fundo das gavetas, ou somem em um buraco negro de algum arquivo. Até o dia em que a lembrança do próprio artista, ou o olhar do outro, os redescubra e os ilumine novamente.

Entre lembrança e esquecimento, paisagens da memória, imagens, sequências de lugares, vive a imaginação nômade do artista. Os esboços iniciais de Alexandre Copês para a instalação de *Yamna* trazem esse olhar, e demonstram a importância do desenho como projeto e latência de idéias e acontecimentos, de memória e de esquecimento.

O crítico literário Harald Weinrich, em *Lete, Arte e Crítica do Esquecimento*, (Weinrich, 2001) lembra das inúmeras histórias nas quais os autores lidam com a memória e o esquecimento. Em todas elas, a memória tem sempre parte da razão, mas o esquecimento não é de todo o vilão. Ao contrário, pode ser o elemento redentor de um sofrimento. O autor conta a história de um homem que possui uma memória ilimitada. Felizmente, ele acabará por encontrar um médico que tratará do caso como “hipermnésia”, uma doença. E recomenda como terapia colocar as coisas no papel, na escrita ou no desenho, para que sejam bem esquecidas.

Essa parábola pode ser relevante ao falarmos do papel do projeto e desenho no trabalho de Copês. A arte nutre-se de lugares, imaginários ou não, representando sequências de conteúdos ordenados que são posteriormente transportados para uma folha de papel e para uma tela de pintura. A força da imaginação do artista vem dessa capacidade de lembrar e reproduzir imagens, renovando linguagens. Sempre que a consciência do buraco se aprofunda, a linguagem se renova. Mesmo na retórica, ou na arte do discurso e do relato oral, aquele que se expressa precisa apenas repassar em pensamento uma sequência, como bem nos mostra Dante, em *A Divina Comédia* (Alighieri, 2007) para com isso invocar as imagens da memória e sair do buraco. O esquecimento não poderia ter lugar ali.

O paradoxo é que o artista precisa contar também com o esquecimento para poder sonhar. O poeta francês Paul Valéry (Valéry, 2018) era outro dos grandes defensores do esquecimento como remédio. Ele louvava o esquecimento positivo, aquele que permite o devaneio. E prescrevia como remédio a poesia.

O desenho, o projeto, a anotação de lugares e de situações, todos podem ter

essa função na arte: a partir do desejo da ausência, e da vontade de completude, liberar a memória e o pensamento do artista. E permitir a retomada de conteúdos dessas imagens latentes um tempo depois, na pintura, como na instalação *Yamna* (Figura 2).

## 2. A memória

Escrever este texto refletindo em paralelo ao processo criador da artista e seus consequentes desdobramentos, pode ser um exercício de oposição entre dois pólos, dois modos do desejo, marcados, o primeiro pela ausência, pela falta, o esquecimento: o negativo; e o segundo pelo excesso de memória, e consequente ficcionalização: o positivo. Um processo de criação segue algumas fases, sendo a primeira aquela que representa provar esta sensação de ausência, de véu negro (a impossibilidade e a necessidade em fazer algo), de cair no escuro do buraco. Nela se situa o catalisador gesto de organização da obra e de busca dos meios para a sua realização. Este primeiro estágio é da ordem do inconsciente, regressivo a nível psicológico, mas que logo se torna consciente. O artista seria vítima e autor dos buracos que cai. Imaginemos o trabalho de Copês no processo de elaboração da instalação. O processo começaria com o sentimento de vazio, de angústia que se desenvolve de forma solitária, no interior do atelier/laboratório, como algo marcado por um sofrimento de alienação ao mundo exterior, ligando a criação com a separação, o esquecimento, o buraco, a queda.

Podemos passar agora ao estágio da saída: Se no buraco, o homem aproveita para inventar linguagens, sempre que a consciência do buraco se aprofunda, a linguagem se renova. Neste segundo estágio da concepção de *Yamna*, correspondente à pesquisa do artista sobre a história esquecida da família, há uma construção da memória. O ponto de partida é o relato da tia, que se confunde com a ficção. Onde havia um buraco, uma coluna ausente, Copês procura construir uma coluna da memória de uma família, que se estende aos dramas, às alegrias e aos desafios de deixar a terra natal e chagar a uma região de fronteira ao sul do Brasil.

## 3. A fronteira

Arte e vida, verdade e ficção, são lugares de passagens e travessias, fronteiras e limites. A transgressão estética surge desse sentimento de incompletude, de falta, implicando o ato de criação como um gesto entre a arte e a realidade, agindo neste vazio que os separa (Comoli, 1999), neste “entre”. Lugares indeterminados, cenas, acontecimentos de vidas como o relato da narradora de uma história de família. Entre deslocamentos e território de fronteira, o trabalho plástico de Copês lembra o vento *Minuano*, que no inverno fustiga o *Pampa*,

a região do Sul do Brasil onde vieram a aportar seus familiares. O artista faz referência a um abandonado cine-teatro, edifício vizinho à casa de seus pais na cidade de São Gabriel. Lugar e vazio. Diante do infinito *Pampa*, como um castelo, surge um teatro, lugar que emerge no vazio. Espaços efêmeros que se dissolveram com o tempo, segundo as determinações dos corpos que eles se contentaram em abrigar. O conceito de lugar e paisagem é inseparável do conceito de vazio (Cauquelin, 2008). Um lugar surge do e no vazio do *Pampa*, como algo que é ocupado por corpos. Mas com os anos passados ele se transforma em ruína e se esvazia pelo abandono.

Se hoje por lá desapareceram cinemas e teatros, por certo não é por falta desta tradição cultural. Cidades da fronteira, como São Gabriel, viveram momentos de glória com seus edifícios de teatros. Alguns prédios ainda permanecem na ruína, como testemunhas de um tempo de intensas relações culturais entre povos de língua portuguesa e espanhola, para os quais o historiador Lother Francisco Hessel (Hessel, 1987) dedicou ampla pesquisa. Segundo ele, em toda a imensa fronteira terrestre do Brasil, não houve região de maior atividade humana e cultural do que a do Sul do País. Isso apesar de todos os períodos de conflitos por problemas de limites territoriais. A migração para as grandes cidades esvaziou o *Pampa* transformando em ruína os velhos edifícios de teatro, testemunhos de uma era de esplendor.

A história comprova que nas fronteiras de nosso Estado, apesar da rara população e da intensa atividade agropastoril, os homens, embora com a imagem de rudes fazendeiros, trabalhadores do campo e pequenos comerciantes, como os de origem Árabe, não descuidavam da Arte. Em períodos de economia favorável ao comércio do charque, como nos séculos XIX e início do século XX, a vida cultural acontecia no *Pampa*. Artistas de Portugal e da Espanha, a caminho de Montevidéu e Buenos Aires, aproveitavam a parada para se apresentar nos teatros *Sete de Setembro* de Rio Grande e *Sete de Abril*, de Pelotas. Ainda segundo Hessel, depois dessas duas cidades, podiam as companhias seguir pela Lagoa dos Patos até Porto Alegre, em busca do *Theatro São Pedro*, ou então tomar a Lagoa Mirim, até a cidade de Jaguarão, onde o *Theatro Esperança* os esperava.

Os teatros como o *Sete de Abril*, de Pelotas, e o *Prezewodowsky*, de Itaqui, são os poucos que permanecem hoje em pé, ainda que em ruínas, conservando os marcos de uma polarização do Brasil e dos países do Prata. A poesia na imagem da fronteira Sul, passa como um vento em voz alta neste trabalho de Copês. Lugares intangíveis, que se esvanecem com o tempo, com o movimento de idas e vindas da fronteira.

## Conclusão

A poesia de *Yamna* parte de privações, de faltas e ausências, tanto na história pessoal ou na de sua família, como na história maior de um lugar, a fronteira Sul do Brasil. Da mesma maneira que envolver a sombra projetada, construir uma obra representa um pacto com o buraco, o vazio. Henry Michaux fala desta “coluna ausente” (Michaux, 1998), da falta. Partindo disso, poderia o artista transformá-la em material plástico? A construção da identidade aconteceria assim. O conjunto de experiências se acumulam, sobre um espaço vazio do esquecimento. O artista faz algo para superar e esquecer o que o falta. Na instalação *Yamna* há um espaço vazio, um buraco da memória a ser preenchido. A cada buraco inesperado, abre-se um novo capítulo da história do pensamento, ensina-nos Donaldo Shuller (Shuller, 2003). Perdendo a segurança do solo, o artista torna-se *Unheimlich*, sem lar. Sente que algo falta, mas que ao mesmo tempo é estranhamente familiar, suscitando uma sensação de angústia. A arte nasceria para recuperar o que perdemos, o que esquecemos. Saímos do buraco renovados. No buraco, o artista inventa linguagens. A renovação causada pela queda no buraco aproxima a filosofia à arte. A arte nasce para buscar, na ruína, o que perdemos.

## Referências

- Alighieri, Dante (2007). *A Divina Comédia: Purgatório*. São Paulo: Editora 34. ISBN97885-7326.
- Comoli, J.P. *L'Art sans qualité*. Paris: Farrago, ISBN 2844900208.
- Hessel, Lothar F.(1987). *O Teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS. ISBN 8570253745;
- Valéry, Paul.(2018). *O Senhor Teste*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 978972708823.
- Weinrich, Harald (2001). *Letzte: Arte e Crítica do Esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira ISBN 852000542X.
- Michaux, Henry (1998). *Antologia*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 9789727085422.
- Shuller, Donaldo (2012). *Afrontar fronteiras*. Porto Alegre: Movimento ISBN 978857195191.
- Cauquelin, Anne (2008). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Edições 70. ISBN 9789724414041.

# Superfícies e desconstruções nos vídeos de Daniela Távora

## *Surfaces and deconstructions of Daniela Távora's videos*

ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO\*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 28 janeiro 2019

\*Brasil, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Porto Alegre CEP: 90020-180 Brasil. E-mail: elaine.tedesco@yahoo.com.br

**Resumo:** O texto aborda os vídeos de Daniela Távora, artista visual brasileira também com produção em desenho, fanzines, gravuras, fotografias. Seus vídeos fazem referência à memória pessoal e ao contexto social, tendo como inspiração filmes de terror. Para procurar uma aproximação com seu trabalho, emprego os conceitos desconstrução, como uma das extremidades do vídeo proposto por Christine Mello, e superfície e sentido háptico, como definidos por Giuliana Bruno.

**Palavras chave:** Daniela Távora / vídeo / superfícies / desconstruções.

**Abstract:** *The text approaches the videos of Daniela Távora, Brazilian visual artist, who also works with drawing, fanzines, engraving and photography. Inspired by horror films, her videos make reference to personal memories and to the social context. For my approximations to her artwork, I am using the concepts of 'deconstruction' as one of the 'extremities of the video' proposed by Christine Mello and 'surface' and 'haptic sense' as defined by Giuliana Bruno.*

**Keywords:** Daniela Távora / video / surfaces / deconstruction.



## Introdução

Daniela Távora é uma artista visual brasileira com produção em desenho, *fan-zines*, gravuras, fotografias e vídeos. Seus vídeos articulam o uso de imagens ruidosas, gravadas com celular, e narrativas enigmáticas, sensoriais, carregadas de suspense e que fazem referência à memória pessoal e ao contexto social, tendo como inspiração filmes de terror.

Daniela trabalhou como projetorista numa sala de cinema em Porto Alegre, onde projetou muitos filmes em 35mm, antes da chegada dos projetores digitais. Nesse emprego, vivenciando o convívio quase diário com a caixa-preta do cinema, ligando o projetor e controlando os rolos de filmes, resolvendo problemas técnicos, como o acidente com o estouro da liga entre as películas em plena sessão, tendo de parar, cortar o pedaço de filme rasgado, recolocá-lo na bobina e projetá-lo novamente, adquiriu um vasto repertório de referências e, ainda, uma aprendizagem da linguagem audiovisual. Tal ofício também lhe oportunizou acompanhar algumas explorações não convencionais com as películas filmicas, como, por exemplo, assistir à projeção de um filme invertido, ou, quando o projetorista montou os rolos da sequência 1, 2, 3, 4 em 1, 3, 2, 4, criando uma versão lisérgica de um filme clássico.

## A superfície

Daniela Távora diz que sempre preferiu os filmes mais baratos, diferentes e com roteiro original. “Ver *O Bandido da Luz Vermelha* e *Abismo* de Rogério Sganzerla, *Os Idiotas* de Lars Von Trier, *Boi Neon* de Gabriel Mascaro e *Amor, Plástico e Barulho* de Renata Pinheiro, entre outros, foram irreversíveis para mim.” Depois de assistir a muitos filmes da boca do lixo, pornochanchadas, filmes de terror de Zé do Caixão e Petter Baistorf, intuiu que poderia fazer vídeos como bem entendesse, contando com os amigos e uma produção caseira. A feiura e o fantástico, sobrenatural nas histórias de Stephen King e George Romero, fascinaram-na desde a primeira vez que viu. A artista afirma que a forma como esses diretores abordam o contato com fenômenos racionalmente inexplicáveis, usando uma linguagem popular e juvenil para expor histórias do universo *white trash*, por meio de narrativas estruturadas a partir de rupturas sinistras com a realidade, atingiram em cheio suas memórias de infância. Seus vídeos revelam a impregnação de seu imaginário pelo encanto pelas imagens do fantástico e do decadente vistos nos filmes e que também carregam uma bagagem densa de vivências em uma dura realidade, tudo expresso por meio de uma linguagem audiovisual experimental (Figura 1 e Figura 2), esta calcada em estratégias de desconstrução como estrutura da edição. “Na desconstrução do vídeo, a ruptura

ocorre principalmente no estatuto da imagem. “ (Mello, 2008:116). Em seus vídeos a imagem é sugerida, as cenas expressam-se como superfícies pixelizadas, fugidias, implicando em nosso sentindo háptico a impressão de apagamento. A superfície é algo “poroso” que conecta, equipado com outras dimensões (entre as quais, não menos importante, a memória) (Bruno, 2014). Os vídeos de Távora são narrativas não lineares, que partem de ações da artista em locações preexistentes e produzidas com baixo custo, procurando criar imagens transgressivas de impacto direto, junto a uma atmosfera impregnada de desencanto.

Para auxiliar no entendimento de como se dá essa contaminação da memória pessoal por via das narrativas cinematográficas, recorro a reflexões da autora Giuliana Bruno. No livro *Surfaces*, Bruno explica que a dimensão da memória é, entre outras coisas, conectada pela via da porosidade das superfícies, afirmando que da pele e roupas até chegar à tela do cinema, as telas de pintura, as telas eletrônicas dos computadores e dispositivos móveis, a superfície não é algo meramente bidimensional. Segundo a autora, o sentido háptico é afetado pelas múltiplas telas virtuais que nos envolvem juntamente com a arquitetura e os objetos que usamos formando parte de nosso imaginário, constituindo nossas memórias. “[...] de etimologia Grega, o *haptic* é o que nos faz ‘aptos a estar em contato com’ coisas, então constituindo a reciprocidade de contato entre nós e nosso entorno” (Bruno, 2014:144). Compreender essa premissa no modo como a percepção humana é afetada sensorialmente pelos fluxos visuais permite uma empatia com a afirmação de Daniela Távora — esses *filmes atingiram em cheio minhas memórias de infância*.

### As desconstruções

Os vídeos criados por Távora são narrativas não lineares, que partem de ações da artista em locações preexistentes e produzidas com baixo custo, procurando criar imagens transgressivas de impacto direto e com atmosferas distópicas. Eles revelam a impregnação de seu imaginário pelo fascínio por imagens do fantástico e decadente visto nos filmes, bem como carregam uma bagagem pessoal densa de vivências numa dura realidade, tudo isso expresso por meio de uma linguagem audiovisual experimental, calcada em estratégias de desconstrução como estrutura do processo de edição.

Sobre a desconstrução, Christine Mello refere que, quando usada pelos artistas do vídeo, essa operação afirma propositalmente um não estilo, rompendo com o estatuto da imagem, promovendo novos sentidos para a imagética contemporânea, ampliando as “potencialidades discursivas do próprio meio.” (Mello, 2008:116). Na obra jovem de Daniela Távora, observamos a desconstrução



**Figura 1** - Daniela Távora. Blasfêmia, substantivo feminino, 2016. Fonte: *site* da artista.

**Figura 2** - Daniela Távora. Blasfêmia, substantivo feminino, 2016. Fonte: *site* da artista.

na captura e na edição, empregando e desconstruindo referenciais do cinema, como citado anteriormente.

*Blasfêmia — Substantivo Feminino*, o primeiro vídeo da série realizada em 2016 foi sendo gravado sem um roteiro prévio, seu norte eram as suas relações com o baralho do Tarô (desenhado por ela) e o áudio com a leitura de um texto contando de forma fantástica uma passagem de sua infância parodiando o gênesis da Bíblia. As imagens, inicialmente, foram capturadas com uma câmera *GoPro*, que, sem visor, oportuniza um enquadramento às cegas numa tecnologia 4k. Essa forma de gravação faz com que o operador em interface com o equipamento, imagine o ponto de vista do olho de ciclope — a câmera.

Numa relação entre superfícies, sua pele e a tela do computador, das ondas vibratórias entre o seu olhar e o campo magnético da tela eletrônica, ao abrir as sequências de vídeo gravadas na *timeline* do programa de edição, a artista foi sendo guiada pelas sensações, escolhendo e descartando o que queria e imaginando as novas cenas. Nessa etapa, constatou que a limpeza das imagens não lhe interessava e que queria uma aparência de superfície ruidosa, com texturas e distorções de cor, por isso, decidiu que também poderia passar a usar o próprio celular como dispositivo de captura. Sobre esse processo Daniela afirmou, “Além do interesse pela pesquisa técnica e o que representa a utilização desta forma de montagem mais acessível para mim, tive a intenção de produzir um jogo entre imagens e texto que tivesse uma abordagem política apresentada do meu ponto de vista feminino na sociedade.”

Para realizar o vídeo *Quem vai ser o rato do século XXI*, partiu de uma cena imaginada, conforme escreveu:

*Um cavalo-branco, sem encilhas e sem rédeas, pastando no canteiro central da estrada próxima a minha casa, que atravesso todos os dias para tomar o ônibus e ir ao trabalho, a RS 040. Eu monto no animal que galopa com muita velocidade até um jardim paradisíaco. Ao desmontar, meus pés começam a sangrar quando tocam o chão, pois são atravessados por espinhos escondidos na beleza da grama verde. Imediatamente, olho para a palma das minhas mãos e me assusto por elas estarem sujas de sangue.*

O vídeo inicia com a cavalgada, num cavalinho de pau, pela Vila Cruzeiro, em Porto Alegre (Figura 3), bairro que se tornou um infundável canteiro de obras desde que a prefeitura resolveu abrir uma avenida passando por onde existiam as casas dos primeiros moradores. A precariedade e a adversidade foram, durante o processo de realização desse trabalho, operações desconstrutivas e geradoras de soluções estéticas que afetaram totalmente a proposta, favorecendo



**Figura 3** - Daniela Távora. Quem vai ser o rato do Séc. XXI?, 2016. Fonte: *site* da artista.

**Figura 4** - Daniela Távora. Quem vai ser o rato do Séc. XXI?, 2016. Fonte: *site* da artista.



**Figura 5** · Daniela Távora. Canto de mau agouro, 2016.  
Fonte: *site da artista.*

**Figura 6** · Daniela Távora. Canto de mau agouro, 2016.  
Fonte: *site da artista.*

a aparição de alegorias como o cavalinho de pau, a caminhada com galochas em meio ao esgoto a céu aberto, os pés fincados por paus (Figura 4), as mãos ensanguentadas.

Em *Canto de mau agouro*, a passagem de um trem suburbano encadeia as sequências, nelas, cenas do trem; a polícia de choque enfileirada; a miséria de uma favela; o trânsito engarrafado; e uma placa do *MacDonalds* não cessam de alternar-se junto ao som contínuo de ruídos e um pássaro, que mais parece um apito, criando um *looping* interno. O vídeo foi captado por câmeras de celular com baixa resolução e editado misturando apropriação de mídias sonoras com qualidades diferentes, dessa forma, criando sobreposições entre ruídos e sons de pássaros. Nas extremidades do vídeo (Mello, 2008), desconstruindo o documentário das mídias alternativas de notícias da *web*, o trabalho observa ícones do consumo, as tensões sociais e repressão das manifestações políticas em Porto Alegre, em 2016, apontando para a miséria, o excesso de trabalho, a repressão, a poluição e o desencanto.

### Notas Finais

Aspectos do feminino, tendo como referências obras das artistas Carolee Schneemann, Agnès Varda, Ana Lily Amirpor, Jackie Kong, Kimberly Pierce e as irmãs Sylvia Soska e Jen Soska, seus mistérios e enigmas inconscientes, foram materiais para os vídeos *Blasfêmia — substantivo feminino* e em *Quem vai ser o Rato do século XXI?*, neles, assim como em *Poucas coisas são mais lindas que o vôo do urubu* e *Uma libra por seio de mulher arrancado como prova de captura*, Daniela, além de dirigir, gravar e editar, também, atua. Nessas cenas gravadas em sua casa, com sua mãe e o artista Itapa Rodrigues, transforma a casa num estúdio, percebendo esse mesmo lugar como sendo outro, fazendo um desdobramento de atmosferas, propiciado por uma passagem entre o que ali está e a imagem que o mesmo lugar pode emanar, fazendo fluir uma aparição de outro na aparência propiciada pelo vídeo, Daniela cria tensões e indaga as forças que calam e colocam diariamente a vida das mulheres em constante perigo.

Será que como os demais artistas que operam com a desconstrução, desmontando um significado para obter outro, a artista pretende que a apreensão da realidade se dê pela experiência sensorial? Difícil responder não fixando uma só perspectiva, ainda assim, infiro que o uso da desconstrução na linguagem audiovisual seja, para Daniela Távora, uma vontade de construir videonarrativas centradas em uma estruturação que pretende se encadear em formas afetadas por fluxos estabelecidos entre contaminações de superfícies internas e externas — a pele e a vibração magnética — na pele do olhar.



**Referências**

- Bruno, Giuliana. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press, ISBN-13: 978-0-226-10494-2
- Mello, Christine. (2008). *Extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC, ISBN: 978-85-7359-753-0
- Mello, Christine. (2018). *Extremidades: experimentos críticos*. São Paulo, Estação das letras e Cores, ISBN: 978-85-68552-68-1
- Távora, Daniela. (2016). *Blasfêmia: processo de criação de vídeos experimentais a partir da estética do horror*. 49 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/153334>>. Acesso em: 11 nov. 2018.
- Távora, Daniela. *Site pessoal*. Disponível em: <<http://danielatavora.tumblr.com>>. Acesso em: 11 nov. 2018.



# O Amor em Pedacos "Pixalados" de Alice Guimarães & Mónica Santos

*The Love in "Pixilated" Pieces by Alice Guimarães  
& Mónica Santos*

ELIANE MUNIZ GORDEEFF\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Pesquisadora, Animadora, Designer, Professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIE-BA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: gordeeff@campus.ul.pt

**Resumo:** O artigo reflete sobre o pixilation na representação do relacionamento amoroso, observado as curtas animadas, *Amélia & Duarte* (2015) e *Entre Sombras* (2018), das portuguesas, Alice Guimarães e Mónica Santos. A análise tem como base principalmente o conceito de "amor líquido" de Bauman, mas também os de Pavis sobre o corpo, Barthes e Bazin sobre a imagem fotográfica, além dos de McLaren e Sifianos sobre a imagem animada. Conclui-se assim, que há uma adequação estética e mesmo filosófica nas produções analisadas.

**Palavras chave:** Pixilation / Corpo / Sentido de realidade / Amor líquido.

**Abstract:** *The article reflects on the pixilation in the loving relationship representation, observing the animated shorts, Amélia & Duarte (2015) and Between Shadows (2018), of the Portuguese, Alice Guimarães and Monica Santos. The analysis is mainly based on the "liquid love" concept by Bauman, but also based on the body by Pavis, on the photographic image by Barthes and Bazin, as well as on McLaren and Sifianos on the animated image. We conclude that there is an aesthetic and even philosophical adequacy in the productions analyzed.*

**Keywords:** *Pixilation / Body / Sense of reality / Liquid love.*

## Introdução

Este artigo propõe uma reflexão sobre o *pixilation*, uma técnica animada que utiliza pessoas como bonecos, na representação do relacionamento amoroso. Este é o tema das animadoras portuguesas, Alice Guimarães e Mónica Santos, em suas últimas curtas-metragens: *Amélia & Duarte* (2015), produção Ciclope Filmes, e *Entre Sombras* (2018), produção Animais AVPL.

Alice Eça Guimarães estudou na Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa, e em 2003 especializou-se em Artes no departamento de Som e Imagem. *Amélia & Duarte*, foi sua primeira curta-metragem, co-dirigida com Mónica Santos, que estudou Arte e Design de Comunicação no *Royal College of Art* (Londres) — onde recebeu uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian (Animais, 2018). *Entre Sombras* é a segunda curta da dupla.

*Amélia & Duarte* recebeu os prémios de público no *Curtas Vila do Conde* 2015, o *Melhor Curta-metragem Nacional (Prémio António Gaio)* do *Cinanima* 2015 (Espinho), além do de *Melhor Filme Português (Prémio Sociedade Portuguesa de Autores / Vasco Granja)* no *Monstra* 2016 (Lisboa). Mas destaca-se por ter sido selecionado pela *Académie Des Arts et Techniques du Cinéma (Les Nuits en Or)*, em 2017, por ter sido premiado com o *Sophia* (2016), da Academia Portuguesa de Cinema.

*Entre Sombras* apesar de recente, já foi reconhecido com o *Prémio Especial do Júri* no *Festival Internacional de Curtas-metragens de Hiroshima* (Japão), o *Prémio Especial do Público* nos festivais de Zagreb (Croácia) e de Vila do Conde, e foi um dos indicados ao *César* 2019, da *Académie Des Arts et Techniques du Cinéma* (França).

As produções abordam o relacionamento (homem-mulher), como uma espécie de conquista fadada ao fracasso. Através da animação de elementos do mundo real, dos atores, e através de uma narração de fundo, as animadoras criam um universo estético-simbólico próprio, onde o *pixilation* lhes empresta as suas características, dando corpo às narrativas, aos movimentos e agregando significados.

A reflexão sobre estas obras se desenvolve considerando as questões da forma e do corpo dos estudos de Patrice Pavis (2008) e da imagem fotográfica, baseado nos trabalhos de André Bazin (1994) e Roland Barthes (1980). O artigo também se apoia no conceito de “amor líquido” de Zygmunt Bauman (2004), e em reflexões de Norman McLaren (1991) e George Sifanos (2012) sobre animação, além dos estudos investigativos da própria autora sobre a técnica animada.

Todas as citações estrangeiras foram traduzidas para melhor fluidez da leitura.

## 1. *Amélia e Duarte (A&D)* e *Entre Sombras (ES)*

Como define a sinopse de *A&D*:

[...]O [...] relacionamento tem a forma de uma caixa de arquivo e o seu conteúdo ilustra a história sobre o seu fim. Somos conduzidos pelas várias formas como ambos lidam com a separação como eles tentam dividir, destruir e apagar as memórias de cada um. (ICA, 2019a)

No início do filme, surge um arquivo de amores findos, com inúmeras caixas nomeadas. Antes de ser arquivada na seção “Amores Perdidos”, saem da caixa “Amélia & Duarte” todos os seus elementos, como numa explosão de fogos de artifício (Figura 1), e começam a contar sobre o relacionamento dos personagens e o luto pós rompimento. Ao final, percebe-se que essa caixa é preparada pelos próprios protagonistas, a partir do momento em que não sentem mágoas e guardam dentro dela os bons e maus momentos.

Por seu lado, a sinopse de *ES* nos remete a uma outra situação, que pode ser interpretada como um segundo momento da personagem feminina de *A&D*: “[...] Num mundo surreal onde os corações podem ser depositados num banco, a protagonista atravessa vários perigos que a conduzem a um dilema: dar o seu coração ou guardá-lo para si”. (ICA, 2018b). Nesta curta, uma funcionária de um banco de corações — local onde se depositam os corações para não serem roubados (Figura 2) –, é seduzida a ajudar um homem a recuperar o seu coração roubado, e que está no banco. Com o desenrolar da trama, percebe-se que ele é um ladrão de corações, mas é a sua parceira que lhe rouba o seu.

Esteticamente diferente da curta anterior — colorida e poética –, *ES* é um *thriller*, descrito pelas realizadoras “como um filme *noir* que adota a estética do preto e branco e o imaginário dos anos de 1940, com inspiração plástica do Art Déco e do movimento surrealista” (Animais, 2018: 3).

## 2. O Corpo dos Atores no Pixilation

Essas duas obras animadas se apresentam através do *Pixilation* e da animação de objetos. Em ambas, os atores Helena Santos e Tiago Alves emprestam seus corpos à criação das realizadoras, para apresentar e representar as histórias de amor.

Observando a “pragmática da atuação corporal”, apresentada por Patrice Pavis (2008:58-9) — focado no trabalho teatral — é possível identificar nas curtas analisadas, sete das nove situações que envolvem o corpo do ator: “a extensão e a diversificação do campo da visibilidade corporal”; “a orientação ou disposição das faces corporais”; “as posturas”; “as atitudes”; “os deslocamentos”, “as mímicas como expressividade visível do corpo”, e “os efeitos do corpo e a



**Figura 1** · Still das primeiras cenas de *Amélia & Duarte* de Alice Guimarães e Mónica Santos (2015).

**Figura 2** · Still das primeiras cenas de *Entre Sombras* de Alice Guimarães e Mónica Santos (2018).

propriocepção do espectador”. Porém, três se destacam. A iconicidade do corpo (“a diversificação do campo da visibilidade corporal”) é fundamental e utilizada pela narrativa. No caso das personagens femininas por exemplo, percebe-se que a mudança de estilo de cabelo e roupas — o figurino é como uma extensão do corpo do ator (Pavis, 2008:164-5) — refletem uma mudança emocional da personagem. O conjunto de detalhes da movimentação do rosto, de mãos, pés, e de outras partes do corpo dos atores contam e constroem visualmente as histórias (são as “as atitudes” e “a mímica” de Pavis). Como no caso da cena de *ES*, em que partes dos corpos dos personagens, juntamente com a movimentação dos lençóis, é que dão forma e sentido ao que se passa (o encontro sexual).

É indubitavelmente o ponto alto da curta-metragem. O *pixilation* e a animação de objetos criam uma metáfora visual, pois os personagens parecem “emergir e submergir na cama” (Figura 3). Ou seja, eles se deixam “mergulhar” na paixão, que os afoga, esquecendo-se de todo o resto. Como observa Georges Sifianos (2012:186):

*O corpo pode ser um signo realista e abstrato. [...] Como o balé recusa o naturalismo, ao mesmo tempo em que usa o corpo humano e valoriza as possibilidades de seu movimento, assim também o pixilation, utilizando a síntese cinematográfica fora das convenções naturalistas, autoriza a utilização do corpo humano para fins que vão além da ilusão da realidade.*

Mas por outro lado, o senso de realidade não é completamente “perdido”, o que também contribui com a empatia do público.

### 3. A Questão do Sentido de Realidade no *Pixilation*

A utilização do *pixilation* e da animação de objetos, que são técnicas que se utilizam de elementos do mundo real, agregam um senso de realidade — vinculado a imagem fotográfica (Bazin, 1994: 16; Barthes, 1980:16-8) — que facilita a identificação direta do público com as situações de românticas. As fotografias, as cartas, os perfumes, e as flores animadas que aparecem em *A&D*, além das ações dos personagens, criam toda uma atmosfera emotiva e ao mesmo tempo nostálgica, do amor que se acabou.

Em *ES*, há toda uma sedução — mistério e sensualidade — que nos remete também a uma nostalgia, mas de época — devido ao conjunto estético dos anos 1940. O próprio ritmo da narrativa (*thriller*) e a animação criativa da cena de sexo, também só foi possível com a utilização do senso de realidade das imagens e dos corpos dos atores graças ao *pixilation*. E não são somente esses elementos em particular, mas é a reunião de todos que cria uma nova roupagem e



**Figura 3** · Still de *Entre Sombras* (de Alice Guimarães e Mónica Santos): *a cena da cama*.

**Figura 4** · Still de *Amélia & Duarte* (de Alice Guimarães e Mónica Santos) *o mar de tristezas da personagem*.

toda uma ambiência de uma nova imagem, que vai dando corpo as narrativas — de forma surreal, nos movimentos e ações.

#### 4. O Pixilation e o Amor em *Amélia e Duarte (A&D)* e *Entre Sombras (ES)*

As realizadoras encontraram no *pixilation* um caminho estético para abordar os encontros e desencontros amorosos. Como uma técnica animada quadro-a-quadro, esta cria naturalmente um ritmo na sucessão de suas imagens projetadas.

[...] *a animação ao vivo pode criar uma caricatura ao interferir no ritmo da ação humana, criando exageros e distorções hiper-naturais do comportamento normal, manipulando a aceleração e desaceleração de qualquer movimento humano.*

[...]

*Também é possível imaginar muitos novos caminhos para um ser humano se locomover. Além de novos tipos de andar e correr, uma pessoa pode ir de um lugar para outro deslizando [...] aparecendo e desaparecendo, e uma série de outras maneiras.* (McLaren, 1991:67-8)

Isso é percebido em ambas as produções. Esse visual um tanto caricato e exagerado se conecta com o próprio sentido de se estar apaixonado, que torna a todos um pouco caricatos, exagerados, nos sentimentos e muitas vezes nas ações.

Bauman (2004:11) considera o “amor” como episódios intensos, curtos e impactantes, desencadeados pela consciência *a priori* de sua própria fragilidade e curta duração” (o que ocorre nas duas histórias). Por outro lado, essa fragilidade favorece e combina com a cultura consumista, como aponta Bauman (2004:11), “favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, [...]”, e em uma época pouco propícia ao “amor verdadeiro”, onde a “experiência amorosa” é mais uma mercadoria. Assim, “a tentação de apaixonar-se é grande e poderosa, mas também o é a atração de escapar” (Bauman, 2004:12) — como em *ES*.

Há uma dificuldade da atual sociedade (no “líquido mundo moderno”) em cultivar o amor (“cuidar”, “preservar”, “estar à disposição”, “assumir a responsabilidade”). *ES* retrata essa situação, uma vez que as pessoas “guardam” seus corações no banco: é algo a ser preservado. Estão fechadas para o sentimento, por covardia, praticidade ou preguiça — a curta não entra nesse mérito. E o teórico adverte (2004: 13): “Se o desejo quer consumir, o amor quer possuir. [...] Se o desejo se autodestrói, o amor se perpetua”. Neste ponto, se reconhece as duas narrativas.

Em *ES*, o desejo dos amantes se consome e deflagra o mistério da trama, abrindo caminho para a posse do coração do ladrão, pela vítima. Ou seja, este se apaixona por ela.

Já em *A&D*, ambos sofrem pelo amor perdido, mas o público não sabe o que

levou ao rompimento. De qualquer forma, não é oferecido ao público a opção do casal “tentar de novo”, nem através da narrativa verbal.

### Conclusão

Apesar de *Amélia & Duarte* e *Entre Sombras* abordarem o relacionamento e se apresentarem com o mesmo corpo (o *pixilation*), elas apresentam várias diferenças.

Enquanto *A&D* aborda o relacionamento mais emotivo, sentimental, *ES* o apresenta de forma mais sensual e dramática. O interessante da primeira curta é o processo de rutura do casal: a separação é visualmente criada em animação para que o espetador perceba o sofrimento dos enamorados. Em *ES* é o processo de envolvimento sensual, do que é perigoso e do proibido, que é abordado em um ambiente *noir*.

Em ambas as narrativas os sentimentos e o coração são interpretados como algo a ser guardado, a ser preservado. Para a sua segurança (no caso de *ES*), ou para ser arquivado como um projeto não realizado (em *A&D*). Mas nas duas histórias, há uma vaporosidade, uma efemeridade que na interpretação das realizadoras, parece ser inerente à condição do relacionamento amoroso.

Na criação de uma imagem animada resultante da reunião de movimentos de objetos e de pessoas, encontramos uma ironia de natureza e ação. Enquanto os atores agem como bonecos (serem inanimados), os objetos (elementos inanimados) se movimentam como se fossem vivos. A colcha que cobre a cama se transformar em ondas, isto é, um tecido ao mover-se em um determinado ritmo e forma, nos parecem as águas do mar (Figura 4); e livros e recortes se movem como elementos ao vento, fornecendo imagens à narração verbal do sofrimento de Amélia e de Duarte. Enquanto o movimento dos lençóis na cama de hotel de *ES* — que por sua vez, também nos remetem a águas revoltas —, é tão importante à cena quanto as poucas partes do corpo dos atores, que surgem no ecrã.

Não é tarefa fácil representar emoções e sentimentos — algo imaterial, não tátil — através de objetos e elementos concretos do cotidiano. Por ironia, é exatamente esta característica do *pixilation* que permite a comunicação com o público. Como aponta o animador Jan Švankmajer, os objetos possuem uma memória (apud Wells, 1998:90). Eles guardam uma história neles mesmos, porém não só. Como elementos de uma sociedade, de uma cultura, todos nós guardamos um museu de recordações de momentos e de objetos que nos foram/são caros ou nos marcaram. E *A&D* “brinca” em certa medida, com essas memórias do público despertando uma participação emotiva.

Ainda dentro da questão “líquida” que remetem as imagens — nas cenas dos barquinhos e das ondas do mar feitas com o movimento da colcha; do



processamento químico das lembranças de Amélia, assim como da cama (novamente) e os amantes de *Entre Sombras* –, estas refletem também o conceito de “amor líquido” de Bauman (2004). Uma vez que a vaporosidade das relações, e a inconstância sentimental espelham a questão da fragilidade atual das relações humanas. Consequência de uma individualidade cada vez mais desenvolvida, e uma “emocionalidade” cada vez menos inteligente e disponível.

### Referências

- Animais (Prod.) (2018) *Entre Sombras / Between Shadows* Press Kit. Porto: Animais.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre Claire : Note sur la photographie*. Paris : Cahiers Du Cinéma, Gallimard Seuil. ISBN2-07-020541-X.
- Baumn, Zygmunt (2004) *Amor Líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos* (C. A. Medeiros, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ISBN: 978-85-7110-795-3. [Consult. 2018-12-02] Disponível em URL: <https://archive.org/details/BaumanZygmuntAmorLiquido>
- Bazin, A. (1994) *Qu'est-ce que le Cinéma?* (12a. Ed.). Paris: Les Éditions Du Cerf. ISBN: 2-24-02419-8.
- ICA (2019a) “Amélia e Duarte”. Instituto do Cinema e do Audiovisual. Portugal. [Consult. 2018-12-20] Disponível em URL: <http://icateca.ica-ip.pt/filme/>
- AMELIA+E+DUARTE/1938
- ICA (2019b) “Entre Sombras”. Instituto do Cinema e do Audiovisual. Portugal. [Consult. 2018-12-20] Disponível em URL: <http://icateca.ica-ip.pt/filme/ENTRE%20SOMBRAS/2177>
- McLaren (1991) “Neighbours (1952)”. In McWilliams, D. (Ed.) *Norman McLaren: On the creative process*. Montreal: National Film Board of Canada. ISBN: 0-7722-0412-8.
- Pavis, P. (1996) *A Análise dos Espetáculos* (S. S. Coelho, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. ISBN: 978-85-273-0396-5.
- Sifianos, G. (2012) *Esthétique du Cinéma d'Animation*. Paris: Editions Cerf-Corlet. ISBN : 978-2-204-09838-0.
- Wells, P. (1998) *Understanding Animation*. London: Routledge. ISBN: 978-0-4151-1597-1.

# Luz Correia: a energia da matéria e da imaginação inquieta e eco-participante

*Luz Correia: The matter energy and the unquiet and eco-participating imagination*

ELISABETE OLIVEIRA\*

Artigo completo submetido a 03 de Janeiro de 2019 e aprovado a de 17 janeiro 2019.

\*Portugal, artista visual, pintora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa. E-mail: elisabeteo@netcabo.pt

**Resumo:** Esta investigação reflecte sobre a obra de Luz Correia como escultor, a partir de entrevista, registo fotográfico e levantamento documental, procurando visibilidade para o carácter da sua obra - que, no contexto português, consideramos marcante na afirmação expressiva da matéria, original na integração do vidro; e de eco-participação pioneira. Arte-Educador inovador, veio a distinguir-se em escultura pela vasta e sempre renovada criação em medalhística e pela intervenção monumental em espaço urbano, numa profunda sintonia holística e ecológica.

**Palavras chave:** escultura portuguesa contemporânea / imaginação artística holística / património cultural.

**Abstract:** *This research reflects about Luz Correia work as a sculptor, applying interview, photographic record and document survey, searching for making his art work character to become visible - which one, within the Portuguese context, we consider to be remarkable as matter expressive affirmation, of original glass integration; and showing a pioneer eco-participation. Innovating Art-Educator, he became a distinguished sculptor by his vast and always renewed creation of medal and monumental intervention in urban space, in deep holistic artistic imagination.*

**Keywords:** *Portuguese contemporary sculpture / holistic artistic imagination / cultural heritage.*

## 1. Introdução

Esta investigação reflecte sobre a obra de Luz Correia (1925-2008) (Figura 1) como escultor procurando visibilidade para o carácter da sua obra que, no contexto português, consideramos marcante na afirmação expressiva da matéria, original na integração do vidro; e de eco-participação pioneira.

Arte-Educador inovador, veio a distinguir-se em escultura pela vasta e sempre renovada criação em medalhística e pela intervenção monumental em espaço urbano, numa profunda sintonia holística e ecológica.

Luz Correia terá começado a compreender o potencial expressivo da matéria na sua formação de Engenheiro Técnico Civil. Por necessidade de emprego, e porque a Escola Comercial e Industrial da Póvoa do Varzim permitia uma pedagogia e didáctica modernas, aí iniciou um ensino formal e informal inovador — compartilhado com Lagoa Henriques -, com os pés-descalços, filhos dos pescadores e envolvendo o comércio local; e fundamentado pelo curso de Ciências Pedagógicas em 1954.

Ligado aos CTT no Funchal, bolsheiro da F. C. Gulbenkian (1957-1965/6), ali fundará o 1º Centro Artístico Infantil-FCG, piloto do CAI-Lisboa (1984-2001); em 1963 edita *Garatujas*, estudo psicológico inovador do desenho infantil dos dois filhos; e expõe desenhos infantis globalmente, doando os de 1956-66 à FCG, no 40º aniversário — *Educação Arte Cultura* -, 1996.

Expõe desde 1967, 1º Prémio do Salão de Arte Moderna, Casino Estoril 1968, ano da formatura em Escultura na ESBAP. Em 1972 deixa a Madeira, dedicando-se à Escultura e à Medalhística: o nosso enfoque é na dimensão desta obra visual.

Pelo seu carácter inquieto, questionador, experimentador, enfrentou muitos obstáculos e a sua obra não é ainda tão reconhecida como merece.

## 2. Metodologia

Procedemos a partir de entrevista e registo fotográfico que realizámos em 26 de Março de 1997 no Atelier de Luz Correia (Figura 2) — com quem colaborámos em Arte-Educação, em especial para a FCG -, preparatórios da Tese do nosso Doutoramento de 2005 e posteriormente publicados em Oliveira, E. (2010); e por levantamento documental dos recortes de Imprensa do dossier de Luz Correia que observámos em 1997 e o seu Filho António Carlos Correia nos referenciou pelo final de 2018, que tinham integrado o espólio do Artista, perto do final da sua vida, na Coleção dos CTT, à guarda da Fundação Portuguesa de Comunicações em Lisboa. Aqui pudemos encontrar obras de escultura e pintura, e arquivo de desenhos e outros documentos, que desconhecíamos.



**Figura 1** - Uma das muitas caricaturas de Luz Correia por colegas-Artistas. Fonte: Elisabete Oliveira, no Atelier do Artista, em entrevista de 26 de Março de 1997.

**Figura 2** - Luz Correia no Atelier da Amadora, em entrevista de 26 de Março de 1997. Foto: Elisabete Oliveira.

Completando o nosso conhecimento directo da Escultura de Luz Correia em Tondela, a Câmara Municipal de Tondela providenciou fotos expressamente.

### **3. Obra visual de Luz Correia**

#### **3.1 Dimensões estéticas do percurso de Luz Correia**

Desde os anos 70, em investigação prosseguida para Doutoramento FPCE. UL de 2005, sustentámos a concepção da *Estética* como orientação da energia transformadora para a qualidade (*qualia*, carácter), ao criar-se ou apreciar-se forma; em três dimensões-funções (Oliveira, 2010) e Luz Correia pode ser considerado como um seu referencial:

— Dimensão Material — função tecnológica: buscando formas novas capazes de corporizar a sua intenção expressiva; desenvolvendo incansavelmente as experiências matéricas.

— Dimensão social — função comunicativa: explorando um simbolismo cultural aberto a, e com, todos, das medalhas aos monumentos de temas sociais profundamente tocantes – a emigração ou o combate colonial forçado... ou as *antenas* do nosso quotidiano...

— Dimensão ontológica — função organização-de-vida: buscando/encontrando interacções holísticas, com a natureza ou o espaço cósmico, na rota existencial humana.

#### **3.2 Medalhística**

Luz Correia cria mais de 80 peças, expondo-as desde 1973 — e desde 1987, em exposições FIDEM da qual é membro -. Cada medalha é uma descoberta de novos formatos em simbiose com o acontecer.

Seleccionámos 4 exemplares, dos quais destacamos: (1) Cinquentenário dos Amigos de Lisboa, 1986, em síntese geométrico-simbólica e (2) Escultor Luz Correia. 77 anos, 2002, como que uma meditação da vida do Artista como descoberta de mundos inacabada (Figura 3); (3) Monsanto, Aldeia mais Portuguesa, Cinquentenário 1988, num quase fusionismo com as rotundas fragas e (4) Homenagem ao Escultor António Marinho — torção espiralada de 1991 (Figura 4).

#### **3.3 Escultura**

— **exploração matéria com destaque para o vidro e Arte Pública**

##### **3.3.1 Exploração da matéria**

Luz Correia buscou as potencialidades expressivas, evocativo-simbólicas dos materiais — das formas naturais intocadas aos metais fundidos totalmente determinados por ele e concebidos para a interacção com as mãos dos

conquistadores, como nos Troféus na Figura 5 e Figura 6: nunca se acomodando às soluções formais já conseguidas.

Já no séc. XXI, em fase de realização de Arte Pública, Luz Correia projectará um Monumento ao Oleiro de Molelos, num turbilhão de anéis enveloados; mas devendo ter a escala de 10m de altura, não chegou à concretização (Figura 7).

### 3.3.2 Exploração do vidro e Arte Pública

A solução formal tensionada na medalha de A. Marinho, no bronze, é revivenciada no vidro — numa original exploração da interacção de arte-produto industrial (placa de vidro da Covina) -, em composições de pequenos blocos (Figura 8) — que chegam à funcionalidade do candeeiro em modernas mini-estalactites que vimos suspenso no seu atelier -, vindo a atingir uma evocacionalidade poética no ondedado e frecha da chapa (Figura 9); ou uma energia maior, nas helicoidais, em movimento/gesto expansivo e eco-participação: Monumento ao Emigrante, Tondela. 1994 (Figura 10). O desenho do Projecto deste Monumento (Figura 10), patenteia um profundo conhecimento das estruturas a erguer, complementado por estudos de pormenor, a par do arrojo e simbólica da concepção do homem-emigrante nu face ao desconhecido da nova terra, rodeado de energias ascensionais - proposta formal causadora de longa polémica local.

Outra das últimas obras de Arte Pública de Luz Correia, parece-nos denotar a sua corporização com os elementos - erguendo-se alto entre a terra e o ar - e com as emergias da comunicação no quotidiano, em Antenas, irmanadas com a envolvente tecnológica, no Parque das Artes e Desporto da Amadora (Figura 11).

Conforme Damásio (2017), a emoção é o motor da razão, entretendidamente: em Luz Correia, a forma emocionada anda a par da geometria rigorosa do projecto, de minúcia construtiva.

Na busca e percurso de Luz Correia, julgamos que há o atingir de uma oceanidade (Ehrenzweig, 1969), de carácter telútico-astral, desde o sentir das tensões expansivas espiraladas das medalhas e, depois, da escultura monumental, até à matéria/cor da sua pintura de nebulosa rosa ou terra/ grão, escura, pesada, vulcânica, lunar?... *Obra aberta*, no sentido proposto por Eco (1964).

### 3.4 Pintura

Só podemos basear-nos nas 4 telas de 2002 que, no seu espólio, o Escultor confiou à Coleção-Museu CTT Correios de Portugal, à guarda da FPC — *Algures no espaço cósmico*: três de 124x94 cm, muito matéricas, entre o negro granulado e o vermelho cruzado de linhas rectilíneas e uma de 118x88 cm. Seleccionámos uma das primeiras (Figura 12), onde uma negrura cósmica é habitada por uma



**Figura 3** · Luz Correia. Medalhas '86 - '02. Cinquentenário dos Amigos de Lisboa. Bronze; cunhada, diâmetro. 80mm. 1986 e Escultor Luz Correia. 77 anos. Bronze; fundida; irregular, diâmetro. 80mm. 2002. Foto: Escultor Viriato Bernardo para Catálogo-Exposição INCM 2009.

**Figura 4** · Luz Correia. Medalhas '88 e '91. "Monsanto – Aldeia mais Portuguesa". C. M. Idanha-a-Nova. Cinquentenário 1930-1988. Bronze; fundida, irregular, 90x45 mm. Medalha Dedicada ao Escultor António Marinho. 1988. Bronze; fundida, irregular, 100x80 mm. 1991. Foto: Escultor Viriato Bernardo para Catálogo-Exposição INCM 2009



**Figura 5** - Luz Correia. Escultura-maqueta em seixos, de projecto para Troféu. Espólio em Coleção CTT Correios de Portugal, à guarda da Fundação Portuguesa das Comunicações.

Foto: Fundação Portuguesa das Comunicações – Base de Dados

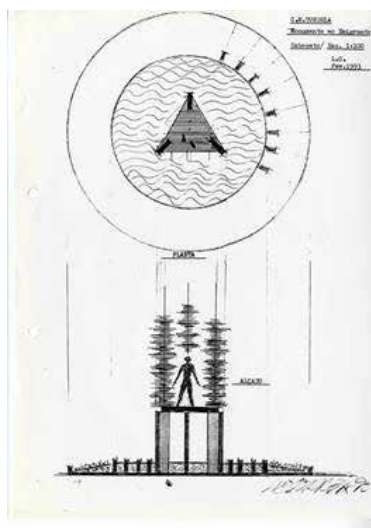
**Figura 6** - Troféu no atelier de Luz Correia, realizado em versões diversas; c. 60x45cm. Foto: Elisabete Oliveira. '97.03.29





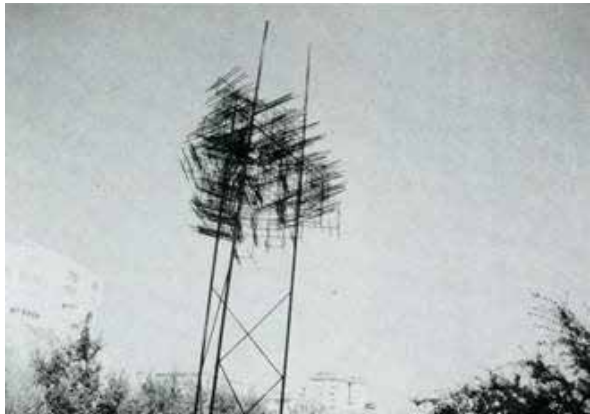
**Figura 7** · Luz Correia. Monumento ao Oleiro de Molelos: Maqueta em anéis de metal: Projecto para a altura de 10m, não concretizado. Espólio em Colecção CTT Correios de Portugal, à guarda da Fundação Portuguesa das Comunicações. Foto: Fundação Portuguesa das Comunicações – Base de Dados

**Figura 8** · Luz Correia. Escultura em Vidro. Espólio na Colecção CTT Correios de Portugal, à guarda da Fundação Portuguesa das Comunicações. Foto: FPC - Base de Dados.



**Figura 9** · Luz Correia. Placa de vidro com ondedado, 1º Prémio Salão Estoril. 1968. Espólio em Colecção dos CTT Correios de Portugal, à guarda da Fundação Portuguesa das Comunicações. Foto: Fundação Portuguesa das Comunicações - Base de Dados

**Figura 10** · Luz Correia. Desenho (aprox, A2). Projecto do Monumento ao Emigrante. Tondela. 1992. Foto: Espólio na Biblioteca-Arquivo Histórico da Fundação Portuguesa das Comunicações disponibilizado em base de dados.



**Figura 11** · Luz Correia. Escultura – Antenas. Parque das Artes e Desporto. Amadora – Exposição de Arte Pública permanente. Foto: C. M. Amadora

**Figura 12** · Luz Correia. Pintura 2 da Série de 4 obras em arquivo: *Algures no espaço cósmico*. Acrílico/Técnica mista s/ tela/. 118x88 cm. 2002. Espólio em Coleção dos CTT Correios de Portugal, à guarda da Fundação Portuguesa das Comunicações. Foto: Fundação Portuguesa das Comunicações – Base de Dados

como-que-nebulosa vermelho-rosa. Aqui também podemos encontrar, como nas maquetas, troféus e obras de Arte Pública de Luz Correia, uma ressonância holística, exemplo da complexidade em que existimos — em diálogo, recursividade e hologramaticidade com as energias do nosso mundo e cosmos, na emergência —, da qual Morin, E. (1990) nos consciencializou.

### Conclusão

A Arte Pública que Luz Correia desenvolve na Amadora, onde mantém casa-atelier — apesar dos longos períodos vividos em Tondela -, com as maquetas de Troféus das mais diversas Instituições que o envolvem, desafiá-lo-ão até ao final da vida, acrescentando o seu contributo de novas matérias e formas na contínua emergência envolvente; e numa fusão crescente com os elementos, questionados até ao cosmos.

Poder-se-á aplicar a Luz Correia estas duas reflexões de Betâmio:

*A obra de arte é um resumo de mil horas de ver, ouvir e tocar. [...] A receptividade ao fluir da vida e ao rebate das forças vitais faz da arte um arado, ou coisa parecida, que garante o amanhã melhorado. Quando se diz que a arte é evasão, outra coisa não é de pensar que não seja a vontade de mais viver e de estar na vida com liberdade. (Betâmio, 2004:36; 2007:27.06.'76).*

*O valor da obra de Arte está na ressonância de um instante pessoal inencontrável duas vezes. A repetição é um fenómeno cultural mas não artístico. (Betâmio, 2004:38; 2007:27.04.'69).*

*Luz Correia fez da sua arte uma presença vigorosa — e muitas vezes desafiante do esperado, do convencional -, ajudando a abrir sensibilidades e mentalidades, numa resultante de expansão da liberdade de ser. E a sua curiosidade, inquietude e energia, foram motores de toda a sua vida, com uma tenacidade que transpôs obstáculos, numa valorização singular da nossa cultura — que deve ser mais reconhecida para mais frutificar.*

### Agradecimentos

Agradecimento pela acessibilidade a obras/espólio de Luz Correia e a autorização da sua reprodução:

- António Carlos Correia (Ph D, IEUL), Filho de Luz Correia, que refe-renciou o Espólio, à guarda da Fundação Portuguesa das Comunica-ções e o Catálogo da Exposição INCM 2009.
- Viriato Bernardo — Escultor-Fotógrafo para o Catálogo-Exposição INCM 2009.
- C. M. Tondela: Pedro Adão, Vereador da Cultura em exercício, 2019; Fotógrafo por cortesia expressa da C. Municipal de Tondela; e Alcina Oliveira, Bibliotecária-Arquivista — Atendimento.

- Museu da Fundação Portuguesa das Comunicações — CTT Correios de Portugal.
- Maria de Fátima Marques, Curadora do Espólio em Coleção dos CTT Correios de Portugal, à guarda da Fundação Portuguesa das Comunicações; Maria da Conceição Ribeiro, Atendimento/Mediação para o Espólio na Biblioteca-Arquivo.

### **Referências**

- Betâmio, A. (2004). *Textos Inevitáveis*. Ed. Museu de Benavente, Reitoria Universidade de Lisboa e EDUCA-FPCEUL (IEUL).
- Correia, L. & Al. (1963). *Garatujas*. Lisboa: dep°. Livraria Portugal.
- Correia, L. (1971). Coordenação *Relatório e Contas do Conselho de Administração e Parecer do Conselho Fiscal: Exercício de 1971/Correios e Telecomunicações de Portugal*.
- Correia, L. (1979). [Tradução] *O tráfico de escravos negros sécs. XV-XIX*: documentos de trabalho e relatório da reunião de peritos organizada pela UNESCO em Port-au-Prince, Haiti, de 31 de Janeiro a 4 de Fevereiro de 1978.
- Correia, L. (1996). *Documentação de trabalho-exposição em Arte-Educação*. In: Educação Arte e Cultura. Lx: FCG.
- Correia, L. (1998). Org. Vidro. In: *2ª Bienal de Artes Plásticas da Marinha Grande*. C. Municipal da Marinha Grande
- Correia, L. (2000). Org. Medalha. In: *1ª Bienal Internacional de Medalha Contemporânea*. C. Municipal do Seixal.
- Damásio, A. (2017). *A estranha ordem das coisas: a vida, os sentimentos e as culturas humanas*. Lisboa: Temas e Debates. Círculo de Leitores, 365.
- Eco, U. (1964). *L'oeuvre ouverte*. Paris: Ed. Du Seuil.
- Ehrenzweig, A. (1969). *A ordem oculta da Arte: um estudo sobre a psicologia da Imagem Artística*. R Janeiro: Zahar Editores.
- Morin, E. (1990). *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Oliveira, E. (2010). *Educação estética visual eco-necessária na Adolescência*. Coimbra: MinervaCoimbra. ISBN: 978-972-798-293-6

# A xilogravura na literatura de cordel: do popular ao erudito nas obras de J. Borges e Samico

*Woodcut in the cordel literature: from the popular to the erudite in the works of J. Borges and Samico*

FABIO SAPEDE\*

Artigo completo submetido a 03 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual, gravurista.

AFILIAÇÃO: Fundação Cultural Cassiano Ricardo de São José dos Campos. Av. Olivo Gomes, 100 — Santana, São José dos Campos, São Paulo, Brasil. E-mail:fabio@deetsar.art.br

**Resumo:** A literatura de Cordel e a xilogravura popular se aliaram no início do século XX no Recife, Pernambuco e acabou tornando-se uma das mais importantes mídias de comunicação do país. Com o enorme crescimento de tiragens e títulos, muitos entalhadores foram surgindo, alguns deles se tornaram artistas de repercussão internacional. Outros, mais eruditos, aproveitaram-se das temáticas associadas a esse enorme imaginário, e apoiaram suas obras nessa fonte. O presente trabalho traça um panorama de dois artistas que de alguma forma tiveram forte ligação com o Cordel, são eles J. Borges e Samico.

**Palavras chave:** literatura de cordel / folhetos / xilogravura.

**Abstract:** *Cordel's literature and popular woodcutting allied in the early twentieth century in Recife, Pernambuco and ended up becoming one of the most important communication media in the country. With the huge growth in print runs and titles, many carvers were emerging, some of them becoming internationally acclaimed artists. Others, more erudite, took advantage of the themes associated with this enormous imaginary, and supported their works in that source. The present work traces a panorama of two artists that somehow had strong connection with the Cordel, they are J. Borges and Samico.*

**Keywords:** *corde'l literature / leaflets / woodcutting.*

## Introdução

A chamada literatura de Cordel ou “folheto”, como preferem os puristas, representou um dos maiores e mais importantes fenômenos literários brasileiros. Num país com enormes desigualdades regionais, esse fenômeno aconteceu precisamente em sua região mais pobre e menos letrada: o Nordeste. No século passado, a literatura em verso associada à xilogravura retratava com riqueza de detalhes as crenças e valores do sertão nordestino. Segundo Câmara Cascudo, a cultura e forma de vida nesta região brasileira se mantiveram preservadas por, pelo menos, dois séculos: “A vida nas povoações e fazendas era setecentista nas duas primeiras décadas do século XX.” (Cascudo, 2012).

O Nordeste, com seus mais de 60% de analfabetos em suas regiões rurais, foi o terreno fértil para a poesia popular. A linguagem simples, versos rimados, impressão rudimentares, especialmente desenvolvida para ser lido em voz alta, ganhou o coração da população mais simples. A audiência destas formas de narrativa popular atingiu números impressionantes em meados do século XX, chegando a um público de 30 milhões de pessoas: cerca de 1/3 da população brasileira. Numa região rural praticamente sem infraestrutura, com escassez de tudo, sem mídias de informações disponíveis, os folhetos eram muito mais que ficção, explorava também temas jornalísticos (Jeová Franklin apud Ferreira, 2006).

Segundo Jeová Franklin, o poeta Delarme Monteiro Silva afirma ter vendido no primeiro dia 40 milheiros da reportagem sobre A Morte do presidente Getúlio Vargas, enquanto os maiores jornais da região raramente registravam edições diárias superiores a 10 mil exemplares (Jeová Franklin apud Ferreira, 2006).

O comércio dos folhetos era normalmente realizado pelo próprio autor, em lugares de maior aglomeração popular, como feiras, festas religiosas, etc. O vendedor portava uma pequena mala, que aberta, expunha seus folhetos. Em seguida, os poemas eram cantados publicamente sem acompanhamento musical. Os compradores, muitas vezes analfabetos, levavam os folhetos para suas casas, onde alguns letrados procediam as leituras para diversos ouvintes, vez por outra memorizadas e repedidas nas rodas familiares.

Muito se discute dentre os especialistas sobre a origem dos folhetos. Alguns defendem a origem ibérica, outros a mim, parece-me que teve a mesma origem da ampla Literatura Oral que veio na bagagem de nossos colonizadores, que por sua vez, as traziam das diversas ancestralidades herdadas. Com os portugueses, vieram poeminhas, anedotas, canções, que mesmo não tendo origens tão populares, sincretizaram-se e assumiram uma vestimenta simples e popular. No mesmo caminho desta oralidade surgiram as duplas de repentistas, declamadores em desafio, que “criavam” seus versos de improviso, mas que,



**Figura 1** · J. Borges (José Francisco Borges),  
 “Chegada da Prostituta no Céu”, 1976. Fonte:  
 Ferreira, 2006:48; Lima, s/d)

**Figura 2** · Samico (Gilvan José Meira Lins Samico),  
 “Homem e Mulher,” 1993. [90,7 x 49,7 cm].  
 Fonte: Leal, 2012:113.



sem dúvida, buscavam também inspiração nos poemas, principalmente portugueses, que desembarcaram aos montes no Brasil.

Desses poemas cantados, inventados durante a declamação, acompanhados por um instrumento de corda, cabia melhor as sextilhas que as quadras portuguesas. Foi o poeta paraibano Silvino Pirauá que estruturou a narrativa em sextilhas, que se tornou predominante na poesia popular nordestina. Mas foi Leandro Gomes de Barros (1865 – 1918), que segundo Câmara Cascudo, tornou-se o maior fornecedor de poesias populares do país. Leandro publicou mais de mil folhetos com 10 mil edições, vivendo exclusivamente de seu trabalho como poeta. É atribuído a Leandro o livreto “O Soldado Jogador”: um clássico romance europeu que foi devidamente acomodado às sextilhas setissilábicas típicas da cantoria declamatória sertaneja.

Falar do início deste fenômeno editorial numa terra de analfabetos, nos obriga a citar o poeta João Martins de Athayde, que na década de 1920 adquiriu o acervo deixado por Leandro e fundou sua própria tipografia. Com isso, os livretos deixaram de ter sua distribuição irregular e passaram a ser encontrados em estações de trens, feiras, mercados públicos, etc. Athayde passou a imprimir folhetos em larga escala no Recife, tornando-se o maior editor de poesia popular do Brasil.

O Brasil que, até a vinda da família real 1808, não havia impresso uma só linha, pois o primeiro equipamento tipográfico desembarcou no Rio de Janeiro junto com a realeza, , passou por uma verdadeira revolução gráfica graças aos folhetos populares. A partir de então, muitos poetas fundaram suas próprias editoras e passaram a imprimir e comercializar folhetos próprios e de outros autores.

A partir dos anos 60, com popularização do rádio a pilha, inicia-se o processo de decadência dos livrinhos, que se acentua fortemente com o processo de eletrificação e a penetração da televisão no interior do Brasil. No início da década de 1970, a editora de José Bernardo, a maior do nordeste, não publicava em uma semana nem a metade do número diário de livrinhos da sua melhor fase.

### 1. A Xilogravura

O “namoro” da xilogravura com os folhetos começou no início do século XX no Recife (Pernambuco). Jeová Franklin nos conta que o primeiro folheto com capa em xilogravura foi editado em 1907:

*O primeiro folheto conhecido a trazer xilogravura, “A História de Antônio Silvino”, foi editado em 1907, pelo poeta Francisco das Chagas Batistas na Imprensa industrial do Recife. Belíssima estampa, de autor desconhecido baseada em fotografia do célebre*

*cangaceiro [Lampião]. Ela impressionava pela fineza dos traços e pela riqueza de detalhes no estilo da xilogravura europeia. (Jeová Franklin apud Ferreira, 2006).*

Segundo Franklin, essa mesma imagem foi utilizada em vários folhetos sobre a vida de Lampião, assim, em cada nova edição a matriz ia se deteriorando, até que no final ficou reduzida a um esboço do original. Em 1925, a figura foi refeita em nova xilogravura, foram eliminados detalhes e Lampião aparecia mais baixo, gordo e menos elegante. Outros folhetos editado por Leandro Gomes de Barros, traziam xilos nas capas, normalmente com pouca ou nenhuma relação com o tema. Eram, possivelmente, tacos gravados na Europa ou feito por xilógrafos europeus (Jeová Franklin apud Ferreira, 2006).

O fato é que o público geral se identificava mesmo com as capas mais realistas, muitas vezes com imagens de artistas de cinema, feita em clichérias das capitais; a xilogravura, como capa, só ganhou espaço 40 anos depois, quando as gráficas se espalharam pelo interior e a infraestrutura para produção de clichês se tornou inviável.

Embora o público em geral não tenha inicialmente aprovado as xilos como capas, estas chamaram a atenção de um público mais culto. Segundo o editor Manoel Caboclo da Silva, de Juazeiro do Norte :

*[a zincogravura]...é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura porque apresenta figura nítida e perfeita de um artista (de cinema). E o clichê de madeira representa inteligência. Eu não desprezo nem um nem outro. Um é para o matuto outro para o intelectual. (Jeová Franklin apud Ferreira, 2006)*

Concomitante ao declínio dos folhetos, no final da década de 60 e início dos 70, a xilogravura popular, ao sensibilizar as elites, passou a ser tema de reportagens de jornais e revistas e a ter forte projeção nos mercados urbanos. Com isso, ela se desvinculou dos folhetos e tornou-se o mais importante meio de expressão plástica da cultura rural nordestina, como é o caso atualmente (Carvalho, 2014).

## 2. J. Borges

Em 20 de dezembro de 1935 nascia no município de Bezerros, Pernambuco, José Francisco Borges, filho de agricultores, trabalhou na terra até os 8 anos de idade. Aos 12 fazia cestos e balaios para ele mesmo vender. Estudou apenas 10 meses numa escola formal e, segundo ele mesmo, aprendeu a ler lendo cordel. Falar de José Francisco Borges, ou simplesmente J. Borges, como preferer ser chamado, é, na verdade, falar de um contingente considerável de poetas e xilogravuristas populares do nosso sertão nordestino. Em sua fase áurea (em

torno de meados do século XX) eram, segundo Borges, mais de 500 poetas espalhados pelas feiras e festas religiosas em todo o norte/nordeste, declamando e vendendo sua produção. Muitos deles peregrinavam pelas fazendas onde, entre vinhos e cafés, liam seus poemas nas casas, recebendo algum dinheiro por isso. Essa era a típica diversão daquela região.

Desde menino, encantado com os folhetos, como o “best seller” *Pavão Misterioso*, por exemplo, decidiu que seria cordelista e, como de praxe em sua vida, desenvolveu sozinho habilidades para isso. Desenvolveu-se também em xilogravura, pois não podia pagar clichês para (a capa?) de seus poemas. Seguiu se dedicando às gravuras, que faziam algum sucesso. A poesia acabou cedendo espaço para a xilo, o sucesso tornou-se “badalação”, tendo sido considerado por Ariano Suassuna (2012) como o melhor gravurista popular do Brasil. Ganhou fama internacional, ensinou nos Estados Unidos, recebe turistas de muitos países no seu ateliê, é convidado para muitos eventos internacionais.

### 3. Samico

Gilvan José Meira Lins Samico, nasceu no Recife (Pernambuco) em 15 de junho de 1928. Pertencia a uma típica família de classe média, o pai comerciante e mãe se dedicava exclusivamente à casa e aos filhos, seis ao todo, sendo Gilvan o penúltimo. Ao contrário de J.Borges, teve educação formal, pensou em estudar arquitetura, mas desistiu no curso preparatório. Começou a desenhar ainda na adolescência, copiando tudo que encontrava pela frente: fotografias de jornais e revistas, imagens de santos, etc. Aos 18 anos foi levado pelo pai à presença de Hélio Feijó, seu amigo, professor de desenho, pintor e arquiteto, a intenção era ouvir do amigo uma opinião especializada sobre o possível dom do filho. A partir de então, passou a desenhar modelos vivos e frequentar o ateliê de Feijó, onde conheceu os principais artistas modernos da época. Além da Sociedade de Arte Moderna do Recife, também mantinha contato com o grupos acadêmicos, através deles, conheceu o pintor Reynaldo Fonseca, de formação clássica, que o convidou para um curso de desenho, onde adquiriu sólidos conhecimento da arte erudita. Iniciou-se na gravura no Atelier Coletivo utilizando placas de gesso, que eventualmente eram reproduzidas na madeira. Mais tarde, viajou para São Paulo para aprimorar a técnica da gravura com Lívio Abramo, onde residiu por 6 meses, mudando-se em seguida para o Rio de Janeiro sob convite do designer Aloísio Magalhães. No Rio conhece Oswaldo Goeldi com quem estudou gravura na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1965 retornou para Pernambuco, onde ficou apenas dois anos, pois ganhou como prêmio, uma viagem ao exterior no XVII Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Muda-se, assim, com

a família para Barcelona, onde reside por cinco anos, até retornar em 1971 para Olinda (Pernambuco).

#### 4. Entre J.Borges e Samico uma poética Sertaneja

Na década de 1970 é lançado no Recife (Pernambuco) um movimento artístico denominado “Movimento Armorial”, cuja figura central foi Ariano Suassuna, juntamente com outros intelectuais nordestinos. O movimento tinha como objetivo a criação de uma arte erudita baseada em elementos da cultura popular do nordeste brasileiro. No dizer do próprio Ariano (2012):

*A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel) com a Música de Viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados.*

Na década de 1960, antes de embarcar para Barcelona, Samico encontra Suassuna e pede a ele orientação para seu trabalho, principalmente a xilogravura. Suassuna aconselha-o a mergulhar no universo mágico e poético do Romancero Popular Nordestino, e no dizer do próprio Suassuna (2012):

Samico, assim como Ariano, mergulhou profundamente no mundo de J. Borges, Leandro de Barros, José Camelo, José Bernardo, e centenas de outros. Absorvendo e incorporando seu mundo mágico, quase medieval, repleto de Santos, Profetas, pássaros de fogo, dragões, serpentes, bois encantados cavalos misteriosos, etc.

J. Borges declara: “*Diabo, mulher e cobra são as coisas que mais realçam numa gravura*” e podemos observar a grande repetição desses símbolos no cancioneiro popular. Em ambos gravadores podemos observar a constância da figura feminina, sempre ressaltando sua sensualidade e mistério. Para Frederico Moraes (1998): “...esta simetria é também semântica, isto é, ela corresponde aos binômios ou dualismos que integram o tabulário sertanejo-medieval do Nordeste: Deus e o diabo, o bem e o mal, o céu e o inferno, realidade e fantasia” (Moraes, 1998). É nítido, nas obras de ambos, esta dualidade presente na cultura nordestina.

A imagem xilográfica, assim como o conteúdo do Cordel, conta uma história, que podem ser compreensível ou não. No caso do J. Borges, as imagens são “*naifs*”, não existindo nenhuma preocupação com proporções, planos, perspectivas ou volumes. São imagens bidimensionais, com as figuras ora definidas por contornos em linhas negras ora totalmente preenchidas com o negro e definições com linhas ou pontos brancos. Mostra nitidamente que as ferramentas

utilizadas eram artesanais. Inscrições explicativas nas imagens nos lembram gravuras medievais, como por exemplo a *Ars Morienti*. Além da fauna e flora bastante bizarras (peculiares?), nota-se uma infinidade de figuras diabólicas que chegam a ser divertidas. Enfim, isso tudo resulta num conjunto ingênuo que provocam em nós um misterioso encantamento.

Em Samico, essa magia ganha roupa erudita, com um primor técnico impressionante. Os binômios ganham uma simetria perfeita, que nos remete a um concretismo recheados de símbolos, como se fossem mundo paralelos, atemporais convivendo em harmonia (ou não) em seu interior. Notam-se cortes perfeitos, cores sobrepostas com absoluta precisão, para chegar neste primor. Samico também, a exemplo de J. Borges, construía suas próprias ferramentas de uso xilográfico, pois as disponíveis no mercado não os permitiam alcançar tamanha precisão.

No tocante aos processos produtivos, os dois artistas também são muito diversos. J. Borges tem uma produção intensa de matrizes, são obras rápidas com o desenho feito direto na madeira, sem esboço em papel. Samico, por sua vez, produzia em sua fase mais madura apenas uma gravura por ano e chegava a fazer dezenas de estudos, de esquemas, de esboços dos detalhes ou do todo, até que chegasse na imagem que iria para a matriz.

### **Conclusão**

J. Borges e Samico, filhos do Romancero Popular Nordestino, como na parábola, Borges o filho mais velho (embora seja o mais novo) e Samico o filho pródigo. Ambos foram lá no fundo de suas almas, e ali encontraram os elementos mágicos herdados do pai. Borges usou-os de forma bruta, Samico os lapidou à exaustão sem que perdessem a pureza.

Samico e Borges, representando o dualismo erudito-popular, influenciaram sobremaneira minha poética artística. Minha entrada no mundo da xilogravura tem relação direta com ambos. Ainda agora, ao escrever este artigo, fico profundamente emocionado ao rever as imagens que tanto instigaram meus devaneios.

## Referências

- Carvalho, Gilmar de; (2014) *A Xilogravura de Juazeiro do Norte*, Fortaleza: IPHAN.
- Cascudo, Luis da Câmara. (2012). *Literatura Oral no Brasil*, 1a edição digital, São Paulo: Global,
- Ferreira, Clodo (org.) (2006) *J. Borges por J. Borges, Gravura e Cordel do Brasil*. Brasília: UnB.
- Leal, Weydson Barros. (2012). *Samico*, Rio de Janeiro: Bem-te-vi.
- Lima, Claudilaine & Guedes, Sandra; (s/d) *O Reino Mágico da Xilo(gravura)*, Disponível em [http://www.unicap.br/armorial/35anos/trabalhos/o-reino\\_xilogravura.pdf](http://www.unicap.br/armorial/35anos/trabalhos/o-reino_xilogravura.pdf)
- Moraes, Frederico. (1998). *Encantamento: Samico: 40 anos de gravura*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Suassuna, Ariado (2012) "Samico e Eu" [prefácio] in Leal, Weydson Barros. *Samico*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi.

# Seguindo o Meretrilho: sobre um poema de Maria do Carmo Ferreira

*Following the Hookerail: about a poem of Maria  
do Carmo Ferreira*

FELIPE MARTINS PAROS\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Poeta Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Programa de Pós-graduação em Artes, Grupo de Pesquisa ‘Arte Construtiva e Poéticas da Visualidade.’ Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Bairro Barra Funda, São Paulo, SP, CEP 01140-070, Brasil. E-mail: felipe.martins@unir.br

**Resumo:** O artigo apresenta algo da vida e obra de Maria do Carmo Ferreira, poeta brasileira quase desconhecida em seu país, mas que foi a única a colaborar com as publicações dos poetas concretos brasileiros. Na revista *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*, no quinto e último volume datado de dezembro de 1967, se pode encontrar um solitário poema de Maria do Carmo, o qual a mesma chamou de “Meretrilho”, composto a partir de procedimentos de vanguarda tais como a palavra-valise e o caligrama.

**Palavras chave:** Maria do Carmo Ferreira / Poesia Contemporânea Brasileira / Poesia Concreta Brasileira.

**Abstract:** *The article presents something of the life and work of Maria do Carmo Ferreira, a Brazilian poet almost unknown in her country, but who was the only one to collaborate with the publications of Brazilian concrete poets. In the magazine *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda (Invention: Magazine of Avant-garde Art)*, in the fifth and last volume dated December 1967, one can find a solitary poem by Maria do Carmo, which she called “Meretrilho” (“Hookerail”), composed from avant-garde procedures such as portemanteau words and calligrams.*

**Keywords:** *Maria do Carmo Ferreira / Brazilian Contemporary Poetry / Brazilian Concrete Poetry.*

## Introdução

O presente texto apresenta algo da vida e obra de Maria do Carmo Ferreira, poeta e tradutora brasileira praticamente desconhecida, nascida em 1938 na cidade mineira de Cataguazes, tendo como foco principal seu poema “Meretrilho”.

Formou-se pela Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, lecionando posteriormente para todos os níveis de escolaridade. Também lá, nos anos 60, publicou o seu primeiro poema, “Enigmas”, na antiga revista *Mural*, e ao conhecer o escritor e editor Murilo Rubião, passou a publicar no *Suplemento Literário de Minas Gerais*.

Depois de permanecer quatro anos em São Paulo, Maria do Carmo partiu para um período entre a Europa e os Estados Unidos, onde obteve o título de Mestre em Literatura Comparada pela Universidade de Illinois. Posteriormente, concursou-se para a Rádio MEC, na cidade do Rio de Janeiro, onde viveu por 20 anos antes de se aposentar e se fixar em Niterói.

O artigo apresenta brevíssimo panorama teórico da vanguarda construtiva poética brasileira nos anos 50 e 60, situando o poema de Maria do Carmo no *continuum* das experiências do Movimento da Poesia Concreta. Na sequência, contextualiza-se, descreve-se e analisa-se “Meretrilho”. A metodologia utilizada foi a do levantamento e análise de fontes primárias, complementada por pesquisa bibliográfica e com fundamentação teórica fornecida pelos próprios protagonistas da poesia concreta no Brasil.

### 1. Paideumas

A influência do estadunidense Ezra Pound sobre os jovens poetas concretos brasileiros nos anos 50 é bastante conhecida. Da estrutura do ideograma ao conceito de *paideuma*, Pound foi decisivo. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari também elencaram aqueles que lhes garantiram a transmissão de formas e procedimentos poéticos relevantes. Entre esses, podemos citar o próprio Pound, o também estadunidense e. e. cummings, os franceses Stéphane Mallarmé e Guillaume Apollinaire, o irlandês James Joyce e os brasileiros Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto (Campos et al, 2006: 215-6).

Na lista de Pound, apenas uma mulher comparece: Safo de Lesbos, a qual, segundo o próprio, poderia até mesmo ser ignorada, tal a rarefeita quantidade de fragmentos de poemas seus que nos chegaram (2003: 49). Nas páginas do seu *ABC of Reading*, menciona também a inglesa Jane Austen como prosadora (2003: 70). Mas só elas parecem ter merecido a sua atenção, num pequeno mar de referências masculinas: Homero, Li T'ai Po, Catulo, Ovídio, Guillaume de Poitiers, Bertran de Born, Bernard de Ventadour, Arnaut Daniel, Guido



Cavalcanti, Dante Alighieri, François Villon, William Shakespeare, John Donne, Mark Alexander Boyd, Robert Herrick, Lord Rochester, Walter Savage Landor, Robert Browning, Edward Fitzgerald, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, entre outros (2003: 161-218).

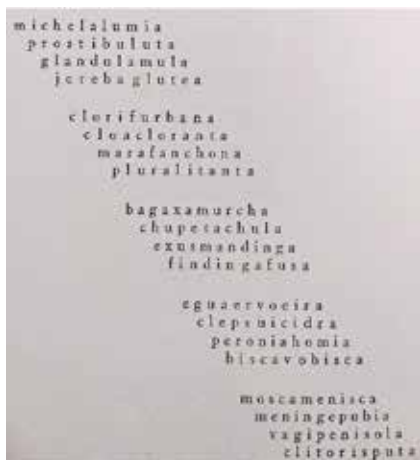
Os concretos brasileiros foram rigorosos nas escolhas para o seu *paideuma*, e naquele momento de cortes drásticos na Tradição, nenhuma mulher-poeta foi incluída na lista do que ainda estava na ordem do dia. Décadas depois, Augusto de Campos se debruçaria sobre a obra de algumas mulheres: as estadunidenses Emily Dickinson e Gertrude Stein, as quais traduziu. Augusto também realizou, durante os anos 70, um estudo sobre a vida e a obra de Patrícia Galvão, musa dos modernistas brasileiros de 22. Décio Pignatari traduziu a poeta russa Marina Tzvetáieva, mas também a mística xivaísta indiana Mahaviaca, além da própria Safo e de Praxíla. Já Safo, enquanto grande eleita de Pound, mereceu também a atenção de Haroldo de Campos, que talvez seja quem a melhor traduziu no Brasil ainda hoje.

## 2. Um “Meretrilho”

Esse vazio feminino refletiu-se também nas fileiras do movimento. Mas se o Concretismo poético paulista, tanto em sua fase “ortodoxa” quanto nos desdobramentos dos anos 60, não teve mulheres praticantes ou teóricas, o que pode ser atestado pelas suas publicações entre 1952 e 1967 (e no que difere frontalmente do ambiente português, do qual participaram ativamente Salette Tavares e Ana Hatherly), não é verdade que nenhuma tenha ao menos colaborado com elas: há um solitário poema de clara inspiração concreta em *Invenção 5* (1966-1967), de autoria de Maria do Carmo Ferreira, sobre o qual há apenas a referência de pertencer a uma série maior chamada “o sexo convexo.”

“Meretrilho” é composto por cinco estrofes de quatro palavras de 12 letras cada, arranjadas como versos. Cada uma das linhas do poema, por assim dizer, desloca-se levemente da esquerda no espaço de um caractere para a direita em relação ao alinhamento da superior, gerando uma grande faixa diagonal dividida em quatro seções, e o efeito gráfico do “trilho” mencionado no título, o que denuncia a influência de James Joyce e de suas *portemanteau words*, ou palavras-valise no Brasil: meretriz + trilho, que soa quase como a palavra “meretrício”.

Todos os versos do poema são também palavras-valise, fundindo termos científicos e populares de caráter biológico/sexual/pornográfico (prostíbulo, glândula, jereba, glúteo, cloaca, fanchona, chupeta, chula, bisca, menisco, meninge, púbis, vagina, pênis, clitóris, puta, michê...) e referentes à vida das trabalhadoras do sexo no Brasil, tais como jargões e gírias (lumiar, luta, mula,



**Figura 1** - 1ª capa da revista *Invenção 5*. Fonte: própria

**Figura 2** - Maria do Carmo Ferreira, *Meretrilho*, 1967.

Impressão Offset. Fonte: Revista *Invenção 5*

urbana, anta, tanta, plural, égua, carvoeira, suicida, mosca, sola, suicida...), além de palavras extraídas do universo das religiões afro-brasileiras (marafa, exus, mandinga...). Os termos são provenientes de várias línguas (português, italiano, latim, iorubá e grego).

O que se nos apresenta ao final é um pequeno inventário de vinte “palavrões-valise”, por assim dizer, quase todos com o mesmo esquema rítmico (\*/\*/\*/\*/-), a não ser pelo penúltimo verso (\*/\*/\*/\*/\*/-): uma espécie de “mantra” do trilho da vida de uma prostituta qualquer de uma cidade ferroviária qualquer (como de Minas Gerais), o qual também evoca o barulho característico e repetitivo de uma locomotiva “maria-fumaça” em movimento: *michelaLUMia, prostibuLUta, glandulaMUla, jerebaGLUtea, clorifurBANA, cloacloRANnta, marafanCHOona, pluraliTANta, bagaxaMURcha, chupetaCHUla, exusmanDINga, findingaFUsa, eguaervoEIRA, clepsuiCIDra, peroniaHOMia, biscavoBISca, mosca-meNISca, meningePUBia, vagipeniSOLA, clitorisPUta...*

O poema é original e ousado, tendo em vista a condição feminina da autora, na época com 29 anos, no final dos anos 60 e em pleno regime militar brasileiro. Mas sua ousadia maior foi flertar com o *paideuma* concreto, algo que nenhuma outra poeta brasileira, até onde se sabe, havia tentado até aquele momento publicamente, em um cenário dominado pelo vulto de Cecília Meireles: versadora virtuose de *background* parnasiano e simbolista, até hoje considerada uma espécie de “poetisa” nacional, cuja obra alimentada por temas históricos e imagens sublimes e quase abstratas, era uma das preferidas da própria Maria do Carmo.

Muito embora não tenha optado pela fonte “Futura” (marca da fase ortodoxa da poesia concreta brasileira), Maria do Carmo foi, como já dito, buscar em Joyce a liberdade para a criação de novas palavras que potencializassem as imagens e sentidos da “vida fácil” que tematizava. De Mallarmé, valeu-se da ativação das letras no espaço virtual da página para a obtenção de novos efeitos expressivos. De Apollinaire, algo do aspecto caligramático em que conteúdo e Gestalt geral do poema conversam. Não tomou partido do método ideográfico de Pound, e não foi tão concisa quanto Oswald de Andrade, muito embora lhe tenha acionado a coloquialidade. Também não deu às letras e sinais gráficos tanto protagonismo quanto e. e. cummings daria. De Melo Neto, optou por deixar o retórico e o lírico de lado, atendo-se à plena materialidade das palavras que inventou. Ainda assim, manteve-se fiel a algo como uma “forma” poética tradicional composta de quadras ritmadas. O caráter de “tentativa” e “experiência” de seu poema é bastante visível, sendo ele o testemunho de sua tímida, mas pioneira aproximação com o universo de referências do Concretismo brasileiro.

### 3. No fim do “Meretrilho”

Autorreclusa, Carminha, como era chamada por amigos e parentes, não chegou a publicar seus poemas em livro, e sobre ela quase nada se poderia saber até poucos anos atrás. Idosa e aposentada, passou a publicar poemas antigos e atuais em sítios na Internet, e em um longo depoimento dado ao jornalista Fabrício Marques (publicado em espanhol no sítio *letralia.com*, do qual cito fragmentos abaixo) é possível conhecer algo da vida e trajetória poética dessa mulher pioneira, mas bastante frágil e insegura de seus próprios recursos e importância.

Foi através de Murilo Rubião que ela chegou até os poetas concretos paulistas: ao decidir mudar-se para São Paulo em busca de trabalho, recebeu dele uma carta de recomendação para que os mesmos a recebessem.

*Em São Paulo fui recebida com carinho por Augusto, Haroldo e Décio, e por suas respectivas esposas, e até tive o privilégio de ver um de meus poemas publicado no número 5 da sua revista, Invenção, que desgraçadamente parou neste número. Porém, eu não tinha amadurecimento emocional, social nem intelectual para conviver com a tríade e o que produziam já em nível internacional. E escapei de novo. (obs: a tradução é minha)*

Sua experiência com as potencialidades da poesia concreta começou e acabou em “Meretrilho”. Segundo a própria, seus poetas brasileiros favoritos seguiram sendo Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cassiano Ricardo. Sobre a poesia concreta, ainda afirmou: “*Me deu um grande empurrão em meu tratamento da palavra e muito mais consciência de seu poder verbivocovisual. Porém, segui e sigo meu caminho, fazendo o que posso, ousando o que faço.*” (obs: a tradução é minha)

### 4. Não sou Ninguém!

O poeta e jornalista Carlos Ávila, em seu blog *domtotal.com*, afirmou ser Maria do Carmo uma “*seguidora radical de Emily Dickinson.*” Faz sentido: em comum, ambas parecem ter desejado a quase invisibilidade de suas obras, a respeito das quais não se permitiram qualquer concessão em relação ao “mundo exterior”. Ambas optaram pela reclusão e em diversos momentos parecem ter duvidado de sua própria relevância e capacidade poética, ou mesmo desprezado de antemão as seduções mundanas implicadas num possível reconhecimento público de sua poesia.

O poema de Dickinson, “*I’m Nobody!*”, aqui em tradução de Augusto de Campos (2008: 41) parece-se estranhamente com um hipotético diálogo que as duas poetas poderiam ter tido, caso fosse possível que tivessem se conhecido face-a-face:

*Não sou Ninguém! Quem é você?  
Ninguém — Também?  
Então somos um par?  
Não conte! Podem espalhar!*

*Que triste — ser — Alguém!  
Que pública — a Fama —  
Dizer seu nome — como a Rã —  
Para as palmas da Lama!*

Maria do Carmo acabou por traduzir 50 poemas da misteriosa puritana estadunidense em uma labuta solitária e intensa, os quais foram publicados em sua totalidade na Internet pelo poeta visual Élon Fróes. Não conheceu a obra de Dickinson no período que passou em Illinois, mas mormente através de traduções dos poetas brasileiros Manuel Bandeira e Ana Cristina César, e de um estudo publicado por Augusto de Campos.

### **Conclusão**

Talvez, se não tivesse lhe parecido tão penoso como narrou, ou se não tivesse um temperamento tão avesso a concessões e exposições, e Maria do Carmo Ferreira poderia ter sido a única brasileira a integrar o Movimento da Poesia Concreta, mesmo que tardiamente e por um período curto de sua carreira literária, naquela época ainda em seus inícios. Mas, como a mesma disse, preferiu “escapar”, evadir-se, esconder-se até a velhice, quando encontrou a coragem e talvez o senso de auto estima de que precisava. Nos resta “Meretrilho” como o registro do que poderia ter realizado nessa seara caso tivesse decidido manter contato e experimentado mais das possibilidades do programa concreto e seus desdobramentos.

Décio Pignatari, a quem ela admirava, via nela o que ela mesma parecia não ver. Segue abaixo fragmento de um depoimento seu publicado em *domtotal.com*:

*Há mais de 30 anos entusiasmei-me e publiquei um poema dela (“Meretrilho”), na Invenção (revista criada e editada pelos poetas concretos). Sempre gostei de seus poemas e fiquei esperando mais. Quando surgia um novo poema de Maria do Carmo, eu me interessava. Mas ela aparecia e desaparecia, brincando de esconde-esconde com a poesia e com o público. Cada palavra que escreve quer dizer alguma coisa. Ela tem um jeito moderno, forte e agressivo.*

Chego então aqui ao fim do meu breve caminhar pelo “Meretrilho” de Carminha, com essas palavras sobre uma radical poeta brasileira que optou por esconder-se até que enfim pudesse se encontrar.

**Referências**

Campos, Augusto de (2008) *Emily Dickinson — não sou ninguém*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. ISBN: 978-85-268-0745-7

Campos, Augusto de, et al. (2006) *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e*

*manifestos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. ISBN: 85-7480-325-1

Ferreira, Maria do Carmo (1966-1967) "Meretrilho." *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*. Vol. 5: 92

Pound, Ezra (2003) *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix. ISBN: 978-85-316-1249-7

# Estética da coexistência: corpo e território na obra de Monica Toledo Silva

*Aesthetics of coexistence: body and territory in  
the work of Monica Toledo Silva*

FELIPE RAIZER MOREIRA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: feliperaizermoreira@gmail.com

**Resumo:** O artigo aborda o trabalho de Monica Toledo Silva, artista brasileira, video performer e investigadora dos cinemas do corpo. Sua produção age sobre a performance do corpo nas suas relações com o território e como este é transformado a partir das políticas da presença. Sua produção tem início na década de 1990 onde começou a trabalhar narrativas audiovisuais que nos apresentam gestos do corpo feminino (muitas vezes seu próprio) na relação com o espaço e o tempo potencializados pela plástica da imagem movimento e suas questões (duração, saturação, foco e velocidade destas imagens). Em seus recentes trabalhos, *Mulheres Continentais* e *Tracing Mermaids* (2018), olha para os deslocamentos de refugiadxs nas fronteiras da Grécia e Itália de forma instigante uma vez que discute territorialidade, pertencimento e

**Abstract:** *The article approaches the work of Monica Toledo Silva, Brazilian artist, video performer and investigator of the theaters of the body. Its production acts on the performance of the body in its relations with the territory and how it is transformed from the policies of the presence. Its production began in the 1990s where it began to work audiovisual narratives that present us gestures of the female body (often its own) in relation to space and time enhanced by the plastic image movement and its issues (duration, saturation, focus and speed of these images). In his recent work, *Body Refugees and Tracing Mermaids* (2018), looks at refugee displacements on the borders of Greece and Italy in an instigating way since it discusses territoriality, belonging and movement of a body that is also landscape. The purpose of this article is to identify how the artist's narratives are affected by the installa-*

movimento de um corpo que também é paisagem. O objetivo deste artigo é identificar como as narrativas da artista são afetadas pela linguagem da Instalação. Acreditamos que ela se utiliza deste lugar enquanto veículo de não-linearidade que possibilita o corpo espectador ser personagem-actor em conexão com as imagens que compõem as obras (elementos transitórios das realidades particulares vividas /imaginadas pela artista que se reconfiguram como discursos múltiplos a partir de sua utilização), um agenciamento do espectador característico deste meio como sinalizado por Claire Bishop (2005). A obra da artista brasileira é fluida, porosa, apresenta uma espacialidade que é assim como o corpo que performa sobre ela (na criação ou uso da obra). Sua visualidade, um exercício de visibilidade, se dá no trânsito, na passagem e manifesta-se apresentando soluções variadas de sítio específico em medias (artes) distintas e interconectadas como dança, a escultura, o vídeo e a instalação.

**Palavras chave:** Corpo / Performance / Instalação / Território.

### Introdução

Monica Toledo Silva nos fala do corpo como paisagem e da paisagem como rastros do corpo. Sua recente produção oscila entre possibilidades expressivas uma vez que, através do mapeamento de falas, gestos e obras de corpos de diferentes nacionalidades, cria visualidades e situações que nos permitem experimentar acontecimentos políticos, históricos e pessoais. A artista utiliza uma multiplicidade de práticas artísticas e suportes, como o Vídeo, a Performance, a Instalação e a Escultura, para criar visibilidade ao corpo feminino e suas realidades. Curioso perceber que nesta produção, realidade significa também os limites da ficção, o mundo do outro, a fantasia e cotidiano.

A artista compreende o espaço de fronteira como espaço de coexistência, seja nas narrativas que compõe ou explora sobre o corpo que troca com os lugares em que sobrevive (lugares físicos ou simbólicos); nos rastros do corpo que acabam por modificar as paisagens que atua ou na suspensão e reorganização do corpo espectador em que propõe em suas Instalações. Destacamos aqui duas de suas obras que acreditamos sintetizar seu universo conceitual: *Mulheres Continentais* (2014) e *Tracing Marmeids* (2018).

*tion language. We believe that it uses this place as a vehicle of non-linearity that enables the spectator body to be an actor-character in connection with the images that compose the works (transitional elements of the particular realities lived / imagined by the artist that reconfigure themselves as multiple discourses from of its use), an assumption of the spectator characteristic of this medium as signaled by Claire Bishop (2005). The work of the Brazilian artist is fluid, porous, presents a spatiality that is just like the body that performs on it (in the creation or use of the work). Its visibility, an exercise of visibility, takes place in the transit, in the passage and is manifested by presenting varied solutions of specific site in different and interconnected media (arts) such as dance, sculpture, video and installation.*

**Keywords:** Body / Performance / Installation / Territory.



## 1. Narrativas do Corpo

Adaptar-se, imaginar, reinventar-se, sobreviver: assim é o corpo do refugiado/imigrante. Mulheres Continentais, obra audiovisual instalativa, nos apresenta performances realizadas por artistas brasileiras descendentes de diversos povos que imigraram para o Brasil. A obra nos gera questões de identidade e imaginário, uma vez que os corpos presentes ali não possuíram contato pessoal direto com seus lugares de origem, a não ser pela oralidade e pelos símbolos ancestrais passados de geração em geração por suas famílias. Na Figura 1, vemos um frame de uma das peças audiovisuais que compõe a primeira experiência instalativa de Monica Toledo. Na imagem, a artista Erika Kobayashi veste um tradicional quimono ritualístico para realização de uma cerimônia do chá japonesa, nacionalidade de que é descendente, com cumbucas, instrumentos para alimentação típicos dos povos índios nativos do Brasil. Neste trabalho, pertencimento, fronteira e mestiçagem compõe o imaginário do corpo performativo.

## 2. Territórios do Corpo

Apesquisa sobre as narrativas do corpo performativo no espaço contemporâneo, e como cada indivíduo age com suas realidades e repertórios produzindo imagens/conteúdos com seus próprios contextos e situações direcionam o trabalho de Monica Toledo Silva para um olhar sobre as possibilidades de troca e ação com o outro e com o espaço que este corpo ocupa. Em suas próprias palavras:

*“Compreender o espaço de fronteira como o de coexistência e criação de novos significados é perceber estes lugares de passagem, onde territórios se diluem em novos meios de (re)configuração de nossos mapas e histórias. Nosso destino é o trajeto; o meio torna-se lugar. Para este corpo em situação proponho uma montagem-pensamento, desde registros performados de estados vivos numa obra que revela sons e imagens como intensidades. A estética do provisório/transitório invade a captação de áudios e dialoga com ficções, memórias, cantos e contos. O que seria real em um conjunto de veracidades simultâneas e heterogêneas, de sensações genuínas, descontínuas e simultâneas de estados de presença que alternam ausências e estados de presença?”*  
(Silva, 2017:2)

Em Tracing Mermeids, Instalação de 2018, a artista se vale do personagem da sereia, lenda que permeia diferentes culturas de tempos antigos e nos fala de uma mulher metade humana, metade peixe (ou metade encantada, metade monstro). A artista utiliza este arquétipo como metáfora da mulher refugiada nas fronteiras de Itália e Grécia, ao representar suas marcas, pistas, trajetos possíveis (e inventados) na criação de uma visibilidade de uma mulher real que é, tal como a seria, invisível. Para tal feito a artista utiliza imagens abstratas do



**Figura 1** - Monica Toledo Silva, *Mulheres Continentais*, 2014. Frame de Videoperformance instalativa. Fonte: arquivo pessoal da artista.

**Figura 2** - Monica Toledo Silva, *Tracing Mermaids*, Grécia - 2018. Registo de conteúdo da Instalação. Fonte: arquivo pessoal da artista.

mar, Figura 2, e de pedra, e áudios gravados nas ilhas destes países, apresentadas de forma a permitir um multiperspectivismo para os espectadores.

Na leitura de Claire Bishop (2005) entendemos a Instalação como um médium onde o espaço e os objetos artísticos são considerados uma única entidade (totalidade) que se diferencia das medias tradicionais pelo fato de agenciar a presença do espectador no espaço, sujeito cujos sentidos são ampliados durante sua permanência na obra.

### Conclusão

A pesquisa contemporânea sobre a criação audiovisual percebe que o desenvolvimento dos meios, seus movimentos e choques conceituais estão aliados a experimentos criativos que permitem um tipo de criação audiovisual híbrida. As imagens atuais,

*“mostram-se menos comprometidas com a representação fiel de objetos de uma realidade física e sim, voltadas a expressão de ideias em seu discurso e forma. O que se observa é que a estrutura de apresentação das imagens se encontram em transformação, em função do sentido que elas pretendem carregar.”* (Moreira, 2013:14)

Observamos no trabalho de Monica Toledo uma intensa pesquisa de imaginações, desejos, emoções, ruídos, durações e intensidades do corpo. O resultado são publicações, produções de imagem em vídeo, formatos instalativos e performances que operam realidades e ficções de corpos que narram histórias de si mesmos, e de seus lugares, em um exercício poético de criação de si e de seus espaços.

A obra desta artista nos convida a romper e desestabilizar padrões de pensamento, seja através da montagem dos produtos audiovisuais, seja através da materialização de suas Instalações em sitio específico, o que determina a cada edição dos trabalhos uma determinada configuração de possibilidades de experiência gerando novos produtos cognitivos conforme sua utilização.

Os exercícios de Instalação de Mulheres Continentais e Tracing Mermeids nos apresentam imagens como objetos, rastros da memória e de um espaço-tempo que se combinam entre eles e com outras peças que em conjunto se revelam como iconografias simbólicas com uma espécie de estrutura ritualística ou mise-em-cene, configuração de experiência que está de acordo com Claire Bishop em sua análise de obras de artistas como Mary Kelly, Ilya Kabakov, Claes Oldenburg, Lucas Samaras, Ed Kienholz, Cildo Meirelles, Ann Hamilton e Mike Nelson.

## **Referências**

Bishop, Claire (2005). *Installation Art: a critical history*. Londres. ISBN 10: 0415974127

Tate Publishing.

Moreira, Felipe Raizer (2013) "Fotografia em Processos de Criação nas Artes Visuais". Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Silva, Monica Toledo. (2017) "*Nos Territórios do Corpo: práticas e deslocamentos audiovisuais*". Panambí. ISSN 0719-630X. Vol 5.

Silva, Monica Toledo. (2011) "*Imagem em Ação: para um cinema do corpo*". Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

# Juliantxo Irujo, pintor expresionista

*Juliantxo Irujo, expressionist painter*

FERNANDO MARDONES\*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Espana, Profesor TU de la UPV/EHU, grabador y pintor.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de dibujo Facultad de Bellas Artes (UPV/EHU), Campus de Bizkaia, Barrio Sarriena s/n., 48940 Leioa (Bizkaia), España. E-mail: fernando.mardones@ehu.eus

**Resumen:** Para conocer la obra pictórica de Juliantxo Irujo, he indagado sobre cuestiones referidas a su práctica pictórica, dando un enfoque integrador. Aglutino tres vertientes de su personalidad: artística, académica y humana. Incido en la primera, para conformar su retrato como pintor expresionista y profesor, comprometido con la investigación universitaria. También muestro la evolución de su lenguaje visual a través de sus obras y compruebo el impacto de su experimentación, analizando el comportamiento de los elementos materiales que la integran.

**Palabras clave:** pintura / expresionismo / color / forma / textura.

**Abstract:** *To know the pictorial work of Juliantxo Irujo, I have investigated questions related to his pictorial practice, giving an integrating approach. I gather three aspects of his personality: artistic, academic and human. I have developed the first, to conform his portrait as an expressionist painter and teacher, committed to university research. I also show the evolution of his visual language through his works and I check the impact of his experimentation, analyzing the behavior of the material elements that make it up.*

**Keywords:** *painting / expressionism / color / shape / texture.*

## Introducción

Participar en esta ponencia supone contribuir a que la obra pictórica de Julianxto Irujo (Pamplona, 1960 - Getxo, 2015) sea conocida y reconocida, por su enorme talento en el ámbito artístico y académico (Tolosa y Mardones, 2015), y por el público en general. Tuvo una magnífica trayectoria como artista y así nos consta, al consultar su amplio Currículum Vitae (Mardones, 2018).

Juliantxo tomó la pintura como opción vocacional y supo articular los diversos aspectos de su práctica artística con la investigación, aportando un concepto nuevo denominado “semiurgia”. Del mismo modo, su hacer pictórico se sitúa en esa coyuntura entre la práctica y la teoría, donde ambas se potencian sin oponerse.

En su pintura, materia, forma y expresión van íntimamente ligadas, permitiéndole explorar sus posibilidades expresivas. Siempre se consideró un pintor expresionista, aunque adaptó al mismo tiempo una actitud reflexiva y crítica con su exploración pictórica. El expresionismo ha sido investigado en diferentes tesis doctorales y en su obra tiene que ver con el modo de pensar, de pintar y también como un modo de vida. En sus cuadros, de formatos variables, analiza los aspectos vitales para la reflexión, como si el objetivo final fuese un maravilloso juego para la formación de la persona (Mardones, 2018) (Figura 1).

### 1. Perfil artístico

Al escribir este texto y para que sirviera de reflexión, me he propuesto hacer una búsqueda cercana y rigurosa en torno a su pintura, lo que me ha llevado a indagar desde lo que compartimos, no sólo su experiencia pictórica, sino también su experiencia docente e investigadora como compañero de Facultad, formando parte de su equipo de investigación. Para ello, me he remitido a las publicaciones que dejó escritas: libros, catálogos y textos sobre los proyectos realizados.

### 2. Trayectoria y cronología

En su última retrospectiva inaugurada en el Museo de Navarra, (Irujo, 2017:1-93) se expusieron una selección de sesenta obras, quedando en posesión de este Centro tres, en calidad de donación. Coincidiendo con el día de esta inauguración (24-02-2017), se programó una mesa redonda sobre la figura de Julianxto y con el fin de evitar la improvisación, leí mi intervención. Lo expresado en esta mesa quedó grabado y en depósito del Museo como documento sonoro, que aporta opiniones de interés para el conocimiento y la profundización sobre su obra (Museo de Navarra, 2017).

Irujo tuvo una amplia trayectoria como artista. Inicialmente, en 1977, con motivo de su primera exposición individual, revela su tendencia hacia la



**Figura 1** · Juliantxo Irujo, *Tríptico (Semabierto)*.  
2011. Acrílico y oleo sobre madera. 200x246cm.  
Colección del Museo de Navarra. Pamplona.

**Figura 2** · Juliantxo Irujo, *Orígenes*. 2015.  
Acrílico y oleo sobre lienzo. Ø 160cm. Colección  
particular. Getxo.

búsqueda pictórica, con referencias tanto a Bacon, con pinturas expresionistas figurativas, como a artistas del grupo El Paso, con pinturas abstractas y matéricas. Entre 1983 y 1985, realiza ensayos con el cambio de soporte o sin bastidor, y los formatos variables. A partir de 1986, se aprecia una etapa expresionista intensa que se extiende a la década posterior. En alguna de sus pinturas, se interesa en plasmar situaciones reales, con representaciones poco complacientes, desvelando los interrogantes que había en ellas y su preocupación por integrar al espectador en su propuesta, evitando perderlo en la espiral del subjetivismo.

En 1984, fue contratado como profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, donde comenzó a impartir clases de Tecnologías Pictóricas, descubriendo que la pintura y la docencia se complementan y fortalecen, impulsando un enfoque experimental y didáctico.

En torno a 1987, tomando como referencia obras del renacimiento y del barroco, centró la mirada en el ser humano y en su relación con la materia, entonces constató que los cuadros volvían a ser expresionistas. No obstante, siguió indagando en las potencialidades de los recursos pictóricos.

Desde 1989, eliminó de sus obras los aspectos más representacionales, para tomar una senda experimental centrada en la técnica y en los materiales. Un camino que le sirvió para descubrir otros contenidos expresivos, evitando la búsqueda de efectos decorativos e interesándose más por los emotivos y sensibles, mostrando la importancia del proceso de exploración y del aprendizaje, para hacer una reflexión apropiada (Irujo, 2002).

A partir de los años 90, las obras se conciben como un paisaje (interior) a imitación de la naturaleza, aplicando procedimientos, como arrugamientos y raspados en el soporte, calcos o manipulaciones trabajando con la densidad de la materia pictórica (Zubiaur, 1997: 5-7). También, en 1997, inicia una serie de proyectos de investigación plástica de carácter colectivo, que finaliza en el 2007 con el proyecto “Impresiones y transferencias” (Mardones, 2018: Perfil Académico), donde se investiga sobre un procedimiento de transferencia en frío del que finalmente, se obtuvo la concesión de una patente (Mardones, 2018).

Por otra parte, las obras comprendidas entre 2003 y 2005, muestran el modo de abordar la acción pictórica, en la frontera entre lo conocido y lo desconocido. En esta tesitura, Irujo opta por lo desconocido, indagando en técnicas y procesos pictóricos propios, utilizando las aportaciones de lo investigado para así, hacer que la práctica y la teoría se nutran.

Coincidiendo con las argumentaciones dadas por el artista y catedrático de pintura, J. L. Tolosa, en las pinturas de Juliantxo, los fundamentos y recursos expresivos de su lenguaje visual surgen, no solo de la aplicación de distintas



técnicas, soportes o pigmentos, sino como consecuencia del proceso desarrollado y del modo de hacer del artista, con su articulación precisa para extraer los recursos expresivos (Tolosa, 2005).

Por otra parte, las obras entre 2003 y 2012, muestran distintas maneras de percibir la naturaleza y su comprensión, en modo abierto. Unas veces invitando al espectador a la contemplación, sugiriéndole ver el cuadro como un horizonte de profundidad y, en otras, como adentrándose en un espacio de naturaleza en movimiento.

A Juliantxo le gustaba caminar por la montaña, y sabía que no podemos adentrarnos dos veces en el mismo bosque. Por eso, en estas pinturas no pretende representar un paisaje o unas formas naturales concretas. Más bien, plantea explorar la pintura por senderos diferentes, para percibir cada vez nuevas emociones.

### 3. Etapa final

Conforman una serie de pinturas que, se mostraron junto a las mías, en la exposición: “Formas en movimiento y caricias para los sentidos”. Esta muestra iba acompañada de la presentación de su libro “Saber sentir la pintura”, un evento que tuvo un gran impacto en la comunidad universitaria de nuestra Facultad.

El texto escrito por Juliantxo, y su lectura en persona, supuso para él un emotivo acto, pues acudieron familiares, amigos y compañeros. Por otra parte, el contenido del texto para esta presentación fue claro y contundente. Se trata de un documento original de gran valor que ahora apporto para su bibliografía (Mardones, 2018).

Una parte de estas obras, las pintó estando enfermo de gravedad. Sabemos el modo en que pintó sus últimos cuadros, porque solía colgar fotografías en las redes sociales, donde se mostraba pintando y atado a una silla. Solía comentar que era una especie de “*vaciado del yo*”. No obstante, siguió pintando y escribiendo, y publicó su último libro “La mirada peligrosa”. Es una novela divulgativa y de carácter testamentario, que incorpora un ensayo sobre la semiótica pictórica y que ilustra con alguno de sus cuadros (Irujo, 2015:121, 126 y 218).

Las obras pictóricas de esta etapa, no supusieron una ruptura con la anterior, sino más bien, fueron el resultado de un acto de resiliencia para afrontar aquella adversidad, como se puede comprobar en los títulos de los cuadros de la serie “Homenaje a la vida”, destacando “Quimioterapia y lucha” (2013), “Formaré parte de las nubes” y “Minuciosa vitalidad” (2015). Todas ellas caracterizadas por el dinamismo, quizá, porque la vida es movimiento y éste, una prueba definitiva de estar vivos.

Al final, pude comprobar que, tanto la publicación del libro como la exposición, fueron para él vivencias duras pero de enorme satisfacción.

#### 4. Experimentación y análisis en su pintura

Durante varias décadas, Irujo ha trabajado su lenguaje visual desarrollando distintos recursos técnicos y creativos, en la búsqueda de lo inesperado. Con la experiencia acumulada, se centra en una experimentación similar a la desarrollada tanto por los artistas del grupo francés “Supports-Surfaces” como por otros, más propios de la abstracción analítica (Stoullig, 1977:9) que hacen referencia crítica al funcionamiento tradicional de la pintura. Considero que casi todos los artistas situados en esta órbita, pueden ser el antecedente histórico más afín a la pintura de Irujo.

Juliantxo ha dedicado parte de su investigación, a nivel de procedimiento, al análisis de procesos basados en la incompatibilidad de medios y, en menor medida, a la aplicación de recursos informáticos en la pintura, mediante técnicas de investigación propia para imprimir y transferir imágenes.

Sea cual fuera la idea primera, en la exposición del problema referido a su pintura, se trata de señalar las características que permiten delimitar lo experimental que hay en ella. Si la experimentación requiere una práctica, su pintura requiere también, una práctica abierta para explorar y analizar el comportamiento de los diversos elementos materiales: el soporte (lienzo, tabla, papel...), el formato (rectangulares, redondos, óvalos...). También, el tratamiento de la materia pictórica (el fluir con los elementos materiales) desde los líquidos a los pastosos. Comprobar cómo los pigmentos puros son atacados con mezclas químicas, en base a distintos productos que pueden aplicarse de manera variable, con el pincel o con otros útiles sobre superficies diversas.

Normalmente, su manera de pintar comenzaba por dejar los soportes depositados en el suelo, realizando a continuación el trabajo de pie, de rodillas o agachado, analizando de cerca el proceso y su campo de actuación, con el fin de explorar después las potencialidades expresivas de la materia.

Por otra parte, los procedimientos aplicados en su práctica experimental, entendida como un modo de obrar habitual, presentan cierta complejidad. Sin embargo, éstos parecen azarosos, aunque son, casi siempre, consecuencia de una investigación previa.

Como señala Sikora, establecer distinciones fijas puede ser arbitrario:

*Los métodos no se pueden ordenar de una manera única. Cualquiera que sea el sistema de clasificación de los métodos que se elija intuitivo y analítico. Siempre habrá interferencias y será inevitable cierta arbitrariedad (Sikora, 1979:37).*

Los procedimientos creativos en la obra de Juliantxo, se relacionan con lo que en semiótica se denominan “operaciones retóricas”, asociando la idea

de creatividad aplicada al lenguaje visual con una función expresiva. De este modo, conforman superficies en las que se proyectan la sensibilidad y las emociones. (Irujo, 2012).

En su pintura, la cuestión de la representación va delimitándose o transformándose, manejando la materia pictórica.

*(...), interrogando a la materia con que se trabaja, una materia que tiene sus propias leyes y que al mismo tiempo lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna (el eco de la intextualidad).* (Eco, 1985:15-6).

### Conclusión

Destacar en estas obras dos cuestiones fundamentales: la manera de pensar de Juliantxo, que implica la presencia del análisis reflexivo como método personal para actuar sobre su pintura, y la aplicación creativa de lo investigado.

Sus cuadros presentan una mezcla de distintos materiales aplicados de modo intuitivo, aleatorio e incluso, antitético, sabiendo que así podía explorar mejor sus posibilidades creativas, buscando la complicidad del espectador. En éstos, la subjetividad, el inconsciente y el azar, están asociadas a sus obras, articulándose dialécticamente entre el análisis racional y la práctica artística. Se trata de pinturas combinatorias, sobre todo las referidas a las variaciones en el formato, en el tratamiento y en la preparación de los soportes, así como en la articulación de todos los elementos.

Juliantxo, como buen conocedor de la semiótica experimental, aplica los recursos de la pintura, poniendo en ella, una combinación de los distintos materiales y técnicas investigadas.

En definitiva, sus obras tienen un desarrollo experimental y han sido creadas con un propósito expresionista no representativo, pretendiendo buscar el carácter de lo “presentativo”, en la idea de una pintura “desnuda”, que no solo se representa, sino que se presenta aglutinando todos sus componentes pictóricos, con el fin de integrar en la misma actividad, la materia y la técnica, la emoción y el saber.

## Referências

- Eco, Umberto (1985) *Apostillas al Nombre de la Rosa*. Barcelona: Lumen.
- Irujo, Julián (2017) *Exposición retrospectiva*. [Catálogo] Pamplona: Museo de Navarra / Gobierno de Navarra. ISBN: 978-84-235-3445-6. Comisariada por Andrea Abalía
- Irujo, Julián (2015) *La mirada peligrosa*. Pamplona: Sahats. ISBN: 978-84-606-6805-3
- Irujo, Julián (2015) *Saber sentir la pintura*. Leioa: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. ISBN: 978-84-9082-125-1
- Irujo, Julián (2012) *Juliantxo Irujo: Fluir con la naturaleza*. [Catálogo] Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona. Depósito Legal: NA-1311-2012
- Irujo, Julián (2002) *Desear la luz y el barro*. [Catálogo] Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona. Depósito Legal: NA-865/2002
- Mardones, Fernando (2018) *Juliantxo Irujo: Documentos*. Blog (<https://juliantxoirujo.wordpress.com>)
- Museo de Navarra (2017) *Documento sonoro: intervenciones realizadas en la mesa redonda: Exposición retrospectiva de Julián Irujo*. Pamplona: Museo de Navarra. ([http://www.navarra.es/home\\_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/Museos+y+colecciones+permanentes/Museo+Navarra/Default.htm](http://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/Museos+y+colecciones+permanentes/Museo+Navarra/Default.htm))
- Sikora, Joachim (1979) *Manual de métodos creativos*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Stoullig, Claire (1977) *Le Support. Actualité des Arts Plastiques*. París: CNDP.
- Tolosa, José Luis (2005) *Sinestesiak-sinestesis. Juliantxo Irujo*. [Catálogo] ISBN : 84-8373-745-0
- Tolosa, José Luis y Mardones, Fernando (2015) *In memoriam*. Web de la UPV/EHU (<http://www.ehu.es/ehusfera/bbaa/2015/07/21/julian-irujo-in-memoriain/>)
- Zubiaur, Francisco Javier (1997) "Juliantxo Irujo". [Catálogo] *Sala de Cultura Carlos III y Sala de Cultura Juan Bravo*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra y CAN.

# Entre paredes, ruas e ventos que se movem: uma reflexão sobre a obra de Paula Duarte

*Between walls, streets and moving winds:  
a reflection on the work of Paula Duarte*

FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO\*  
& MATHEUS ASSUNÇÃO BRAZ MONTEIRO\*\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Pesquisador & artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); Faculdade de Educação (FACED), Departamento de Educação. Campus Universitário — Rua José Lourenço Kelmer, s/n — São Pedro, Juiz de Fora — MG, 36036-900, Brasil. E-mail: francioneoliveiracarvalho@gmail.com

\*\*Brasil, pesquisador/artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); Instituto de Artes e Design (IAD). Campus Universitário — Rua José Lourenço Kelmer, s/n — São Pedro, Juiz de Fora — MG, 36036-900, Brasil. E-mail: matheus\_assuncao14@yahoo.com.br

**Resumo:** O artigo reflete sobre as obras BRILHO e Eu me Levanto, da artista visual brasileira, nascida em Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, Paula Duarte (1990). Seu processo de criação envolve trabalho colaborativo, interdisciplinar e em diálogo com o espaço urbano. O texto articula um diálogo entre a poética híbrida da artista mobilizada por questões raciais e de gênero e o uso que faz de procedimentos da etnografia. Em sua obra os territórios são lugares densos de sentidos que fundem memória individual e coletiva.

**Palavras chave:** Paula Duarte / etnografia / interseccionalidade.

**Abstract:** *The article reflects on the works BRIGHTNESS and “I stand up”, by Brazilian visual artist Paula Duarte (1990), born in the city of Juiz de Fora. The artist’s creative process involves collaborative, interdisciplinary work, in dialogue with the urban space. The text articulates a dialogue between the hybrid poetics of the artist, which is mobilized by racial and gender issues and the use she makes of ethnographic procedures. In her work, territories are places dense with meaning, fusing individual and collective memory.*

**Keywords:** *Paula Duarte / ethnography / inter-sectionalality.*

## Introdução

As questões raciais, interseccionadas com os problemas de gênero e as discussões em torno dos modos de urbanidade constituem as principais linhas temáticas na obra de Paula Duarte. Ela explora as possibilidades da tecnologia e das diversas mídias na criação artística e as cidades como cenário e suporte artístico. As intervenções que promove na cidade de Juiz de Fora, interior do estado de Minas Gerais, despertam atenção, dão visibilidade a sujeitos excluídos do status quo e dialogam com as pessoas anônimas que passam por elas. Misturando elementos da vida real e da ficção, as imagens transformam os transeuntes da cidade em personagens.

A arte urbana é impermanente. Diferente do que ocorre com uma obra no museu ou na galeria, as imagens criadas na rua são momentâneas, sendo logo substituídas por outras. Assim, o caráter fugaz da arte urbana faz com que o registro fotográfico e o vídeo sejam fundamentais para a documentação das obras criadas nas ruas. Entretanto, a fotografia e o vídeo fazem parte da poética de Paula Duarte, registram as ações mais também as movem.

Paula Duarte transita entre os suportes da fotografia, ilustração, áudio visual e instalações discutindo temáticas que envolvem a vivência de pessoas negras brasileiras, principalmente mulheres negras que no Brasil estão na base da pirâmide social. A artista integra o Coletivo Descolônia, que reúne artistas negros do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. O coletivo se propõe a estudar, pesquisar e produzir arte afrocentrada e poéticas decoloniais num país construído à base de mão de obra escrava e de valores patriarcais, LGBTfóbicos, misóginos e racistas.

Este artigo propõe refletir sobre as intervenções urbanas da artista visual Paula Duarte e de como elas dialogam com procedimentos etnográficos, tais como a observação participante, o diário de campo, as entrevistas e a produção compartilhada de conhecimento. A produção artística de Paula Duarte dialoga e ecoa a pujante produção de jovens artistas negros brasileiros. Presentes principalmente nas mídias sociais, eles e elas criam obras que problematizam o vocabulário das artes visuais e as estruturas sociais brasileiras.

## Etnografia e arte

Hal Foster (2014) retoma a ideia de “o autor como produtor”, de Benjamin (1934:160) para afirmar que na contemporaneidade surgiu um novo paradigma: o artista como etnógrafo. Nele, o objeto da contestação ainda é em grande medida o sistema institucional da arte, tal como os museus, o mercado, a mídia convencional e a academia, e “suas definições excludentes de arte e artista”. Em pesquisa

anterior (Carvalho, Assunção & Pereira, 2018), verificamos que na tentativa de romper com esse mecanismo os jovens artistas afrodescendentes brasileiros dão visibilidade às suas produções em espaços não institucionais, apropriando-se do ciberespaço e das redes sociais para popularizar suas pesquisas artísticas e trocar experiências com outros artistas.

A pesquisa ainda revelou duas importantes questões: a primeira é que no caso dos artistas afrodescendentes o acesso ao mercado de arte se dá após os trinta anos de idade, sendo o não reconhecimento de suas produções e o racismo institucional dois graves entraves vivenciados por este grupo. A segunda, é que as disciplinas de história da arte como se organizam hoje nos currículos das graduações de artes visuais no Brasil possuem um déficit com a população negra ao não nomear e invisibilizar suas produções artísticas. Ainda baseada numa narrativa eurocêntrica e positivista que marginaliza produções e artistas que não se enquadram nos cânones e na tradição.

Foster chama atenção para o que intitula de “virada etnográfica na arte contemporânea” iniciada, segundo ele, a partir das investigações dos materiais, das práticas discursivas dos artistas renovadas com a aproximação de outras subjetividades e comunidades tal como vemos em Paula Duarte, das condições espaciais e corpóreas na produção e na recepção artística da década de 1960, e, continuada até hoje.

O processo de criação de Paula Duarte é marcado pelo trabalho colaborativo e o diálogo com o espaço urbano. A artista dialoga e apropria-se de instrumentos característicos das ciências sociais, como o levantamento de arquivos, a observação participante, as entrevistas e os registros etnográficos. Tais ferramentas tanto potencializam a arte enquanto linguagem como extrapolam a prática simbólica, ao proporem obras e intervenções que incidem no real e impactam na esfera pública de maneira significativa como ocorre com a intervenção urbana *BRILHO*, 2017 (Figura 1 e Figura 2).

Realizada entre 2016 e 2017, a série fotográfica *BRILHO*, é formada por retratos de travestis residentes na cidade de Juiz de Fora. O contato inicial entre a artista e as retratadas ocorreu por intermédio de MC Xuxu (Figura 3), cantora travesti negra juiz-forana projetada nacionalmente pelos funks que cria e pelo trabalho político e social que desenvolve na cidade, e, que fez, com que em 2018, recebesse o título de Cidadã Benemérita de Juiz de Fora. Durante meses Paula Duarte conviveu com o grupo e pode conhecer em detalhes a vida de cada uma delas. Entrevistas e registros fotográficos diversos que revelaram os impasses cotidianos vivenciados por travestis e transexuais na cidade. De acordo com a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) e dados da ONG Transgender Europe



**Figura 1** - BRILHO (2017), Paula Duarte. Intervenção urbana na cidade de Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

**Figura 2** - BRILHO (2017), Paula Duarte. Intervenção urbana na cidade de Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.





**Figura 3** · MC Xuxu (2016), Paula Duarte.  
Da série BRILHO. Acervo da artista.



**Figura 4** - BRILHO (2017), Paula Duarte. Intervenção urbana na cidade de Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

**Figura 5** - BRILHO (2017), Paula Duarte. Intervenção urbana na cidade de Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

**Figura 6** - BRILHO (2017), Paula Duarte. Intervenção urbana na cidade de Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

(TGEu) disponibilizados em 2018, o Brasil está no topo do ranking de assassinatos de pessoas transgêneras em todo o mundo. Portanto, situações de violência e exclusão marcaram grande parte das histórias ouvidas e gravadas pela artista.

A série fotográfica procurou projetar uma imagem positiva e de esperança de cada entrevistada e contou com a produção da travesti Karol Vieira. Os retratos, selecionados pelas próprias participantes, foram projetados e intercalados por frases que revelam sobre a violência vivenciada pelo grupo fotografado. As imagens foram exibidas em fachadas de prédios icônicos da região central da cidade mineira, espaços muitas vezes negados a elas, locais pelos quais as travestis relatam não transitar antes da madrugada (Figura 4, Figura 5, Figura 6).

As travestis transferem a sua vida privada para um espaço coletivo, compartilhado com pessoas que não escolheram e que tampouco conhecem. A falta de controle sobre a veiculação de suas imagens fotográficas é uma questão ética discutida pela artista junto ao grupo. Discussão que é basilar na antropologia e presente também na arte, afinal a fotografia não pode ser entendida e recebida apenas como documento porque sua natureza não é objetiva, tampouco fixa. É justamente quando a fotografia supera o aparato técnico e insere-se na poética e na criação expressiva que se ultrapassa o campo da etnografia para adentrar-se no território da arte.

MC Xuxu é moradora do Santa Cândida, bairro periférico de Juiz de Fora, município que desponta em uma recente pesquisa nacional como uma das cidades com maior desigualdade social entre pessoas negras e brancas no Brasil. É nesse bairro que aconteceu outra intervenção de Paula Duarte, a ação *Eu me Levanto*, 2018 (Figura 7 e Figura 8), transformada depois em videoarte. Entre linhas, pipas, sorrisos e brincadeiras infantis na tarde ensolarada de 8 de julho de 2018 uma menina negra segura uma das pipas com o rosto estampado de Marielle Franco, política e ativista pelos direitos humanos carioca brutalmente assassinada num crime ainda não esclarecido, assim que a pipa se solta das mãos da menina os ventos criam trajetórias imprevisíveis.

Como ocorreu com *BRILHO*, *Eu me Levanto* (2018) contou com a colaboração de outros artistas. Além de MC Xuxu, colaboraram com a ação Lucas Melo e Maré, jovens artistas que atuam na cidade. Juntos exploraram técnicas e materiais na construção de pipas baseados em elementos básicos da aerodinâmica. Após definirem o papel mais apropriado para a ação, Paula Duarte fez provas de impressão com o retrato manipulado digitalmente de Marielle Franco, E 200 pipas foram construídas. Após a definição do dia da ação, MC Xuxu convidou os alunos que frequentam as oficinas de dança e música que oferece no bairro, além de divulgar a ação em suas redes sociais.



**Figura 7** - Eu me levanto (2018), ação poética realizada por Paula Duarte em 2018 no bairro de Santa Cândida, em Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

**Figura 8** - Eu me levanto (2018), ação poética realizada por Paula Duarte em 2018 no bairro de Santa Cândida, em Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.



**Figura 9** · *Eu me levanto* (2018), ação poética realizada por Paula Duarte em 2018 no bairro de Santa Cândida, em Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

A praça do Santa Cândida é um dos únicos lugares de socialização do bairro, nele se reúnem grupos que realizam atividades variadas, entre elas a de soltar pipas. Com a divulgação da ação, muitas crianças foram à praça com pipas próprias, mas outras foram presenteadas com as preparadas especialmente para a ocasião (Figura 9). Inicialmente, a pipa torna-se um objeto de curiosidade e encanto, depois, um gerador de encontros, reflexões e experiências estéticas.

### Conclusão

Se na etnografia os dados visuais, verbais e indiciais da pesquisa de campo são concatenados para criar uma narrativa que procura compreender determinado fenômeno, na arte, como aponta Freire (2006), acontece o contrário. Os artistas não pretendem oferecer modelos explicativos, mas tratar de “reprocessar os fatos, resgatar e recriar sentidos numa espécie de elaboração da vivência para a constituição de um arquivo para a memória coletiva” (p. 113). Diferente do etnógrafo, os artistas borram os pressupostos científicos, a realidade e a ficção, as fronteiras entre arte e vida e injetam a dimensão da subjetividade e da criação sensível.

Tanto em *BRILHO* (2016/2017) quanto em *Eu me levanto* (2018), Paula Duarte

não se contentou com a realidade, ou ficou presa aos fatos e dados que moverem suas ações. Sem perder o caráter contestatório e crítico suas obras se movem entre paredes, ruas, ventos e poesia. Escapam de uma leitura antropológica entre texto e imagem (Tacca, 2015) onde as cidades, as pessoas e os lugares são apresentados em um discurso organizado para reforçar os valores simbólicos do cotidiano e do real.

As criações da artista friccionam as relações entre o centro e a periferia, entre as normas e as dissidências, entre o que é para ser visto e falado do que é para ser escondido e silenciado. Tal como apontado por Freire (2006:114) ao refletir sobre o artista etnógrafo, Paula Duarte ao adotar procedimentos da etnografia inverte a direção do discurso, pois o artista deixa de ser o que enuncia e passa a ser o que escuta. É nesse ocultamento momentâneo de si que a artista elabora e revela o lugar como território vivencial “definido por espaços densos de sentidos, onde o psíquico e o social se fundem aos traços da memória individual e coletiva”.

### Referências

- Antra: Associação Nacional de Travestis e Transexuais (2018). “Mapa dos assassinatos de travestis e transexuais no Brasil em 2017”. Brasília: Antra. S/ISBN. Disponível em: <https://antrabrasil.org/>. Acesso 29 de dez. 20158.
- Carvalho, Francione. Assunção, Matheus. PEREIRA, Karina. A presença afrodescendente na arte brasileira e na formação de docentes em Artes Visuais. EIDE: XIII Encuentro Iberoamericano de Educación, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima/ Peru, 2018.
- Foster, Hal (2014). “O retorno do real: A vanguarda no final do século XX”. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978854050466-0
- Freire, Cristina (2006). “Contexturas: Sobre artistas e/ou antropólogos”. In: Lagnado, Lisette.
- Pedrosa, Adriano. 27º Bienal de São Paulo: Como Viver Junto. São Paulo: Fundação Bienal. ISBN: 858529829-4
- Tacca, Fernando de (2015). “Fotografia: intertextualidade entre ciência, arte e antropologia”. In Novaes, Sylvia Caiuby (org.). Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN: 978853141525-8

# O preto ao cubo branco: “dos pesos que se carrega”

*The Black in the White cube: “of the weights  
that we carry”*

FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO\* & KARINA PEREIRA DA SILVA\*\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, pesquisador/artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); Faculdade de Educação (FACED), Departamento de Educação. Campus Universitário — Rua José Lourenço Kelmer, s/n — São Pedro, Juiz de Fora — MG, 36036-900, Brasil. E-mail: francioneoliveiracarvalho@gmail.com

\*\*Brasil, pesquisadora/artista visual

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); Instituto de Artes e Design (IAD). ua José Lourenço Kelmer, s/n — Campus Universitário Bairro São Pedro — CEP: 36036-900, Juiz de Fora, MG, Brasil. E-mail: karinapereira@outlook.com

**Resumo:** O artigo reflete sobre um recorte da produção do artista visual Matheus Assunção, nascido em 1993 na cidade do Rio de Janeiro. O artista explora as interfaces entre a performance a fotografia, o vídeo, e a relação entre corpo/sexualidade/gênero dissidentes e as marcas do tráfico negreiro. A partir dele é possível diálogos e conexões com todo um coletivo de artistas afrodescendentes surgidos na última década no Brasil que questionam a institucionalização da arte e renovam práticas artísticas, temáticas e as práticas de circulação de obras.

**Palavras chave:** Matheus Assunção / arte afrodescendente / corporeidade.

**Abstract:** *The article reflects on a section of the artistic production of the visual artist Matheus Assunção, born in 1993 in Rio de Janeiro. The artist explore the interfaces between performance art, photography, video and the relation between body/sexuality/gender dissidence and the marks of the slave trade. From this, dialogues and connections are possible with an entire collective of afrodescendant artists who emerged in the last decade in Brazil and who contest the institutionalization of art and renew artistic practices, themes and the ways art works circulate.*

**Keywords:** *Matheus Assunção / afrodescendant art / corporeity.*

## Introdução

O trabalho colaborativo é um procedimento muito presente na arte contemporânea porque ele promove o encontro de pessoas, ideias e talentos. Reunidos para trabalhos contínuos ou pontuais os coletivos possibilitam novas maneiras de criar arte e cultura e propor fricções no espaço público tal como o trabalho desenvolvido pelo Coletivo Descolônia, que reúne alunos, ex-alunos e professores do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. De caráter transdisciplinar o coletivo questiona a escassez da temática no currículo vigente, estimula e difunde a produção artística de criadores negros e negras na região da zona da mata mineira e promove ações no espaço urbano que problematizam o racismo na sociedade brasileira.

Segundo Assunção (2018), o Coletivo Descolônia é resultado de encontros promovidos em 2016 por um grupo de alunos, a grande maioria beneficiários de ações afirmativas, políticas de reparações étnico-raciais promovidas pelo Estado Brasileiro a partir do primeiro governo do ex-presidente Lula da Silva. Naquele momento, os encontros tornaram-se um espaço de “compartilhamento de experiências sobre ser negro e estar numa universidade pública de maioria branca” (Assunção, 2018:132). Ao lembrar destes encontros Assunção (2018:133) afirma:

*É interessante perceber como é ainda um processo doloroso e cansativo tratar sobre a temática afrobrasileira e como isso implica em mexer em um passado escravocrata que ainda não foi superado em nosso contexto brasileiro. Falar sobre descolonização implica em repensar uma nova universidade, pois seu estado atual se estrutura em um pensamento hegemônico de origem branca e europeia.*

Em 2017, com o apoio da Prof. Dra. Eliane Bettocchi que cedeu o espaço do Laboratório Interdisciplinar de Linguagens do Instituto de Artes da UFJF o Coletivo Descolônia foi oficialmente fundado. No ano seguinte, produziram a exposição “Preto ao Cubo”, na Galeria Guaçuí em Juiz de Fora.

A mostra reuniu obras de 24 artistas (Figura 1) e teve a curadoria de Eliane Bettocchi e Karina Pereira. As obras tratam dos mais diversos temas que passam às experiências de negritude vivenciadas no Brasil e apontam temáticas caras aos jovens criadores afrodescendentes no país, tais como as questões de gênero e sexualidade, colorismo, colonialidade, genocídio da juventude negra brasileira e representatividade.

Essa variedade de abordagens refletiu também numa variedade de poéticas e procedimentos artísticos, tais a pintura, a escultura, a performance, a instalação, a videoarte, o lambe-lambe, o graffiti e a fotografia. Nesse texto pretendemos refletir sobre a obra de Matheus Assunção (1993), um dos artistas que participou da exposição “Preto ao Cubo”.





**Figura 1** - Artistas do Coletivo Descolônia que integraram a exposição Preto ao Cubo, 2019. Foto divulgação: Paula Duarte.

### Desenvolvimento

Nascido no Rio de Janeiro e de formação interdisciplinar, Matheus Assunção explora as interfaces entre a performance, a fotografia e o vídeo, ficando explícita a relação entre o corpo/sexualidade/gênero dissidentes e as marcas do tráfico negreiro no Brasil tal como vemos em *Dos pesos que se carrega*, 2018 (Figura 2 e Figura 3) e *Ori gem*, 2016 (Figura 4).

Da escravidão, no início do período colonial, até os dias que correm, as populações negras brasileiras têm sofrido como já apontava Nascimento (2016) na década de 1970, um genocídio institucionalizado e, sistemático, embora silencioso. Entretanto, cada dia mais denunciado e combatido pelos ativistas afrodescendentes e defensores dos direitos humanos, a “necropolítica” (Mbembe, 2018), entendida como “direito de matar” ou definir o direito à vida é uma forma contemporânea que fantasmagoriza a subjetividade e a vivência negra.

A violência vivenciada há séculos por negros e negras fará com que na literatura, na filosofia, na política e na arte, o discurso negro seja dominado, segundo Mbembe, (2018) por três acontecimentos: a escravidão, a colonização e o apartheid. No caso brasileiro, acrescentaríamos ainda, a política do branqueamento e o discurso da democracia racial. A “separação de si mesmo e do seu grupo” (Mbembe, 2018:143) é uma constante na produção visual afrodescendente brasileira,



**Figura 2** · Vídeo da Performance “Dos pesos que se carrega” 2017. Matheus Assunção. Fotografia: Washington da Silva.

**Figura 3** · Artistas do Coletivo Descolônia que integraram a exposição Preto ao Cubo, 2019. Foto divulgação: Paula Duarte.



**Figura 4** - Registro da série "Ori gem" (2016), Matheus Assunção. Acervo do artista.

consequentemente na obra de Matheus Assunção. Nesse contexto, o corpo negro assume protagonismo enquanto memória suturada e suporte artístico.

Imagens psíquicas entrelaçam-se para constituir a memória e surgirem no campo simbólico e da representação. Na arte, mais importante que a verdade é a forma como a memória reorganiza e representa essas imagens, "o jogo de símbolos e a sua circulação, os desvios, as mentiras, as dificuldades de articulação, os pequenos atos falhos e os lapsos, em suma, a resistência à admissão" (Mbembe, 2018:187)

Os marcadores de africanidades como apontam Carvalho & Teodoro (2017) são fundamentais para pensarmos as epistemologias e as estéticas afrocentradas, a criação e a reflexão de conhecimento que tem na experiência afro-brasileira a base filosófica e epistemológica de suas atuações. As questões sobre a corporeidade negra como as características físicas étnico-raciais, a incorporação de estereótipos e imaginários racistas presentes desde os tempos coloniais e reforçados por teorias filosóficas e científicas excludentes baseadas na inferiorização racial são problematizadas nas obras de Matheus Assunção porque são memórias e discursos que persistem e marcam o seu corpo enquanto sujeito negro. Pois como diz Silva (2014) no Brasil, o racismo, a discriminação e o preconceito racial que incidem sobre negros ocorrem não somente em decorrência



**Figura 5** · Matheus Assunção, *Bixa Estranha* (2018), instalação. Acervo do artista.

**Figura 6** · Matheus Assunção, *Bixa Estranha* (2018), instalação. Acervo do artista.



**Figura 7** · Matheus Assunção, da série *Bixa Brasilis* (2018), Desenho digital. Acervo do artista.

**Figura 8** · Matheus Assunção, da série *Bixa Brasilis* (2018), Desenho digital. Acervo do artista.



de um pertencimento étnico expresso na vida, nos costumes, nas tradições e na história desse grupo, “mas pela conjugação desse pertencimento com a presença de sinais diacríticos, inscritos no corpo. Esses sinais remetem a uma ancestralidade negra e africana que se deseja ocultar e/ou negar” (2014:31).

O corpo como contestação e resistência amplia sua força quando além das questões étnicas agregam-se às de gênero e dissidências sexuais. Um corpo que não se ajusta a uma cisheteronormatividade gerando um discurso de força por meio do desvio como vemos na série *Bixa Estranha*, 2018 (Figura 5 e Figura 6) e na série *Bixa Brasilis*, 2018 (Figura 7 e Figura 8).

As imagens de Matheus Assunção apresentam um corpo que se reconstrói a partir de referências afro-brasileiras, indígenas, urbanas que fogem as categorizações e classificações. Referenciado por mitos, imaginários e religiosidades que valorizam o corpo como fonte e produtor de conhecimento e procuram desenvolver todos os cinco sentidos em experiências sensíveis e estéticas. Um corpo que tal como nas tradições africanas e indígenas integram o mundo natural e o mundo espiritual. Folhas de guiné, espadas de Ogum, raízes e ervas que protegem contra energias negativas e aproximam os humanos da dimensão sagrada do invisível.

### Conclusão

Matheus Assunção é um artista híbrido e inventivo. Essa inventividade faz com que explore suportes e técnicas variadas e assumam identidades plurais. Fruta Gogóia, *Bixa Estranha* podem tanto denominar séries e performances quanto identificar o artista em si. Entretanto, não é possível falar em heterônimos porque nos parece que a faísca que acende seu fogo criativo e se desdobra em alter egos variados originam-se da mesma fonte. Independente do nome que assumam é o mesmo artista que está ali. Entretanto, isso não é visto por nós como uma falha, mas como qualidade de um artista que consegue articular uma linguagem própria.

As produções artísticas de Matheus Assunção mobilizadas por questões que interseccionam gênero, raça, classe e dissidências sexuais marcadas por uma vivência periférica ganham potência e visibilidade via plataformas digitais. A internet é o principal método de divulgação de suas obras, característica comum aos jovens artistas negros brasileiros com menos de trinta anos. Além disso, é preciso apontar que os suportes explorados pelo artista, tais como a performance, a fotografia digital e o vídeo despontam como os mais utilizados pelos artistas negros e negras contemporâneos, principalmente, os mais jovens e moradores das grandes cidades brasileiras. Dessa forma, acreditamos que ao

olharmos com mais atenção para a obra deste artista estamos propondo diálogos e conexões com todo um coletivo de artistas afrodescendentes surgidos na última década que questionam a institucionalização da arte e renovam práticas artísticas, temáticas e de circulação de obras.

### Referências

- Assunção, Matheus (2018). "Coletivo Descolônia: arte, afetividade e ativismo preto". *Revista Desvio: arte, memória e patrimônio*. V. 3. N.2. 2018.2. ISSN: 2526-0405. Disponível em URL: <https://revistadesvio.com/2018/12/18/edicao-atual/>
- Carvalho, Francione Oliveira & Teodoro, Thalita de Cassia Reis (2017). "Apartado — Sala 23: Memórias, afetos e corporeidade negra na formação de professores". , Belém, Edição Especial N.4 p. 73 a 92. ISSN: 2237-0315. Disponível em: <http://páginas.uepa.br/seer/index.php/cocar>. Acesso 30 de dez. 2018.
- Mbembe, Achille (2018). *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições. ISBN: 978856694351-1
- Nascimento, Abdias (2016). *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas. ISBN: 978852731080-2
- Silva, Joyce Gonçalves da (2014). "Corporeidade e Identidade, o corpo negro como espaço de significação". In Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades. Salvador BA: UCSal, 8 a 10 de Outubro de 2014, n.3, v. 17. ISSN 2316-266X

# Nas “ruínas da narrativa”: uma abordagem sobre o cinema de Lúcia Murat

*In the “Ruins of Narrative”: an approach about  
Lucia Murat’s movies*

GIULIA SOLERA DIAS\* & PAULA ALMOZARA\*\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual, mestranda e pesquisadora.

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

\*\*Brasil, artista visual, professora e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Professora e pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Faculdade de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte do Centro de Linguagem e Comunicação. Rua Professor Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas — SP, CEP 13087-571, Brasil. Pesquisadora com Auxílio Regular da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), sob o processo no. 2017/17112-7. E-mail: almozara@puc-campinas.edu.br

**Resumo:** O artigo tem como objetivo analisar um conjunto de três obras da cineasta brasileira Lúcia Murat a partir da ideia de construção narrativa de memórias. A abordagem e o entendimento sobre a instauração audiovisual de Murat toma como base, principalmente, as noções de “narrativa” e “experiência” expostas por Walter Benjamin em seu ensaio de 1930 intitulado “O Narrador”.

**Palavras chave:** Lúcia Murat / cinema / narrativa / experiência / memória / ditadura.

**Abstract:** *The article aims to analyze, in an amplified context, the work of the Brazilian filmmaker Lúcia Murat from the idea of narrative construction. This analysis and understanding of Murat’s audiovisual establishment is based on Walter Benjamin’s notion of “narrative” and “experience” in his 1930 essay entitled “The Storyteller”.*

**Keywords:** *Lúcia Murat / movies / narrative / experience / memory / dictatorship.*



## Introdução

O artigo propõe uma análise e um entendimento sobre a produção audiovisual da cineasta brasileira Lúcia Murat, ex-militante de esquerda opositora do regime civil-militar instaurado com o golpe que depôs o presidente eleito João Goulart no Brasil em 1964.

Lúcia Murat ingressou em 1968 no Movimento Revolucionário Oito de Outubro, conhecido por MR-8, que atuava como grupo de guerrilha urbana. No mesmo ano, os militares instituíram o AI-5, que se constituiu no mais ferrenho dos Atos Institucionais até então impostos pelo governo nos ditos “anos de chumbo” da ditadura civil-militar e que se estenderam de dezembro de 1968, com a edição do AI-5, até o final do governo Médici em março de 1974. O lento processo de abertura política inicia-se em 1979 com a promulgação da “lei de anistia” no governo do general João Figueiredo que termina com a eleição indireta de Tancredo Neves em 1985.

Lúcia Murat foi presa em 1971, no ano em que o ex-capitão Carlos Lamarca, uma referência da luta armada e líder guerrilheiro da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) também passou a militar no MR-8. A morte de Lamarca, na Bahia, em setembro do mesmo ano, marcou uma progressiva desestabilização dos movimentos de luta armada com subsequentes prisões, e consequentemente com a tortura e o assassinatos de seus membros.

A prisão de Lúcia Murat durou três anos e meio de 1971 a 1974, ficando encarcerada na Vila Militar e na Penitenciária Talavera Bruce, ambos no Rio de Janeiro, e onde Murat conheceu Estrela Bohadana e Jessie Jane (Pedro et al, 2014), ambas ex-militantes cujos depoimentos aparecem no *Que Bom Te Ver Viva* de 1989, primeiro filme da trilogia analisada.

De seus tempos de reclusão é também a história do filme de 2011, *Uma Longa Viagem*, que aborda as memórias sob uma perspectiva sociocultural da época da Ditadura. Por fim, em *A memória que me contam* de 2012, está baseado na reflexão sobre a vida pós regime civil-militar, centrando a história em torno de um grupo de amigos.

Por intermédio desses três filmes da cineasta brasileira procurou-se entender a construção da narrativa *na e pela* experiência e por diferentes perspectivas de como as memórias são (re)elaboradas e (re)apresentadas. Pode-se dizer que na cinematografia de Murat “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1997:201).

### Memória e experiência

Benjamin nos anos de 1930, realizou um ensaio intitulado *O Narrador*, no qual reflete sobre as causas da “desvalorização” da narrativa como gênero de construção textual e de conhecimento frente ao romance e a informação, que com os avanços do mundo moderno sobrepujou a ideia de “experiência” como suporte à narração enquanto processo coletivo que sobrevive a partir do fragmento de onde a narrativa se constitui.

Para a pesquisadora Katia Canton, o que Benjamin sugere é uma mudança “feita nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas, uma renovação da problemática da memória” (Canton, 2009:27).

Por sua vez, Beatriz Bessa em seu artigo “As experiências de Walter Benjamin” (2006) estabelece dois vieses para a ideia de memória: a voluntária e a involuntária. O primeiro viés está ligado ao choque que faz referência a vivência na sociedade moderna que trata seus indivíduos a base de estímulos e informações rápidas sem que ocorra a possibilidade de processá-las e experienciá-las integralmente.

*A memória voluntária, [...] se relaciona ao desejo de não esquecer, de armazenar informações necessárias às nossas obrigações, funções sociais e necessidades profissionais. [...] É bastante útil para guardar informações, mas não para gerir afetos.* (Bessa, 2006:8)

Por mais que essa memória voluntária esteja relacionada ao desejo de não esquecer, o confronto entre vivência/experiência reflete interesses maiores que subjugam a memória dos que não desejam perceber a história, provocando, conseqüentemente, a impossibilidade de se criar uma relação de alteridade.

O segundo viés relacionado à memória involuntária estaria conectada à própria experiência, pois leva em consideração a ação e o movimento e não a mera cronologia dos fatos (Bessa: 2006).

Valendo-se da experiência coletiva e da memória voluntária e involuntária, Murat conta sua história e a de outros companheiros enquanto sobreviventes e apresenta em sua obra as características principais do narrador: contar sua história pessoal sem deixar de levar em consideração a do outro e transformar esses relatos em ferramentas com potencial de transformação. “A natureza da narração tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma função utilitária” (Benjamin, 1997:200).



**Figura 1** · *Frame* de uma das sequências “ficcionais” de *Que Bom te ver viva* (1989).  
Direção: Lúcia Murat.

**Figura 2** · *Frame* do depoimento de Estrela Bohadana no filme *Que Bom te ver viva* (1989). Direção: Lúcia Murat.

## Trilogia

As cenas do filme *Que bom te ver viva* (Figura 1) refletem os embates entre experiência/vivência e memória/esquecimento. A crítica ao descaso de quem fornece as informações - eticamente comprometidos com a verdade (de quem?) - tanto quanto de quem as lê é um reflexo dos vieses mnemônicos.

*(Fala da personagem sem nome) Acho que não vai ter problema não, saiu no pé da página. Ninguém lê nada mesmo até o fim. Muito menos você, não é querido? Você é tão preguiçoso... Talvez se lesse, fosse apenas pensar: “hum, que coisa velha!”. Eu ia ficar muito puta e lhe explicar que não é velho não. Que eu detesto fazer as denúncias, mas que não saberia viver sem fazê-las. Mas isso você não entende, não é? (Murat, 1989, 5’12”)*

No mesmo filme vemos uma outra característica da narração: deixar que aquele que lê, ou no caso, vê, seja capaz de produzir suas próprias reflexões sobre o tema, dependendo de sua experiência.

No diálogo filmico entre factual e ficcional, a cineasta aborda a memória coletiva pertencente a um pequeno grupo de cinco mulheres que sobreviveram à tortura e a maneira como lidaram com as lembranças do período e os reflexos em suas vidas e de pessoas que as cercam. Os relatos nos mostram a censura pela qual passam ao tentar revelar seu passado e as cicatrizes internas e externas que envolvem, no mínimo, uma falta de interesse da sociedade em tomar ou se dar conta dos acontecimentos.

*(Narradora)(extracampo) - Conviver com o sofrimento sem perder, por exemplo, o prazer de pensar. Isto é possível? O prazer esta ai, claro, ostensivo. Mas e o resto?*

*(Estrela Bohadana) - E o que eu tenho percebido é que quando você se coloca, mobiliza muito as pessoas, né? Ninguém quer ouvir. Ou aqueles que escutam, ficam tão tão mobilizados que gera um certo constrangimento, onde você acaba se perguntando qual o direito que você tem de mobilizar tanto uma pessoa.*

*(Narradora)(extracampo) Sobrevive-se, reflète-se, ensina-se. (Murat, 1989, 22’49”)*

Na maioria dos depoimentos, como no caso de Estrela Bohadana (Figura 2), as pessoas que convivem com as ex-militantes, sejam amigos e pessoas próximas, sugerem a elas que esqueçam dos ocorridos e que “sigam em frente” ou não queiram ouvir nada a respeito, pois a situação de tortura mostra-se distante de suas realidades, ou mesmo da capacidade ou vontade de entender o que ocorreu no país. Viabilizar uma discussão sobre o tema “torna-se desnecessário”, dando a entender que questões do passado devem permanecer distantes.

Contudo, o filme apresenta como contraponto (talvez mais como um indício de esperança) a fala de um jovem aluno de Estrela que relata a privação que a



**Figura 3** · Frame do filme *Que Bom te ver viva* (1989). Direção: Lúcia Murat.

**Figura 4** · Frame do filme *Que Bom te ver viva* (1989). Direção: Lúcia Murat.

geração de 1965 passou com relação ao acesso aos depoimentos dos torturados, e que começaram a ser revelados apenas em 1979 quando a anistia foi decretada e as histórias foram sendo contadas.

Na coragem que esses relatos de sobrevivência transmitem, há espaço para uma juventude consciente, que busca não manter-se passiva diante dos problemas que os cercam.

*Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. [...] É a imagem de uma experiência coletiva, para qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual não representa nem um escândalo nem um impedimento* (Benjamin, 1997:215).

Outro depoimento apresentado no filme, é de Maria do Carmo Brito (Figura 3), ex-militante da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) que foi presa, torturada e posteriormente exilada do país por 10 anos.

Sua experiência também revela o difícil processo de convívio com uma sociedade que não se mostra preparada para enfrentar as narrativas dos sobreviventes, como é possível perceber abaixo, na transcrição de um trecho do filme:

*(Fala da personagem sem nome) - No orgulho da mãe, a afirmação visceral de que tudo foi superado. Não interessa sequer se é verdade. No ciclo da vida, a sua filha sobreviveu. Esta é a única resposta que o mundo deve ouvir. E Maria quando se tornou mãe, também entendeu isso. Mesmo que o sofrimento continue. O difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo. Um difícil equilíbrio que para quem esta de fora, parece impossível. (Murat, 1989, 14'51" )*

É nesse embate de memórias que a parte ficcional se mostra essencial. A personagem sem nome, interpretada pela atriz Irene Ravache (Figura 4), faz seu monólogo dentro de casa durante todo o tempo do filme, dando a entender que ela representa a consciência dessas mulheres - seus pensamentos mais íntimos - com relação a uma sociedade que as consideram como ex-terroristas ignorando suas existências como sobreviventes.

*(Fala da personagem sem nome) Todos vocês acham que a gente é diferente, só pra fingir que nunca vão estar no lugar da gente, né!?! (risos) As vezes eu também acho... Aqui! Vamo fazer uma coisa! Uma forca pra cada um de nós em praça pública! Pode parar, pode parar! Guardem a minha, pra quando eu tiver 80 anos! Essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar! (Murat, 1989, 8'36" )*

Em seu filme seguinte, *Uma longa viagem*, de 2011, Murat trabalha a memória individual sob a perspectiva de seu irmão mais novo, Heitor, que em uma medida desesperada de seus pais - para evitar sua prisão por estar envolvido com a militância - é mandado para a Europa de onde volta ao Brasil apenas dez anos depois.

O filme, que também mistura documentário e ficção, tem seu roteiro baseado nas perspectivas do que acontecia no Brasil pelas cartas que Heitor enviava a família dos vários países por onde passou.

A partir desses relatos escritos, que compõem a parte dramática do filme, por meio da interpretação do ator Caio Blat e da conversa entre a cineasta e seu irmão, há o desenrolar de uma construção de memórias de Heitor vivendo a efervescência cultural que se iniciou na década de 1960 e continuou até 1970, experimentando uma liberdade que se contrapunha à prisão vivida por Lúcia.

Do cruzamento de narrativas surge um relato histórico que é construído por memórias estruturadas pela experiência da cineasta e de seu irmão.

*A narrativa [...] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador (Benjamin, 1997: 205).*

Sendo este seu filme mais pessoal, por trazer não somente as cartas de Heitor, mas as imagens de arquivo da família e também a história de seu outro irmão Miguel, Lúcia Murat retrata a forma como a ditadura mudou a vida de sua família, que de uma forma ou de outra, tiveram suas vidas transformadas pelo regime (Figura 5).

Justamente em seu último filme sobre a Ditadura, *A memória que me contam* (Figura 6), a cineasta apresenta um suposto desfecho dessa trilogia e que aborda de maneira não cronológica sua vivência junto de outros companheiros.

Murat sacramenta-se como “narradora sucateira”, a qual é “movida pelo desejo de não deixar nada se perder, nada ser esquecido [...] apanha aquilo que é deixado de lado, [...] que parece não ter nem importância, nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (Benjamin, apud Canton, 2009: 28).

No filme em questão vemos os principais “legados” da ditadura através de um pequeno grupo de amigos que protagoniza a história: o não direito à memória e à verdade, o sentimento de culpa de quem sobreviveu, o conflito entre a memória coletiva nacional/oficial e a memória individual.

O filme tem como pano de fundo a internação e o coma de Ana, ex-militante que foi presa e torturada, e a ligação de um grupo de amigos, que em torno dos



**Figura 5** · Frame do filme *Uma longa viagem* (2011), 11'26". Direção: Lúcia Murat.

**Figura 6** · Frame do filme *A memória que me contam* (2012). Direção: Lúcia Murat.



encontros na sala de espera do hospital revelam entre si sentimentos, medos e receios sobre o que a ditadura deixou em suas vidas, demonstrando sentimentos de culpa pelo envolvimento na luta armada, mas principalmente por ainda estarem ali vivos, aguardando que a verdade fosse revelada e suas histórias pudessem adquirir alguma validade: “Duda: Valeu a pena? Ana: Valeu Duda. Só Valeu. O legado que nós deixamos é lindo. E olha que nós vimos as coisas mais cruéis que se podem fazer a um ser humano”. (Murat, 2012, 8’12”)

### Conclusão

O relato dos sobreviventes em diálogo com uma memória evanescente dos que desapareceram, dos que tiveram sua vida fragmentada, a partir de onde as ruínas dessa memória subjetiva se apresentam ao coletivo, nos faz refletir sobre um dos motivos que Benjamin no ensaio “O Narrador” (1997) aponta para a necessidade do discurso baseado na vivência e experiência.

Assim, ao mesmo tempo em que Murat foca na narrativa daqueles que permaneceram, ela também, valendo-se da ficção, afirma a problemática e os perigos do desaparecimento ou apagamento da memória. Seu cinema é político, mas não define lados, apresentando formas de poder e em como a sociedade responde a isso. O cinema de modo geral e o de Murat em particular “[...] instala-se como uma possibilidade irreversível de subverter o próprio passado e de expurgar o indesejado através de um nostalgia transformante”. (Canton, 2009:42).

### Referências

- A memória que me contam (2012) [Registro filme]. Realização: Lúcia Murat . Brasil: Taiga Filmes. 35 mm, 95min.
- Benjamin, Walter (1997). *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense. ISBN: 8511120300. Disponível em URL: <[https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin\\_Walter\\_Obras\\_escolhidas\\_1.pdf](https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf)>. Acesso em: 30 maio 2018.
- Bessa, Beatriz de Souza (2006). “As experiências de Walter Benjamin.” *Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares em Memória Social*, [S.l.], v. 5, n. 9, mar. 2006. ISSN 1676-2924. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4778/4269>>. Acesso em: 10 dec. 2018.
- Canton, Katia (2009). *Tempo e Memória*. Col. Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-225-8
- Pedro, Antônio et al (2014). *Cartografias da Ditadura: Penitenciária Talavera Bruce*. Disponível em URL: <[http://www.cartografiasdaditadura.org.br/files/2014/03/talavera-bruce\\_final\\_f.pdf](http://www.cartografiasdaditadura.org.br/files/2014/03/talavera-bruce_final_f.pdf)>. Acesso em: 18 set. 2018.
- Que bom te ver viva* (1989) [Registro filme]. Realização: Lúcia Murat . Brasil: Taiga Filmes. 35 mm, 100 min.
- Uma longa viagem* (2011) [Registro filme]. Realização: Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes. 35 mm, 100 min.

# (Simulacros): Los imposibles del vocabulario expositivo a través de Jagna Ciuchta

*(Drills): The impossible of the exhibition vocabulary through Jagna Ciuchta*

GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual e investigador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Departamento de Pintura. R/ Maestranza, 2. 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: reyvillaronga@gmail.com

**Resumen:** Análisis a partir de la obra de Jagna Ciuchta "When You See Me Again It Will not Be Me" del concepto de simulacro a tenor del lugar que ocupa la obra de arte en el conjunto de elementos que constituyen el montaje expositivo, el resto que de ella queda de su antes y su después en el proyecto de exposición, y sobre lo que no está presente para el espectador en la presentación de la obra.

**Palabras clave:** Negación / montaje expositivo / resto / simulacro / work in progress.

**Abstract:** Analysis from the work of Jagna Ciuchta "When You See Me Again It Will not Be Me" of the concept of simulation according to the place that the work of art occupies in the set of elements that constitute the exhibition assembly, the rest that of its remains of her before and after in the exhibition project, and what is not present for the viewer in the presentation of the work.

**Keywords:** Negation / exhibition assembly / rest simulation / work in progress.

## Introducción

Jagna Ciuchta (Polonia, 1977) estudió en la Academia de Bellas Artes de Poznan aunque vive y trabaja en París. Su trabajo a menudo realiza un cuestionamiento sobre el proceso curatorial y la escenografía de las exposiciones a través del *work in progress*. La artista sitúa el espacio de exhibición como un factor central en su producción donde el proceso de creación, así como la configuración y el desmantelamiento son parte de la obra de arte.. La obra estaba diseñada para desaparecer, para convertirse en nada más que un recuerdo, hasta el punto de que el objeto desaparece, se disuelve y se reemplaza por su imagen. Como tal, el trabajo se despoja de todo material (Figura 1, Figura 2).

## El concepto de simulacro

Simulacro, del latín *simulacrum*, es una imitación, falsificación o ficción. El concepto está asociado con la idea de la simulación o la experimentación con un modelo que imita ciertos aspectos de la realidad y que también podemos poner en relación con el concepto de obra de arte. La simulación en el arte se correspondería con el momento de presentación de la obra frente al espectador, la experimentación con un modelo que imita ciertos aspectos de la realidad en un entorno que se asemeja al real pero que está creado o acondicionado artificialmente.

Según Félix De Azúa una representación es una ficción que produce realidad (De Azúa, 1995:251-7) y por tanto, la *verdad* sólo puede conocerse mediante un juego, como una ficción aceptada y pactada por todos. Y en esta línea, las vanguardias artísticas no serían otra cosa que movimientos destinados a liberar a las prácticas del arte de su esclavitud por la representación, una vez acabada su función original y sobre todo con la entrada en juego de otros mecanismos audiovisuales más eficaces. Por tanto, las artes del siglo XX, sobre todo las consideradas de “vanguardia”, serían no-representativas en el sentido hasta ahora expuesto. Ad Reinhardt, en su momento como teórico y pintor, dejó extremadamente restringido el campo de la pintura representativa en pro de la pureza de la obra. Así, en su obra capital, *Doce reglas para una nueva academia*, defendía un arte de la: no textura, no pincelada o caligrafía, no dibujo, no forma, no diseño, no color, no luz, no espacio, no tiempo, no escala, no movimiento, no objeto, sujeto ni cuestión alguna; un arte en definitiva, que fortalecía un proceso de reducción y abstracción en la obra de arte ya iniciado tiempo atrás. Podríamos pensar que a obra que de Jagna Ciuchta pertenece a este grupo de obras anti-representativas y simulacros.



**Figura 1** · Escultura *PointDom*, Jagna Ciuchta.

**Figura 2** · Detalle de la obra *PointDom*, Jagna Ciuchta. Serie *When You See Me Again It Won't Be Me #4.1*, 2011.

**Figura 3** · Escultura *PointDom*, Jagna Ciuchta. 2011.

## El montaje expositivo

Isabel Tejada, en su obra *El montaje expositivo como traducción*, llama la atención sobre tres elementos clave a la hora de reflexionar sobre la puesta en escena de la obra de arte en el entorno expositivo: la peana, la frontalidad y la tendencia no de ley pero si normativizada del *please dont touch*.

### La peana

Según la autora, podría considerarse como un elemento de transición entre la visualidad modernista y el inicio de una práctica de presentación (Tejada, 2006:72-4) (Figura 3).

### La frontalidad

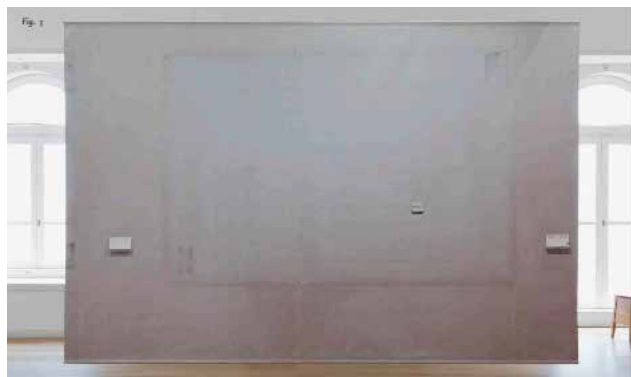
También la visualidad modernista estaba fuertemente ligada al concepto de frontalidad, de situarse frente a lo que hay que mirar, frente al *cuadro ventana*; pero qué sucede cuando el espectador se encuentra ante obras como la seleccionada por la comisaria María do Mar Fazenda donde se vacía la frontalidad porque nada hay para mirar (Figura 4).

### Please, do not touch

O cuándo la obra se convierte en *experiencia* precisamente a partir del momento de que es activada por el espectador, aunque sea a golpe de patada, como esta bola perteneciente a la misma exposición (Figura 5).

Estas tres obras cuestionan las bases sobre las que se construye el vocabulario expositivo, no tocar, frontalidad y peana. La obra puede ser percibida como una presentación compleja dentro del simulacro de exponerla y como apreciamos en la obra que nos ocupa de Jagna Ciuchta la peana sirve como punto de partida para esta afirmación. Desmantelada, se convierte en pintura, escultura, tarima o en una pieza de pared (Figura 6).

Como vemos en la imagen, la instalación está elaborada con los elementos de la peana de la exposición anterior *PointDom* (Figura 3). En esta ocasión, su trabajo *work in progress* presenta la obra de-construida y se utiliza para esbozar una composición en el espacio, una cuadrícula, un simulacro de obra en exposición. Como ya lo indica el título de su proyecto *Cuando You See Me Again It Will not Be Me* (Cuando me veas de nuevo no seré Yo), Jagna Ciuchta cambia el concepto de exposición. Para ella, el proceso de creación, así como la configuración y el desmantelamiento son parte de la obra de arte. Al tratar la idea de la exposición no solo como el producto final, sino también como la fuerza impulsora de su trabajo,



**Figura 4** - *Horas Extraordinárias*. Catarina Botelho. 2016.

**Figura 5** - *Bola*. 2016.

**Figura 6** - Jagna Ciuchta. Instalación *When You See Me Again It Won't Be Me #4.2*. PointDom, Toulouse, 2011.

la artista sitúa el espacio de exhibición como un factor central en su producción. La obra estaba diseñada para desaparecer, para convertirse en nada más que un recuerdo, hasta el punto de que el objeto desaparece, se disuelve y se reemplaza por su imagen. Como tal, el trabajo se despoja de todo material.

Y en este proceso de simulación expositiva, la ausencia de la obra de arte se convierte en reconstrucción y se vuelve parte del sentido. La reificación legítima la idea del título *Cuando me veas de nuevo no seré Yo* porque *PointDom* es su última transformación (ver Figura 1 en relación a la Figura 3), es una mera presentación de los medios de almacenamiento y transporte, en este caso, tabloncillos cortados en varias formas colocados en una caja de cartón, volviendo así a su forma paralelepípeda original: de pedestal y contenedor.

Nos encontramos de nuevo ante la idea del simulacro, de que “la creación no se puede entender sin la memoria” (Meana Martínez, 2001:7) la instalación de Jagna Ciuchta parte de la negación de la obra, de su ausencia, para poner en juego su origen porque la desaparición del material reifica el documento y sus restos. Y en esta tesis “el trabajo del arte es reinventar y alimentar continuamente la energía que circula entre las cosas” (Meana Martínez, 2002:43) que es lo que Jagna Ciuchta está proponiendo con este *work in progress*, propone al espectador realimentar la desaparición de la obra precisamente poniendo en jaque lo no visible (la obra original) que ahora ficciona el espectador por medio de sus elementos visibles (los restos).

*La ausencia la entendería como origen, como comienzo de algo que es pero que vine de donde no existía, no es la fuga, la desaparición de algo a lo que hay que seguir para encontrar una redención. La obra de arte no redime de nada, es más nos pone permanentemente al borde de esa nada para seguir creando* (Meana Martínez, 2003:10).

## Conclusiones

Consecuencia de este análisis podemos sospechar que en el montaje expositivo existen una serie de incontrolables o imposibles sobre los que el espectador no ve y que podemos relacionar de la siguiente manera (Quadro 1).

Quadro 1

Montaje	Simulacro	Autor
Ausencia	Juego	Obra
Reificación	Aparición	Espectador

1. El artista compone la presentación de la obra en el espacio expositivo como un simulacro que pone en relación la idea mental que tiene y la que pretende representar para el espectador.
2. Esta presentación de la obra se da como un juego entre la ausencia de la imagen real que el artista tiene de su obra y la que el espectador percibe.
3. El espectador reconstruye la imagen como una aparición que a su vez es simulacro de la imagen que el artista propone de la obra.

La obra de Jagna Ciuchta nos permitió reflexionar sobre los elementos clave a tener en cuenta en el montaje expositivo como la peana, la frontalidad o el *Please, do not touch*; sobre como ante la ausencia de la obra de arte, la reconstrucción se vuelve parte del sentido de la obra; y como la desaparición del material reifica el documento y sus restos.

### Referencias

- Fazenda, Maria do Mar y Matos, Sara Antonia (2016) Prémio de Curadoria Atelier-Museu Júlio Pomar / EGEAC — 2015 — *Já reparaste como o ponto de interrogação parece uma orelha, e como a interrogação se faz escuta?* Lisboa: Documenta / Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.
- De Azúa, Félix. (1995). *Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta.
- Meana Martínez, Juan Carlos (2002) *El espacio entre las cosas*. Pontevedra: Diputación Provincial.
- ISBN 84-8457-057-6.
- Meana Martínez, Juan Carlos (2003) *Entre la necesidad y la imposibilidad*. Navarra: Universidad Pública de Navarra. ISBN: 84-9769-069-8.
- Meana Martínez, Juan Carlos (2001) *Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar*. Diputación Foral de Alava. ISBN: 84-7821-475-5.
- Tejeda Martín, Isabel (2006) *El montaje expositivo como traducción*. Madrid: Trama editorial. ISBN: 84-89239-66-5.



# Eduardo Matos y *Os intrusos*: Arqueología, memoria y reconstrucción desde el imaginario

*Eduardo Matos and Os intrusos: Archeology,  
memory and reconstruction from the imaginary*

GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Espanña, artista visual e investigador.

AFLIAÇÃO: Universidade de Vigo, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Pintura. R/ Maestranza, 2. 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: reyvillaronga@gmail.com

**Resumen:** Starting from what Dorfler calls the Lost Interval: “the loss of awareness of the temporal experience and the loss of the possibility of consciously examining that experience”, we propose to examine the work of the artist Eduardo Matos to present how archeology is carried out from the art Social.

**Palabras clave:** Negación / Ciudad / Arqueología social / Porto / Bruselas.

**Abstract:** Starting from what Dorfler calls the Lost Interval: “the loss of awareness of the temporal experience and the loss of the possibility of consciously examining that experience”, we propose to examine the work of the artist Eduardo Matos to present how archeology is carried out from the art Social.

**Keywords:** Denial / City / Social archeology / Porto / Brussels.

## Introducción.

Eduardo Matos (1970, Rio de Janeiro, Brasil) se graduó en Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto, Portugal (FBAUP) y ejerce como artista y comisario de exposiciones desde 1999. Si el tren del progreso no hace paradas en los espacios de la memoria, el artista Eduardo Matos se interroga acerca de las transformaciones y des-funcionalizaciones que tienen lugar en ciertos espacios de la ciudad contemporánea.

## Arte y Arqueología social

Un arqueólogo social es aquel profesional que no se limita a describir los materiales que se han podido conservar de nuestro pasado, sino que su trabajo ha de servir para algo útil en la sociedad en la que el arqueólogo ha desarrollado su actividad. Eduardo Matos en su obra *Os intrusos* reflexiona sobre la ciudad portuguesa de Porto durante la década de los años ochenta cuando algunos de sus lugares, hoy ya desaparecidos, fueron ocupados por artistas y activistas culturales. En *Kanal*, proyecto realizado durante una residencia artística en Bruselas, el canal de la ciudad es el límite invisible que cruza y divide la ciudad. Es un lugar extraordinario de cambio y experimentación en el que la atmósfera y el paisaje se transforman en estratos que le permiten al artista reflexionar sobre la demolición, la reconstrucción y la reurbanización ambiental.

## La serie *Os intrusos* (2016)

Eduardo Matos se interroga acerca de las transformaciones y des-funcionalizaciones que tuvieron ciertos espacios de la ciudad portuguesa de Porto (Portugal) durante la década de los años ochenta donde muchos de ellos fueron ocupados por artistas y activistas culturales que desde posiciones aisladas, marginales y utópicas se convirtieron en potentes realidades, hoy desaparecidas. Algunos de aquellos artistas ocuparon un espacio que llamaron *Apêndice* donde organizaban exposiciones y conciertos.

En su propuesta *Os intrusos* (2016) el artista hace memoria y reflexiona sobre aquella circunstancia a través de una serie de obras (Figura 1). El espacio abandonado, que estaba en un centro comercial, tuvo sus puertas abiertas durante más de seis años. Las obras del artista reflexionan sobre lo efímero, sobre sus ambientes y colores, sobre su musicalidad y en definitiva sobre el espacio de aquellas vivencias abiertas a la experiencia. Lo hace a través de una serie de esculturas, imágenes, pinturas, videos y maquetas. A través de las fotografías se retoma la imagen de las exposiciones realizadas en aquel espacio. Un vídeo de un concierto ambienta el espacio mientras sobre una larga mesa se presentan



**Figura 1** - Instalación. Eduardo Matos.  
Serie: *Os intrusos* (2016). Pedro  
Oliveira Gallery Porto (PT)

**Figura 2** - Instalación. Eduardo Matos.  
Serie: *Os intrusos* (2016). Pedro  
Oliveira Gallery Porto (PT)

**Figura 3** - Instalación. Eduardo Matos y  
André Cepeda. Serie: *Kanal*

los moldes de los aperitivos y frutas tropicales que se utilizaban para amenizar el encuentro. Las paredes están rodeadas de pinturas monocromas que reproducen las tonalidades de esos mismos elementos (limones, naranjas, piñas...) traduciendo el mapeado cromático de algunos de los elementos expuestos en la mesa como una investigación sobre los colores del espacio comercial que el artista filmó en video. Otras piezas tienen una función mediadora. Entre escultura y maqueta la obra *S/título arquitectura no espaço* (S/título arquitectura en el espacio), presenta una especie de barrio en ruinas para reflexionar sobre la parte más decadente de la ciudad.

En la serie *Os intrusos* (2016) de Eduardo Matos existe una obra que sin duda nos llama la atención (Ver Figura 2). Es una pequeña escultura situada sobre una mesa y compuesta de cuatro elementos. Se trata de una maqueta de-construida y presentada por partes para que el espectador la reconstruya con la memoria. Es la representación de lo que fue aquel espacio y ahora se presenta des-estructurada. Su pavimento, sus tabiques, su escaparate y su cubierta se presentan independientes de forma que nosotros construimos la imagen en la memoria en un contexto que pretende de nuevo vivenciar aquellas experiencias.

### Proyecto Kanal

Este proyecto, iniciado junto con el artista André Cepeda en abril del 2011, fue el resultado de una residencia artística en Contretype (Bruselas) y que Eduardo Matos describía así en su blog:

*Al principio, intentamos cubrir toda la longitud del canal en Bruselas. Empezamos en Verbrande-Brug , al norte de la ciudad, una especie de lugar mítico que ya no existe como lo encontramos. Nos encontramos con personas que viven en barcos en el canal; Conocimos a Little Jimmy, un hombre de la edad de oro del rock'n'roll y hablamos con alguien que se presentó como "el último capitán del puerto". El progreso ha llegado a su puerta, y pronto todos los que viven en botes se verán obligados a irse. "Ya no hay lugar para nosotros, ni lugar para soñar, para poesía", explicó uno de ellos. Pasamos un tiempo en el vecindario de los chatarreros, donde se insinuaban cosas invisibles, y nos dirigimos a la Mar del Norte. Más al sur, nos dirigimos a Charleroi mientras escuchábamos las guitarras en bruto y melódicas de Neil Young y Earth., y luego deambulé sin rumbo por la ciudad durante un rato. Esta experiencia nos recordó otro viaje que habíamos hecho juntos a lo largo del Mississippi en el extremo sur de los Estados Unidos; nos recordó la presencia de la música en el paisaje, lugares y personas. Un extraño sentimiento nos invadió: de alguna manera, algunos lugares en Bélgica se parecen a los Estados Unidos... Como dicen allí, el canal es un límite invisible que cruza y divide la ciudad de Bruselas. Es un lugar extraordinario de cambio y experimentación en el que la atmósfera y el paisaje se transforman en estratos de una matriz de significado indescifrable. Incluso antes de ir allí, ya había imaginado un paisaje construido y manipulado por muchas capas de información. En el preciso momento en que escribo*

*estas palabras, se están produciendo enormes cambios en todo el proceso, Produciendo una matriz energética que la cambiará por completo. El paisaje es doblemente artificial, donde la demolición, la reconstrucción y la reurbanización ambiental crearán un paisaje frío, pragmáticamente moderno, con una energía que será imposible ignorar. En cierto modo, habíamos creado nuestras propias expectativas, ideas y visiones sobre este paisaje, y estábamos ansiosos por simplemente experimentar el paso del tiempo en una estructura tan enorme: el movimiento, la velocidad, el ritmo y la repetición que generó, todas las cosas que nos están alejando cada vez más de la naturaleza. Con el tiempo, aparecieron las primeras imágenes.*

En esta descripción que realiza Eduardo Matos de su experiencia en Bruselas podemos rescatar el concepto que Francesc Muñoz utiliza para denominar a la ciudad contemporánea como *urbanalización*, suma de los conceptos de urbanidad+banalidad (Muñoz, 2008:63) y que se corresponde con la idea que Matos insinúa con el movimiento, la velocidad, el ritmo y la repetición que los alejaba de la naturaleza. No olvidemos que con independencia del lugar del que hablemos, el modelo de la ciudad contemporánea se repite y replica de igual forma globalmente.

Eduardo Matos continúa diciendo:

*Si bien la imagen muestra objetos concretos, su grado inherente de abstracción fue para nosotros una evidencia clara de que lo que ciertas imágenes ocultan sobre sí mismas es a menudo más significativo que lo que creemos que podemos ver en la superficie. Sabemos que este proyecto pierde innumerables cosas que no notamos, que no conocíamos o que simplemente ignoramos. Pero, como en la vida, mirar hacia otro lado puede haber llevado a centrarnos e intensificar lo que es importante. Por lo tanto, en esta exposición hemos imaginado un lugar donde las imágenes y los objetos, el sonido, el video y el rendimiento se convierten en una narración del tiempo que aumenta nuestras expectativas.*

“Lo que ciertas imágenes ocultan sobre sí mismas es a menudo más significativo que lo que creemos que podemos ver en la superficie” viene a justificar la idea de que se hace necesaria la pausa, la separación de los elementos, la interrupción de la mirada para poder alcanzar lo que Dorflès denominaba como el *intervalo perdido*, [...] la presencia de un espacio en blanco dentro de una composición poética, o el espacio amorfo que separa las diferentes figuras de un cuadro y que constituyen el “fondo” de éste.[...] (Dorflès, 1984:42).

El vacío de la imagen, [...] lo que la imagen oculta, es condición necesaria para poder valorar la plenitud relativa. [...] (Dorflès, 1984:36). La ciudad y su habitar están en relación directa con el silencio y el vacío. “El habitar no se produce allí donde se duerme y de vez en cuando se come, donde se mira la televisión y se juega con el ordenador personal; el lugar del habitar no es el alojamiento.

Sólo una ciudad puede ser habitada, pero no es posible habitar la ciudad si ésta no se dispone para el habitar; es decir, si no “proporciona” lugares. El lugar es allí donde nos paramos: es pausa; es algo análogo al silencio en una partitura. La música no se produce sin el silencio. El territorio posmetropolitano ignora el silencio; no nos permite pararnos, recogerlos en el habitar.” (Cacciani, 2010:35) Porque en nuestra sociedad de la transparencia, la ciudad, conducida por la hipervisualidad y la sobreexposición de las imágenes lo único que crea es confusión (Cortés, 2008:17); una ceguera de la visión, del habitar, a la que sólo se le puede hacer frente desde la mirada del arqueólogo social que como Eduardo Matos, escarba recuperando historias que día a día se pierden en el *progreso* de la hipermodernidad urbana.

### Conclusiones

Podemos considerar tras lo expuesto que no estaríamos en un error al considerar el trabajo del artista Eduardo Matos como el de un arqueólogo social. Las series aquí tratadas no se limitan a describir los materiales que se han podido conservar de la ciudad, sino que su trabajo sirve para recuperar el reciente pasado y mantenerlo vivo de forma que la memoria de la ciudad pervive frente a la frenética temporalidad moderna. La obra de Eduardo Matos se convierte en una balsámica medicina a través de la recuperación de los intervalos perdidos, de los silencios y las ausencias que como hemos visto, en realidad construyen el habitar en la ciudad.

### Referencias

- Cacciani, Massimo (2010) *La ciudad*.  
Barcelona: Gustavo Gili, SL. ISBN: 978-84-252-2331-0
- Dorfles, Gillo (1984) *El intervalo perdido*.  
Barcelona, Editorial Lumen, S.A. ISBN: 84-264-1152-5
- García Cortés, Jose Miguel (2008) *En cualquier lugar, en ningún lugar*. Vigo: Marco, Museo de Arte Contemporánea de Vigo. ISBN: 978-84-96855-22-9
- Meana Martínez, Juan Carlos (2002) *El espacio entre las cosas*. Pontevedra: Diputación Provincial. ISBN: 84-8457-057-6
- Muñoz, Francesc (2008) *Urbanización*.  
Barcelona: Gustavo Gili mixta. ISBN:978-84-252-1873-6

# Memoriae, Quai una Fantasia I e Que mon chant ne soit plus d'oiseau de Constança Capdeville: o visível e o invisível da arte

*Memoriae, Quai una Fantasia I and Que mon  
chant ne soit plus d'oiseau de Constança  
Capdeville: the visible and the invisible of art*

**HELENA SANTANA\* & ROSÁRIO SANTANA\*\***

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, compositora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Aveiro; Departamento Comunicação e Arte; Inet-MD, DeCA. Campus de Santiago, 3810-193 Aveiro, Portugal. E-mail: hsantana@ua.pt

\*\* Portugal, compositora.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico Guarda; Escola Superior de Educação, comunicação e Desporto; Inet-MD. Av. Dr. Francisco Sá Carneiro, n.º 50, 6300-559 Guarda, Portugal. E-mail: rosariosantana@ipg.pt

**Resumo:** Através da análise das obras *Memoriae*, *Quai una Fantasia I* (1980) e *Que mon chant ne soit plus d'oiseau* (1991) de Constança Capdeville, iremos perceber de que forma o processo de criação e composição se materializa em obra, e de que forma uma interpretação pode revelar os conteúdos imagísticos e imagéticos propostos em obras que, pela sua natureza, são abertas. Perceber de que forma a sua escrita evolui entre uma e outra obras, bem como manifestam uma mística, uma dicotomia e uma dialética com o invisível, também, mostrando a sua relevância musical. **Palavras chave:** *Memoriae* / *Quai una Fantasia I* / *Que mon chant ne soit plus d'oiseau* / Constança Capdeville / teatro musical / obra aberta.

**Abstract:** Through the analysis of the works *Memoriae*, *Quai una Fantasia I* (1980) and *Que mon chant ne soit plus d'oiseau* (1991) by Constança Capdeville, we will realize how the process of musical creation and composition materializes work, and in what way an interpretation can reveal the imaginative and imaginative contents proposed in works that, by their nature, are opened. Perceiving how his writing evolves between one and another works, as well as manifest a mystique, a dichotomy and a dialectic with the invisible, also, showing its musical relevance. **Keywords:** *Memoriae* / *Quai una Fantasia I* / *Que mon chant ne soit plus d'oiseau* / Constança Capdeville / musical theater / open work.

## Introdução

Constança Capdeville (1937-1992) nasceu em Barcelona. A sua formação e ação, enquanto compositora e intérprete, desenvolve-se, contudo, a partir do nosso país. A sua atividade faz-se em vários domínios da criação, espelhando um modo de ser e agir onde vivencia uma fusão entre a vida e as artes. O som, o espaço sonoro, e o espaço das artes em geral, merecem, da sua parte, uma atenção detalhada, sendo que se encontram identicamente em estreita relação com o corpo e uma gestualidade performativa inerente à criação e interpretação da obra. O seu *corpus* de obra revela ainda uma componente pluridisciplinar e uma apetência marcada pela *Forma Aberta* (Eco, 1989). Nela, os materiais são repetidos de forma contínua tornando-se o seu desenvolvimento um processo iminentemente estático. A sua obra reflete ainda a influência de Cage, Schwitters, Berio ou Kagel, mas também de Lorca, Joyce, Cendrars, Poe ou Elliot. Do ponto de vista técnico utiliza a colagem, denotando a influência de Dalí ou Picasso. Segundo a autora, a sua produção musical e artística contém ainda uma mística incessante, bem como uma eficaz dialética com o invisível (Serrão, 2006).

Através da análise das obras *Memoriae*, *Quai una Fantasia I* (1980) para 13 vozes, piano a 4 mãos, contrabaixo e eletrónica sobre suporte e, *Que mon chant ne soit plus d'oiseau* (1991) para orquestra de câmara, perceberemos de que forma o processo de criação se materializa obra, e de que maneira uma interpretação pode revelar os conteúdos imagísticos e imagéticos propostos pela autora



em obras que, pela sua natureza, são *Abertas* (Eco, 1989). Perceber de que forma a sua escrita evolui entre *Memoriae*, *Quai una Fantasia I* e *Que mon chant ne soit plus d’oiseau*, bem como manifestam essa mística, essa dicotomia e essa dialética com o invisível, também.

### 1. O visível e o invisível da arte

O aparecimento do teatro musical e instrumental de Maurício Kagel e Dieter Schnebel, bem como das ações cénicas propostas por John Cage ou pelos eventos musicais realizados pelos membros do Grupo Fluxus, fazem pressentir a possibilidade de novas formas de fusão artísticas entre elementos de natureza não só dramática como musical, elementos esses suscetíveis de dar origem a novas correntes criativas, performativas e musicais onde interagem as diferentes disciplinas artísticas. Mas devemos questionar em que sentido utilizamos a designação de teatro musical. O abuso a que foi sujeito o uso do termo ao longo dos anos, leva-nos a pensar de que forma o seu uso camuflou um vazio qualitativo e criativo que se exteriorizou ao nível da criação do teatro lírico ao longo do século XX. Utilizar simultaneamente instrumentistas, cantores e atores numa mesma criação artística não será suficiente para dar origem a um evento de teatro musical. Aprofundar a musicalidade do tempo dramático e acentuar a teatralidade do gesto musical, surgem de um tempo onde cada interveniente se cruza, e torna cúmplice, do seu companheiro de ação, uma ação não só performativa, como dramática e musical, quando cada um dos intervenientes se mostra, e se dá em obra, para além das suas capacidades técnicas, instrumentais ou outras. Saber de si para se dar ao conjunto será essencial num tipo de ação que se manifesta obra de forma aberta e, afirmamos, liberal. Construir um conjunto de conteúdos que estão para além da simples informação notada, revelando o invisível num visível da ação performativa, surgirá, no dizer de cada um e de todos, orientados pela mestria do compositor, agente determinante dos seus conteúdos primeiros. Indicações precisas da ação cénica, construções sonoras e musicais inabituais e que mexem com os hábitos adquiridos integrando mesmo o ruído ou outras formas de construção e definição sonora e musical são exemplos constantes na produção de Constança Capdeville. O teatro musical e a ação performativa, surgindo consubstanciando-se na multiplicidade de signos e eventos que são produzidos de forma simultânea. Paralelamente, surge a questão do movimento em palco, característica que para Maurício Kagel faz parte daquilo que ele apelida de teatro instrumental (Serrão, 2016).

Neste contexto, em *Memoire*, *Quasi una Fantasia I*, toda uma movimentação é definida pela compositora. A partitura não ordena somente o sonoro, mas

todos os componentes que se integram e interagem para dar origem ao espetáculo (Capdeville, 1980). Incluídos no fazer e dizer de cada obra, traduzem o visível e o invisível de um discurso que se faz obra, mas também toda a poética e poética da obra de arte.

No dizer de Mário Vieira de Carvalho

*a extraordinária invenção de Constança Capdeville, o seu gesto inconformista, quase sempre marcado por um olhar irónico, senão sarcástico, estão na origem de um género híbrido que constitui o traço distintivo da sua obra: entre o teatro e a música, entre a visão e a escuta, entre o texto pré-fixado e a improvisação, entre o corpo e o instrumento, entre a estrutura e o processo, entre o espaço e o tempo. Música-Gesto-Teatro sobre o mundo e a vida, mas também sobre a arte, sobre a música, sobre a cultura, citações, re-leituras, re-descobertas, re-invenções, impulsos, paixões, memórias, interrogações, interpelações, fragmentos de experiência, eis de que é feita a obra de Constança Capdeville.* (Carvalho in Serrão, 2006:11)

E a dialética se propõe entre o sentido e o dito, entre o construído e o expresso, entre o captado e o fruído, entre o visível e o invisível da obra e da arte. Para Maria João Serrão,

*abordar o teatro musical de Constança Capdeville significa penetrar num universo multifacetado de sons e imagens, que é o das suas pulsões criativas. Mas, para decifrar e analisar a obra, devemos [segundo a autora] tentar redesenhar as fronteiras que a compositora se esforçava precisamente por diluir entre os géneros e suas componentes fascinada pela globalidade na criação, isto é, pela descompartimentação das artes e a sua fusão na obra. [...]. As suas obras de música/teatro são numerosas e delas podemos, [no dizer de Maria João Serrão], salientar quatro procedimentos diferentes* (Serrão, 2006:21).

São eles aqueles que nos levam ao teatro musical; à música para teatro; aos espetáculos cénico-musicais e àquilo que apelida de *palavras por dentro* (Serrão, 2016). Para Serrão

*É evidente que a produção espetacular gerada por estes diferentes processos tem pontos de encontro e semelhanças, [...]. A diversidade encontra-se sobretudo na quantidade de música escrita e na escolha do elemento que dará o impulso inicial: por vezes o texto, por vezes a peça de teatro ou ainda a música de outros compositores, conforme os casos* (Serrão, 2006:21).

A partitura e a notação das suas ações performativas não ordenam somente o sonoro, mas todos os componentes que integram e interagem para dar origem ao espetáculo. Analisemos em particular as obras citadas.

### 1.1. *Memoriae, Quasi una Fantasia I*

*Memoriae, Quasi una Fantasia I* (1980) foi dedicada a Jorge Peixinho. No dizer de Constança Capdeville a obra desenvolve uma reflexão sobre o papel do compositor e do instrumentista:

*Confunde-se muitas vezes o papel do compositor e o do instrumentista. A este pede-se que invente enquanto o compositor se esforça por descobrir todo o potencial dos instrumentos (papel do instrumentista). Memoriae, Quasi una fantasia I pretende fazer o ponto desta situação. A César o que é de César... Ao instrumentista deve-se então exigir a responsabilidade que lhe compete e tudo o resto que respeita à obra é da responsabilidade do compositor (Capdeville em Serrão, 2006:27).*

Em *Memoriae, Quasi una Fantasia I* Constança reflete igualmente sobre a noção de tempo, e de tempo musical em particular. Para a autora existem duas alternativas de encarar o tempo. A primeira é escapar-lhe, ignorando-o. A segunda, propõe que encaremos o instante como o único espaço suscetível de ser habitado. Neste sentido, a memória construída e edificada no sonoro possui-se no estatismo. Como a própria afirma:

*O estatismo tem o poder de parar ilusoriamente o tempo móvel. Nesta obra utilizo o estatismo sob dois aspectos diferentes: como simples fixação da imagem, ou ligado a uma memória sugerida. [...] No campo das memórias sugeridas, o exemplo do título é flagrante — quasi una fantasia — inútil explicar, sendo a alusão tão relevante. Nas memórias sugeridas incluo ainda as citações. [...] Em Memoriae, Quasi una Fantasia I, os tempos horizontal e vertical isolam-se pela primeira vez, coexistem lado a lado, fundindo-se por momentos. (Capdeville em Serrão, 2006:28).*

Simultaneamente,

*duas ações, duas relações instrumentista(s)-Instrumento(s) fundamentais encontram-se em Memoriae I: a existência entre os pianistas e o piano e a existência entre o contrabaixista e os contrabaixos, com o grupo vocal funcionando como ambiente/atmosfera, mas também como coro, no que isto significa de puramente teatral. Face aos pianistas que se apresentam munidos de todo um arsenal “histórico-musical” (representado pela Sonata de Liszt, Vers la flame de Scriabine, Escargots de Ravel e Structures de Boulez) desenrola-se a relação contrabaixista-contrabaixos, num discurso narrativo que percorre toda a obra. (Seabra in Serrão, 2006:29)*

Num discurso se formam e dizem todas as obras.

## 1.2 Que mon chant ne soit plus d'oiseau (1991)

*Que mon chant ne soit plus d'oiseau* para orquestra de câmara foi dedicada a Manuel Cintra. A sua denominação é a de um verso de um poema do autor (Serrão, 2006:18). A obra foi estreada pela Orquestra Gulbenkian, nos 15º Encontros de Música Contemporânea, na Aula Magna da Reitoria da Universidade Clássica de Lisboa, a 5 de Maio de 1991. Formalmente a autora prevê uma ordenação formal para a sua obra que se traduz na sequência: 1. Fundos; 2. Rotativos; 3. Presenças; 4. Travessias; 5. Comentários e 6. Dixit (Capdeville, 1991:s.p.). No que concerne cada uma das partes da obra, apuramos um conjunto de observações que vão delineando a ação performativa sendo que em relação à duração da componente *Fundos*, a compositora afirma que a mesma será determinada pelo maestro pois “a duração de cada fundo, assim como o seu aparecimento e desaparecimento será determinado pelo maestro” (Capdeville, 1991:s.p.). A autora exige a execução de alguns dos Fundos/módulos, mas não de outros. É, no entanto, obrigatório iniciar a obra pelo primeiro. Um certo grau de indeterminação se manifesta, encontrando-se presente não só na combinatória como na duração e dimensão da densidade orquestral construída. Encontramo-nos, à semelhança da outra proposta de obra, em presença de uma *Obra Aberta* (Eco, 1989). Relativamente à componente *Rotativos* apuramos a construção de 9 módulos. Neles o material se define por repetição variada de um elemento inicial. O primeiro dos módulos, para piano, vibrafone, celesta e harpa, desenvolve num segundo para piano, vibrafone, marimba, harpa e xilofone, para um terceiro para harpa, marimba, clarinete 1 ou 2 e contrabaixo solo, etc. No primeiro dos módulos encontramos a repetição de um material manipulado pelas técnicas de subtração e/ou adição de constituintes. Em *Travessias*, Constança Capdeville informa que cada uma das quatro pode aparecer sequencialmente ou sobreposta a uma ou mais das outras. Diz-nos ainda que “durante a obra cada “Travessia” pode aparecer o número de vezes que o maestro achar necessário” (Capdeville, 1991:s.p.). A seção *Comentários* patenteia os mesmos princípios e técnicas compositivas das anteriores. A obra termina com *DIXIT* que na sua simplicidade nos lembra uma Coda.

### Conclusão

Tanto em *Memoriae, Quai una Fantasia I* como em *Que mon chant ne soit plus d'oiseau*, composta 11 anos após a primeira, um mesmo processo e conjunto de técnicas compositivas e discursivas se materializa. No entanto, na última, todo o discurso se faz pelo instrumento acústico, sendo que a maneira como a interpretação decorre se faz essencial no revelar dos conteúdos imagísticos e

imagéticos propostos. O facto de não existir a componente teatral, não invalida, em nosso entender, o manifestar de uma ação performativa. Em outro, a obra revela-se *aberta* e plena de conteúdos imagéticos. Sendo a última das obras da compositora, podemos questionar-nos se, à semelhança das outras, não veicula uma informação maior, uma informação

*sobre o mundo e a vida, mas também sobre a arte, sobre a música, sobre a cultura, citações, re-leituras, re-descobertas, re-invenções, impulsos, paixões, memórias, interrogações, interpelações, fragmentos de experiência, [constituindo-se] uma montagem de fragmentos com uma ideia poética como fio condutor, ou não raro apenas experimentada [...].* (Carvalho in Serrão, 2006:11),

o dito e o não dito na obra de arte. De uma forma muito concreta, manifestam-se um conjunto de características já expressas por Maria João Serrão (2006). A sua escrita evoluiu de uma forma muito subtil de forma a encontrar, e manifestar, um outro dizer para uma mesma sua preocupação, a vida e a morte, o ser e o não ser, revelados na vivência de uma mística, de uma dialética com o invisível, e com tudo aquilo que nos faz ser para além de uma carne.

### Referências

- Capdeville, Constança (1980) *Memoriae, Quasi una Fantasia I*. Lisboa: DIFEL. PMIC edition. PMIC-CCap0006
- Capdeville, Constança (1991) *Que mon chant ne soit plus d'oiseau*. Lisboa: PMIC edition. PMIC-CCap0013
- Carvalho, Mário Vieira (2006) "Prefácio". *CONSTANÇA CAPDEVILLE. Entre o Teatro e a Música*. Lisboa: Colibri/CESEM/UNL. ISBN: 972-772-670-4: s.p.
- Eco, Umberto (1989) *Obra Aberta*. Lisboa: DIFEL. ISBN: 972-29-0039-0
- Serrão, Maria João (2006) *CONSTANÇA CAPDEVILLE. Entre o Teatro e a Música*. Lisboa: Colibri/CESEM/UNL. ISBN: 972-772-670-4

# A série Cabe a Alma de Maria Ivone dos Santos: o lugar tênue

*The series Where the Soul is Kept by Maria Ivone dos Santos: the tenuous place*

HÉLIO FERVENZA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Porto Alegre CEP: 90020-180 Brasil. E-mail: helio.fervenza@ufrgs.br

**Resumo:** Para este estudo detive-me sobre duas fotografias da série Cabe a Alma da artista Maria Ivone dos Santos, surgidas de uma vivência com o espaço urbano. O objetivo é analisar como essas obras se utilizam da fotografia e de espelhos de acrílico colorido para criar um lugar tênue, ou seja, um lugar resultante de uma espacialidade efêmera, na qual se articulam aspectos físicos e imaginários.

**Palavras chave:** Maria Ivone dos Santos / lugar tênue / espaço urbano / fotografia / espelho.

**Abstract:** For this study I focused on two photographs from the series *Where the Soul is Kept* by artist Maria Ivone dos Santos, originated from the artist's experience with the urban space. The purpose of this text is to analyze how said work utilizes photography and colored acrylic mirrors to create a tenuous place, that is to say, one that results from an ephemeral spatiality, in which physical and imaginary aspects interact.

**Keywords:** Maria Ivone dos Santos / tenuous place / urban space / photography / mirror.

## Introdução

A artista brasileira Maria Ivone dos Santos tem uma trajetória de mais de trinta anos, desenvolvida individualmente ou em propostas coletivas, ao longo da qual vem se utilizando de múltiplos meios. Nascida em Vacaria em 1958, formou-se pela École des Arts Décoratifs de Estrasburgo, tendo realizado mestrado e doutorado em Artes na Universidade de Paris I Panthéon-Sorbonne. Vive atualmente em Porto Alegre e é professora e pesquisadora no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Coordena, desde 2002, o programa Formas de Pensar a Escultura / FPES — Perdidos no Espaço, UFRGS. Desde o início dos anos oitenta realiza exposições individuais e coletivas no Brasil e em diversos países, tais como França, Espanha, Rússia, Argentina, Uruguai, Bélgica, Suíça. Seu trabalho investigativo e artístico desenvolve-se também pela publicação de artigos, ensaios visuais e obras gráficas em livros, revistas e jornais, assim como através da organização de plataformas, oficinas e encontros.

A prática artística de Maria Ivone dos Santos investiga aspectos urbanos e ambientais, instaurando um conjunto de ações e prospecções de longa duração. Nos últimos anos, essa prática tem se inserido em contextos específicos, a partir dos quais concebe processos de observação, percepção e interpretação espacial, utilizando-se da fotografia, do vídeo, do texto, bem como de instalações, intervenções urbanas, percursos e publicações. Para este estudo optei por determe sobre duas de suas fotografias da série *Cabe a Alma*. Elas caracterizam-se pela apresentação de mãos que manipulam espelhos de acrílico em diferentes formatos e cores, que refletem recortes de casas e ruas situadas atrás da câmera. Ao mesmo tempo, essas imagens mostram uma parte do contexto situado à frente da câmera, que surge como uma borda em torno do espelho e entre este último e os limites do quadro fotográfico.

Maria Ivone dos Santos (2018:39) refere-se, assim, sobre essa série:

*Chamo Cabe a Alma as imagens-experiência que passo a produzir, resultantes da interposição de dispositivos reflexivos que fui desenvolvendo para levar em minhas caminhadas e deslocamentos. [...] Em cada nova prospecção, integro outros formatos e novas cores de suporte, com os quais vou apurando essas observações e relações entre cor e lugar, frente e verso, atenta à potência destes encontros e aos processos de estranhamento com o real que eles inauguram. Esses espelhos propiciam um recorte do real, bem como a exploração de características matizadas e suaves das vistas e das paisagens que neles se refletem. A fotografia fixa e retém esse meu encontro, essas efêmeras visões, um tempo do mundo que se adere ao retrovisor que levo em mãos.*

As imagens trazem para um mesmo plano o lugar posicionado à frente da câmera e o que está atrás dela, refletido no espelho de acrílico. Elas propiciam o encontro de dois lugares. Para vê-los, normalmente teríamos de deslocar nosso olhar à frente e atrás, girando nosso corpo, e manter a visão de cada um deles em nossa memória. Nessas fotografias ocorre então o surgimento daquilo que poderíamos chamar de *lugar ténue*.

Michel de Certeau, no livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (1996:202), relaciona e diferencia espaço e lugar, dizendo-nos:

*O espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos — um escrito.*

Em vista disso, poderíamos inverter o enunciado e pensar que lugar é também aquilo que persiste na ausência da vivência que criou um espaço, aquilo que insiste na memória e na imagem. Nesse sentido, *lugar ténue* é aquele que persiste enquanto impermanência, aquele que se apresenta a nós de forma breve e fugidia na transição do espaço para o lugar: lampejo mental, reflexo nas superfícies. Nas fotografias de *Cabe a Alma*, como decorrência da vivência de um espaço, vislumbra-se um lugar outro.

### 1. Lugar ténue — *Cabe a Alma: Bairro II*

As fotografias da série *Cabe a Alma* a maior parte das vezes são produzidas durante caminhadas da artista, como um de seus métodos de observação. Começaram a ser feitas ao longo de deambulações no bairro onde reside em Porto Alegre — no qual continuam a ser realizadas — e foram se estendendo a outros locais durante suas viagens a outros países.

Na fotografia *Cabe a alma: Bairro II* (Figura 1) vemos, em primeiro plano, duas mãos que seguram um espelho de acrílico branco. Ele reflete o alto dos telhados das casas situadas a sua frente e atrás da câmera, testemunha de uma presença velada. No interior do espelho, o perfil das cumeeiras recorta a luz crepuscular do sol e deixa à sombra a fachada das casas logo abaixo. A imagem é esbranquiçada, como que esfumaçada ou em meio à bruma, e embebe o conjunto das coisas refletidas na mesma unidade tonal. O acrílico tinge o reflexo com sua cor, induzindo ao estranhamento e à desnaturalização. Ele torna mais complexa a identificação da forma daquilo que reflete, e torna nossa percepção mais demorada, pois há uma redução das tonalidades e dos detalhes. A imagem é leve, sutil, fugaz, ténue. Ela é fantasmática, envolta em bruma e sombra, como um eco do mito da origem da pintura tal como contado por Plínio, no qual a sombra é protagonista.





**Figura 1** · Maria Ivone dos Santos, *Cabe a Alma: Bairro II*, 2013. Fotografia sobre papel de algodão. Dimensões: 33 x 49 cm. Fonte: cedida pela artista.

**Figura 2** · Maria Ivone dos Santos, *Cabe a Alma: Sol 2*, 2013. Fotografia sobre papel de algodão. Dimensões: 33 x 49 cm. Fonte: cedida pela artista.

A fotografia possui maior nitidez e definição de detalhes na área situada em torno do espelho, e delimitada pelas bordas do enquadramento fotográfico. Na parte superior, vemos as paredes, janelas e sacadas das casas à frente, iluminadas pela luz amarelada do final do dia. Em cima dos altos muros, percebem-se grandes espirais desenroladas e estendidas de arame farpado. Na parte inferior da imagem, encontra-se uma rua de um bairro residencial pavimentada com pedras, recoberta pela sombra e vazia.

O conjunto composto pelo espelho e pelas mãos que o seguram forma um dispositivo simples. O enquadramento da câmera oferece uma visão das relações nele envolvidas. O dispositivo é entendido aqui como o modo requerido para organizar e articular as mãos e o espelho na produção desse tipo de imagem, tendo em mente que um dos significados de dispositivo é o de conjunto de meios organizados para realizar uma ação. Acredito que o uso da noção de dispositivo pode ser igualmente interpretada a partir daquela empregada por Anne-Marie Duguet. Em seu texto “Dispositifs”, dedicado à análise de instalações que utilizavam sistemas eletrônicos de captação de imagens, sobretudo de vídeo, ela nos traz a seguinte reflexão:

*Se a instalação é o meio privilegiado dessa reflexão, é porque ela pode “expor” o próprio processo de produção da imagem, porque trabalha sua ficção em um espaço real. Como o objeto de arte minimalista, a imagem é colocada em uma situação e é apenas um termo em uma relação que entra em jogo em conjunto: a máquina ótica e eletrônica (uma fonte de luz, uma câmera e um monitor ou vídeo-projetor), o espaço envolvente ou uma arquitetura específica, o corpo do visitante captado na imagem ou simplesmente envolvido na percepção do dispositivo. O método consiste em isolar e desdobrar no espaço os constituintes elementares da representação para reorganizá-los, e reposicioná-los depois, de acordo com novas configurações. [...] Para ver melhor, ver de outra forma, fazer ver o ver (Duguet, 1988: 228, tradução nossa).*

A fotografia de Maria Ivone dos Santos é evidentemente uma imagem fixa, e não é uma instalação. Mas o texto de Anne-Marie Duguet nos inspira e nos auxilia na análise desse trabalho. De forma muito simples e mínima podemos identificar na fotografia alguns aspectos similares aos elencados no texto.

O processo de realização da fotografia se dá na rua, em meio ao real do mundo. Contraste mútuo, então, entre o ambiente da rua e a imagem fantasmática no espelho. A fotografia capta o momento em que as mãos nos apresentam a imagem fugidia e efêmera surgindo na superfície polida do acrílico. Nós vemos como ela é produzida e vemos diferente com ela: vemos como podemos ver diferente. A imagem refletida é um dos termos na relação que implica o ato de mostrar, o ambiente e a captação.

## 2. Lugar tênue — Cabe a Alma: Sol 2

Nesta segunda fotografia (Figura 2), o espelho que vemos é menor do que o anterior e pode ser segurado com uma só mão. Em uma escala de cor oposta, o acrílico é preto. O dispositivo é mais simples, mínimo e portátil. O ponto de vista a partir do qual foi feita a fotografia situa-se bem acima do nível da rua. Poderia estar no alto de um edifício, de um morro, de um mirante ou de uma sacada. Abaixo veem-se alguns telhados marrons, terraços e edifícios brancos. Diante de nós estende-se um grande espaço aberto, com limites indefinidos. A espacialidade aqui é muito diferente da fotografia analisada anteriormente, na qual a artista se encontrava inserida na geometria da rua e cercada pelas paredes externas das casas.

No interior do espelho de acrílico preto o sol surge no miolo de uma densa e espessa escuridão. Quase não há luminosidade. Com dificuldade percebe-se o volume de alguns prédios, seus telhados e coberturas. Os detalhes se tornaram imperceptíveis. A imagem é ainda mais escassa, mais rara, mais tênue. Os ângulos vivos do retângulo preto contrastam com o céu esbranquiçado e enevoado e com o fundo desfocado ao seu redor.

Assim como no espelho branco da outra fotografia que reflete os telhados, nós vemos o sol e as construções de forma virtual. Esses elementos não aparecem diretamente na fotografia, pois estão situados em posições divergentes àquela da lente da máquina. Eles pertencem àquele espaço que teóricos como Philippe Dubois (1994: 179) chamam de fora-de-campo, ou seja, aquele espaço ausente do visível fotográfico, mas que se encontra em “relação de contigüidade com o espaço inscrito no quadro”. Fora-de-campo são também todos os espaços na fotografia que continuam para além do recorte efetuado pelo quadro. Ainda, segundo Jacques Aumont (1995:227), “o fora-de-campo na imagem fixa permanece para sempre não visto, sendo apenas imaginável”. No caso específico das imagens nos espelhos das duas fotografias, esse imaginável aparece literalmente tingido de imaginário.

Em *Sol 2*, a cor do espelho enfatiza o parentesco que possuem todos os outros utilizados na série, com aquele denominado de Espelho de Claude, chamado assim em referência ao pintor francês Claude Lorrain. Consistia de uma placa de vidro ligeiramente convexa, tingida com uma cor na própria massa do vidro, mais frequentemente de preto, vindo daí também sua denominação de “espelho negro”. O auge de seu uso por pintores, escritores e viajantes admiradores de paisagens ocorreu nos séculos XVIII e XIX. Entretanto, conhecem-se espelhos negros muito antigos, em outros materiais, em outras culturas e para outros usos.

Diferentemente dos espelhos de vidro ou obsidiana dos séculos anteriores, o da fotografia é de acrílico, um material atual e artificial. Esses dois aspectos são importantes na concepção e na constituição das imagens (as fotografias são feitas com uma câmera digital). Nesse sentido, também não se quer visualizar somente a imagem do interior do espelho. No uso que se fazia dos espelhos de Claude em épocas anteriores, procedia-se a um enquadramento do espaço da paisagem, a um isolamento desta imagem dentro do espelho. Na fotografia analisada ocorre uma contraposição da imagem do espelho com um ambiente, onde vemos também o gesto que a propicia. Quer dizer, coloca-se em relação a imagem, o ato de produzi-la e de mostrá-la (o dispositivo), bem como o contexto da produção das imagens (a do espelho e a da fotografia). São diferentes posições e lugares que se encontram indicados e vinculados.

### Conclusão

As duas fotografias da série *Cabe a Alma* aqui analisadas surgem de uma vivência com a espacialidade urbana. Observamos o uso que a artista faz dos espelhos de acrílico coloridos, a maneira como eles integram um dispositivo mínimo, interno ao quadro fotográfico. Vimos como eles se confrontam com um contexto real, como eles se relacionam com o fora-de-campo de um lugar não visto, mas em contigüidade, tingindo-o literalmente de uma dimensão imaginária e deslocando-o espacialmente. O espelho reflete, mas ao mesmo tempo funciona como uma barreira que nos impede de ver a porção de espaço imediatamente a nossa frente. Além disso, entre o retângulo do espelho e as bordas internas da fotografia, processa-se também uma forte relação com o fora-de-campo.

O *lugar ténue* não é apenas aquele da imagem sobre o espelho, mas também o da vivência momentânea de um espaço no qual se vinculam diferentes lugares, posições e localizações que a câmera capta em sua incompletude e descontinuidade.

O que a fotografia registra é o momento da experiência física e virtual do encontro de lugares deslocados, no qual a imagem desempenha papel instaurador. A fotografia relaciona esses lugares que se incrustam um no outro e nos instiga a articular relações mentais e imaginárias, que persistem em nós como um *lugar ténue*.

## Referências

Aumont, Jacques (1995) *A imagem*. Campinas: Papyrus. ISBN: 85-308-0234-9

Certeau, Michel de (2001) *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996. ISBN: 85-326-1148-6

Dubois, Philippe (1994) *O Ato Fotográfico*.

Campinas: Papyrus. ISBN 85-308-0246-2

Duguet Anne-Marie (1988) "Dispositifs. "

*Communications*. Vol. 48, Vidéo: pp. 221-242. Disponível em URL: [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1988\\_num\\_48\\_1\\_1728](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728)

Santos, Maria Ivone dos (2018) "A imagem como experiência: Cabe a Alma. " *Resgate — Revista Interdisciplinar de Cultura*. ISSN 2178-3284, e-ISSN 2178-3284. Vol. 26 (2): pp. 31-48.

# João de Barros e o Teatro Gota: o imaginário cenográfico de resistência à dessimbolização

*João de Barros and the Gota Theater: the scenographic imagery of resistance*

HUGO FERRÃO\*

Artigo completo submetido a 07 de Fevereiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: h.ferrao@belasartes.ulisboa.pt

**Resumo:** João Barros (1946-2018), foi um cenógrafo português, recentemente desaparecido, cujo imaginário está ancorado na formação artística e tecnológica da Escola de Artes Decorativas António Arroio, possuindo vasta obra neste domínio, cuja dimensão cenográfica está pouco estudada. Neste artigo propomos abordar as três décadas da actividade do GOTA — Grupo Oficina Teatro Amador, do qual foi fundador, director encenador, cenógrafo, figurinista e actor. Os maiores cenógrafos portugueses contemporâneos dos quais destacamos apenas Manuel Lima (1911-1991), Rogério Ribeiro (1930-2008), Emília Nadal (1938), João Moniz Pereira (1920-1989) Vera Castro (1946-2010), José Manuel Castanheira (1952) e Manuel Ramos Costa (1956) privaram e reconheceram em João Barros a criatividade «coisificada» (Martin Heidegger) através de um vastíssimo domínio técnico e também a sua enorme humanidade sempre presente.

**Palavras chave:** teatro / cenografia / imaginário / intervenção.

**Abstract:** João Barros (1946-2018), was a Portuguese set designer, recently deceased, whose imaginary is anchored in the artistic and technological formation of the António Arroio School of Arts, possessing vast work in this field, whose scenic dimension is still to study. In this article I propose to approach the three decades of the activity of GOTA — Grupo Oficina Teatro Amador theatre group, of which he was founder, director, set designer, costume designer and actor. Out of the greatest contemporary Portuguese set designers I highlight Manuel Lima (1911-1991), Rogério Ribeiro (1930-2008), Emília Nadal (1938), João Moniz Pereira (1920-1989) Vera Castro (1946-2010), José Manuel Castanheira (1952) and Manuel Ramos Costa (1956) who have acknowledged João Barros' creativity through a wide technical skill and also his deep humanity, always present.

**Keywords:** theater / scenography / imaginary / intervention.

Quando observo um actor em palco é inevitável, percorrer com o olhar o espaço cénico e começar de imediato a instaurar a ideia do «teatro da memória», gerando intertextos aproximativos decorrentes da investigação desenvolvida por Frances A. Yates (1899-1981), ancorada no «lugar» do Instituto Warburg - Universidade de Londres e na «*pole position*» de autores pertencentes a esta linhagem e que fazem parte integrante do meu imaginário construído entre a Escola de Artes Decorativas António Arroio e a então escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, como sejam: Aby M. Warburg (1866-1929), Erwin Panofsky (1892-1968), Jacob Burckhardt (1818-1897), Titus Burckhardt (1908-1984), Ernst H. Gombrich (1909-2001), Carl Jung (1875-1961) e Mircea Eliade (1907-1986). Yates através «da Arte da Memória» permite ganhar nova consciência sobre esta problemática e aceder à enorme complexidade processual da arte de revisitar e imprimir lugares e imagens na memória, tecnicidade esta herdada dos gregos e desenvolvida até ao presente. Neste artigo não conseguirei retirar-me de cena na totalidade e criar o distanciamento investigativo que tenta fundamentar a construção de objectos teóricos blindados nas coerências discursivas, porque muitos dos nomes das pessoas evocadas fazem parte do meu imaginário, vivi e sou algo que foi construído nesse tempo.

João Barros nasceu em Lisboa no ano de 1946, pertence a uma geração marcada pelo fim da II Guerra Mundial, e por um regime político cada vez mais isolado internacionalmente e em crescente decomposição. Na década de 60 o contexto cultural nacional «quedou-se pelo formalismo oficioso, pelo barroquismo dos elogios fáceis, ou pelo caceteirismo dos ataques verrinosos, que às vezes faziam mais pelo inimigo que todos os seus escritos», como nos diz corrosivamente Jaime Nogueira Pinto, mas qualquer análise (política, sociológica ou antropológica) tem de ter em conta o crescente descontentamento juvenil, quer ao nível dos estudantes universitários, cada vez mais politizados, sendo uma minoria privilegiada que se europeizava e americanizava pelo contacto directo com instituições internacionais (universidades, bolsas, empregos, diplomacia, exílio), que procura libertar-se do legado do Estado Novo através do reformismo liberal de direita e da proclamada meritocracia, esquecendo as condições laborais insuportáveis vividas pelo operariado. Este «autismo político» tornou-se terreno fecundo para as esquerdas e também despoletou uma emigração clandestina de mera sobrevivência, fundamentalmente das zonas rurais para os países da Europa Central.

O ressurgimento da vontade de democratização da sociedade portuguesa, num contexto adverso, derivado do imobilismo político e repressivo, perpetrado pelo Estado Novo, tornava impossível eleições livres, embora hoje nos pareça

estranho, por nos encontrarmos num estado democrático (1974-2019), estes jovens confrontavam-se com a repressão e intimidação latentes, encarnada pela censura com a cumplicidade da P.I.D.E - Polícia Internacional e de Defesa do Estado (1945), metamorfoseada em D.G.S - Direcção Geral de Segurança (1969) já com Marcelo Caetano, mas que controlava todas as iniciativas que tivessem associadas a qualquer organização promotora de actividades culturais.

O Estado Novo mumificou-se na «Primavera Marcelista» (1968/1974), enenhou uma maior abertura, todavia as «conversas em família» e a necessidade da manutenção do Império a braços com uma guerra de guerrilha iniciada em 1961 (Angola), com os antecedentes de Goa, Damão e Diu, território ultramarino invadido pelas tropas indianas (1961), alargou-se a todas as províncias ultramarinas, endurecendo e isolando ainda mais o regime. O longo sacrifício imposto aos jovens embarcados no Cais da Rocha do Conde de Óbidos para a África, cuja visibilidade heroica era registada pela televisão a preto e branco e pelas notícias dos jornais colaboracionistas, já faziam parte dos estertores finais e do total esvaziamento ideológico do Estado Novo, que paulatinamente devorou a vida de gerações jovens que já não se reconheciam na sua mitologia.

João Barros pertence a uma família humilde, que vive do seu trabalho e mora paredes meias com a Sé de Lisboa na Alfama fadista (NB: O João Manuel da Fonseca Barros é filho único de Augusto Barros Damasceno e de Lucinda da Conceição Fonseca que exploravam o restaurante da Casa do Concelho de Arcos de Valdevez, na rua Augusto Rosa, nº58 - 1º andar; a família viva no piso superior onde se ensaiaram muitas peças. Esta informação foi recolhida graças a José António Silva [1955], Aida da Fonseca Carvalho da Silva [1962] e Albino Menezes [1954] elementos desde sempre ligados ao Gota.), passa a meninice entre a Sé, a Graça, a Costa do Castelo, o Campo das Cebolas, onde a Casa dos Bicos o surpreende pela sua beleza, a Baixa Pombalina e o Chiado. Embora já na Escola Primária nº 10, na Costa do Castelo, fosse reconhecida a sua vocação artística, virá no entanto a frequentar a Escola Comercial Veiga Beirão durante dois anos, contudo os estudos são interrompidos pelas dificuldades económicas que se fazem sentir na família pelo que procura emprego como aprendiz de cenografia no Coliseu dos Recreios às Portas de Santo Antão, uma instituição que se pautou sempre por espectáculos populares e que ficava perto de casa, onde o «puto» é iniciado no atelier dos cenógrafos Marcelo e Manuel Cunha e Silva, ao Coliseu.

A escola destes cenógrafos, tinha como processo de aprendizagem «o saber fazer», e funcionava como um *studio* renascentista, em que o aprendiz começava por arrumar, lavar, identificar os utensílios e máquinas, o lugar das coisas, a



preparar as tintas, as telas, a desenhar, a fazer esboços, a realizar maquetes, a fazer recados, a visualizar o cenário, e a cumprir outras tarefas que faziam parte de um longo processo para que fosse considerado como um par entre os cenógrafos. Os cenógrafos, neste período, normalmente estavam enraizados em determinados territórios e tinham uma clientela específica oriunda dos teatros de todos géneros, das companhias de teatro, dos casinos, do cinema, da televisão, das grandes instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian, entre outras.

Os «anos do fim» (Jaime Nogueira Pinto), também se caracterizam pela emergência das «colectividades culturais» de raiz popular-bairrista que se implantam nos grandes centros, sob a ambiguidade protecionista da Igreja, atenuando a sua longa história de cumplicidade com os poderes instituídos, teve papel de destaque num associativismo católico enquadrador dessa juventude que se desejava distanciar e afastar da sedução do ideário de esquerda de forma a perpetuar o regime. Na Igreja de Santo António à Sé, no início da década de 60, funciona um núcleo da Juventude Antoniana e na Sé a JOC – Juventude Operária Católica. João Barros, era um líder, convence os seus amigos mais próximos a ligarem-se à Juventude Antoniana, por a julgar mais progressista, (NB: A Juventude Antoniana desenvolvia actividades como: mostras de arte, excursões, convívios, concertos, sessões de cinema, concertos e peças de teatro, que estavam de acordo com os propósitos deste núcleo de jovens [Américo Gonçalves, José César, João Barros, Luís Cruz, Manuel Joaquim Barros e Rui Freire]), e seria na realidade vantajoso para programarem e intensificarem actividades em que o teatro funcionaria como pedra angular do projecto e simultaneamente ter protecção reforçada, advinda da Igreja e também ampliar o impacto intervencionista na comunidade local.

Após ter cumprido o serviço militar obrigatório (Moçambique 1967-1970) reinicia a actividade de cenógrafo, encontramos-lo agora quase em «dedicação exclusiva» no atelier do teatro Politeama em frente ao Coliseu, que se transmuta no seu espaço encantatório, sendo dirigido pelos irmãos Hernâni Martins e Rui Martins, com quem já colaborava, e que possuíam uma carteira de clientes invejável (Teatros: S. Carlos, Villaret, Capitólio, Avenida, Maria Matos, Trindade, Variedades, Coliseu dos Recreios, Monumental, D. Maria II, Politeama entre outros e os Casinos: da Madeira e da Figueira da Foz e também a Fundação Calouste Gulbenkian – Companhia de Bailado e Companhia Nacional de Bailado). O volume de trabalho era imenso, fortalecendo a cumplicidade entre cenógrafos, pintores, escultores e arquitectos, de forma a viabilizar a concretização das obras-encomendas, muitas das vezes realizadas com parcerias pontuais segundo a sua especificidade. Após a morte dos irmãos Martins, com quem esteve

desde o início dos anos 60 até aos anos 90, ficará João Barros responsável pelo atelier do Politeama (1992) em parceria com o cenógrafo Zau Monteiro, mas a partir de 1998 e até ao fim da sua vida será apenas ele responsável pelo atelier.

Os pintores e cenógrafos como Manuel Lima (1911-1991), de quem foi aluno quando frequentou a Escola de Artes Decorativas António Arroio (Curso de Pintura Decorativa), Rogério Ribeiro (1930-2008), Emília Nadal (1938), João Moniz Pereira (1920-1989) Vera Castro (1946-2010), Hernâni Lopes (1928-1997), Mário Alberto (1925-2011), Pinto Campos (1908-1975), José Manuel Castanheira (1952), Manuel Ramos Costa (1956) e Estrela Faria (1910-1976) cujos desenhos pintados, projectos e maquetes o impressionavam, entre muitos outros, reconheceram a «criatividade coisificada» (Martin Heidegger) de João Barros através de um vastíssimo domínio técnico e também da sua enorme humanidade, uma marca inconfundível da sua personalidade. Não se pode deixar de referir a atmosfera de tertúlia, testemunhada por mim, que acontecia na casa dos pais do João Barros e a atitude destes, em receber a qualquer hora do dia ou da noite quem ali fosse pedir abrigo antes e depois do 25 de Abril.

Numa entrevista publicada na revista da Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, intitulada: «Gota - Um grupo de teatro amador» (Coutinho, 1980:14-6) (NB: estiveram presentes nesta entrevista para além do João Barros: Albino Menezes, Albertino Moura, Irene Neto e Henrique Sanguinetti que faziam parte do GOTA). João Barros faz um breve histórico, onde refere a criação do «Núcleo X» (1970-1973) que está na génese do GOTA (1974). Acresce a grande desilusão sentida com as dinâmicas culturais da «Juventude Antoniana» de quem se desliga assumindo um claro posicionamento de esquerda (MDP/CDE - Mov. Democrático Português - Comissão Democrática Eleitoral) perante a política dos «3 Fs» (Fado, Fátima e Futebol), tão em voga nos nossos dias.

O GOTA só consegue instalações próprias e estáveis no pós-25 de Abril, ao som dos vivas ao General António Spínola (1910-1996), um ex-aluno do Colégio Militar (curso 1920-27, nº 33) no quartel da Graça. Nesse tempo revelaram-se todas as «fomes antigas» de muitos anos, e os moradores da Sé, sentindo a «força revolucionária» fazem ocupações de espaços que se encontravam devolutos, tomando-os para suas habitações. Neste turbilhão de acontecimentos na Calçada do Correio Velho foram ocupados vários edifícios apalaçados e serão alguns dos elementos do GOTA a evitar o saque do recheio do existente (será entregue ao Museu de Arte Antiga e à Fundação Calouste Gulbenkian), tonando conta de parte das instalações (piso térreo). Será posteriormente realizado um protocolo com a Câmara Municipal de Lisboa de cedência do espaço



**Figura 1** · Cartão emitido pela S.T.E. – Sindicato dos Trabalhadores dos Espectáculos em 1982, onde se refere que João Barros é o sócio nº 3148 com a categoria profissional de cenógrafo.

**Figura 2** · Fotografia dos anos 70, onde ao centro se encontra João Barros e Jacinto Coelho na companhia dos inesquecíveis Targa e Nuca.

**Figura 3** · Cartão convite do NÚCLEO X

**Figura 4** · Logotipo do GOTA.

à Calçada do Correio Velho, 14/16, por 40 anos para as actividades do grupo.

Os registos fotográficos são portais de informação, no meio dos documentos que gentilmente me facultaram estava esta fotografia a preto e branco onde reconheço no centro duas personagens a quem chamava de amigos, com quem tive experiências inesquecíveis. Identifico João Barros, também conhecido por «J&B», «John» ou ainda por «Mestre Pantera», com os seus pastores alemães (Targa e Nuca) que foram durante anos a imagem de marca do João a caminho do atelier do Politeama, e ao seu lado está o Jacinto Coelho, de nome artístico «António Revolver o Escultor», com quem criei uma *performance* intitulada a «Caixa», iniciada e terminada nas escadarias da Igreja de Santo António desenvolvendo-se toda a Baixa. Tínhamos em comum a paixão pela leitura e pela fotografia, mas só existia dinheiro para Nikkormats compradas no mercado negro ou na Loja Ângulo na rua da Prata em segunda mão (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4).

Alguns dos encontros em que estive eram feitos em casa dos pais do João, no teatro, no restaurante «Estrela da Sé», com gabinetes à galega, onde o Sr. Perfeito e a sua mulher se enchiam de paciência para nos aturar até altas horas da noite (cantava convosco) em discussões labirínticas que iriam salvar o mundo e onde encontrávamos o Otelô Saraiva de Carvalho (1936), com outros oficiais na «conspiração» como nós dizíamos, ou numa leitaria abaixo do Perfeito. Sentíamos a espessura de um tempo histórico irrepetível, algo estava acontecer e era maravilhoso ser-se «pintor, poeta surrealista, anarquista socialista».

Nesse tempo estava na Escola de Artes Decorativas António Arroio a caminho da então Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e só participava com os meus desenhos, com as fotomontagens, como o caso da maquete para o «Escurial» de Michel de Ghelderode (1898-1962), cartaz esse, que nunca viu a luz dos dias porque não havia verba suficiente. Um mundo havia colapsado (Estado Novo) de um dia para o outro, e dera lugar à irreverência criativa alucinante, podia-se falar e desenhar «máquinas descasca planetas» ou compor notícias absurdas com títulos de jornais que suspeitávamos que apenas visavam desinformar-nos. A música vinha quase sempre da imensa discoteca do João em que a sua aparelhagem nos deixava planar com a voz intemporal da Maria Callas (1923-1977), sentir as palavras das baladas intervencionistas do Zeca Afonso (1929-1987) e do Adriano Correia de Oliveira (1942-1987), ou as surpreendentes recolhas dos cantares populares do Michel Giacometti (1929-1990), ou todo o jazz, ou ainda a Joan Baez (1941) «acompanhada ao piano» por Léo Ferré (1916-1993).

A amizade está para além do tempo, como no caso de Rui Freire, um dos maiores amigos do Jacinto Coelho, que embora fosse muitas vezes pouco



**Figura 5** · João Barros desenvolvendo actividades no atelier do Politeama para cenários de peças de teatro que se vieram a realizar no GOTA.

**Figura 6** · João Barros no atelier do Politeama para cenários de peças de teatro que se vieram a realizar no GOTA.

**Figura 7** · João Barros desenvolvendo várias actividades (pintura e escultura) no atelier do Politeama para cenários de peças de teatro que se vieram a realizar no GOTA.

compreendido pelo Jacinto sempre o incentivou e apoiou, permitindo-lhe ter vivência e tempo para a produção artística. «A Banheira a Tilintar no Andar de Cima – um drama próprio para o carnaval» (1976), da autoria do Jacinto, tornou-se uma peça de teatro de intervenção icónica, uma obra inquietante que vive da apropriação e da colagem de textos à boa maneira do *cut-up* (técnica de coagem de textos utilizada pelos *Beatniks*) que foi levada à cena, articulando um conjunto de 19 *sketches* performativos, em que o minimalismo cénico de João Barros (preto e branco) concentrava sobre os actores toda carga simbólica expandida pela projecção de diapositivos e pela música ambiente. Esta peça teve várias reedições mas a canibalização absurda da sociedade de consumo, que começava a dizer-se global, e o eterno estado de excepção das democracias sem povo, eram colocadas em primeiro plano, sem qualquer artifício de retórica, potenciadas pelas acções cénicas, que configuravam um espectáculo multimédia (Jean Baudrillard – A Sociedade de Consumo e Guy Debord – A Sociedade do Espetáculo) performativo de resistência à dessimbolização do quotidiano (NB: O Jacinto Coelho vem a participar na revista da Associação de Estudantes de Ares Plásticas e Design da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa – Arteopi-nião nos anos 80 com alguma regularidade (Nóbrega, 1981; Coelho, 1982:17-21).

A existência do GOTA é indissociável da pessoa do João Barros que apaixonadamente dedicou grande parte da sua vida a este projecto, financiando através da sua actividade profissional de cenógrafo tudo o que era preciso para a concretização das peças (Figura 5, Figura 6, Figura 7). As verbas e patrocínios públicos ou privados para apoio e incentivo do teatro amador sempre foram escassas (José António Silva) e reflete-se na economia de meios para a realização de cenários, dos figurinos, do guarda-roupa e dos equipamentos em constante transformação, no entanto a sua visão humanista tudo resolvia, e foi capaz de dar continuidade e conceber uma programação que levou à cena obras de autores tão significativos como: Harold Pinder (1930-2008), Luís de Sttau Monteiro (1926-1993), Robert Merle (1908-2004) José Triana (1931-2018), Bernardo Santareno (1920-1980) Jaime Salazar Sampaio (1925-2010) e Slawomir Mrozek (1930-2013), entre outros (Figura 2). Encontrei várias vezes Fernando Dacosta (1945) a assistir aos ensaios a convite do João e tive longas conversas sobre os pintores como: Manuel Lima, Rogério Ribeiro, Salvador Dali (1904-1989) e Giorgio de Chirico (1888-1978), que o influenciaram bastante, ou vejo-nos a comentar as duas partes do «1900» (1976) de Bernardo Bertolucci (1941-2018), ou então a planear idas ao Palácio Foz para se verem os filmes que tinham sido censurados nas suas versões originais.

O trabalho de uma vida dedicado ao teatro amador e à cenografia foi

reconhecido pelos inúmeros prémios e menções honrosas (Festival de Teatro de Amadores de Lisboa – C.M. de Lisboa, Festival Nacional de Teatro Amadores – APTA, Festival Nacional de Teatro Sindicalista – INTER/SINDICAL), mas foi a Federação Portuguesa de Teatro em articulação com a Fundação INATEL e com o Município da Póvoa de Lanhoso ao decidirem atribuir o Prémio Prestígio Personalidade Fundação INATEL 2018, pouco tempo antes da sua morte, que afirmam o reconhecimento e a envergadura do premiado, bem como o enorme significado para o teatro amador português. Telefonei-lhe para lhe dar os parabéns, só conseguimos trocar mensagens pelo seu estado de saúde.

O pequeno texto sinopse que fazia parte da folha de sala, da autoria de João Barros para a peça «Título...Qual Título?» (2012) dá-nos a frescura de um homem que aprendeu a rir da vida, por mais dramática que esta possa parecer:

*Um AUTOR e encenador pretende levar à cena o seu primeiro texto, com o qual pretende ganhar um prémio. O texto ainda não tem final, nem título. Vai ser feita uma audição para o casting. Um ACTOR já de idade e sem emprego, é cúmplice do Autor. Uma empregada do Teatro, encarregada da porta dos artistas não dá conta do recado, permitindo que toda a gente entre, menos os que vêm para a audição. No decorrer da acção, vão aparecendo personagens, de outras peças que querem forçosamente fazer parte do elenco. Os participantes inscritos para a audição, insurgem-se contra o facto de já haver papéis distribuídos, sem terem a oportunidade de fazerem a audição. A confusão instala-se. No final, o Autor só, a estreia adiada, e acaba por se ir juntar ao velho amigo e cúmplice, a beber uns copos.*

Ao visitar o imaginário do cenógrafo João Barros, fi-lo porque já lhe tinha falado nisso, gostaria de fazê-lo com a consciência da necessidade de escrever estas palavras no esforço intangível de evitar o silêncio e o esquecimento de personagens tão emblemáticas e carismáticas como ele. Ironizei dizendo-lhe que era um homem com memória como no sonho do cartógrafo e nas meditações de Fra Mauro (Cowan, 2001), que acorria às naus aportadas a Veneza para registar os relatos fantásticos dos marinheiros regressados das viagens a terras e mares nunca dantes navegados. Concordou, mas chamou-me a atenção para ter cuidado com o «lápiz azul» com um sorriso nos lábios, lembrámo-nos as coisas boas da vida mas esquecemo-nos da temática da imortalidade, embora saibamos estar apenas a caminho, sem deuses nem mestres. Existem certas pessoas de quem nunca me despeço porque estão sempre comigo, sinto apenas o impacto violento da sua ausência e da não comunicação. Reencontrar pessoas (José Ramos, Joaquim Barros, Clara Pereira, José António Silva, Aida da Fonseca Carvalho da Silva, Albino Menezes, Paula Menezes, Ana Gonçalves, Orenzio Santi e Jorge Gonçalves) que se disponibilizaram de imediato a fornecerem-me documentos que possuíam para que fosse possível realizar este



artigo, emocionou-me, fui capaz de sentir a tua presença «J&B», na companhia do Targa e do Numa que te guardam como nós nas nossas memórias.

### Referências

- Baudrillard, Jean (1976). *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70
- Debord, Guy (1995) *Comentários Sobre a Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobili
- Bétard, Daphné (2014). «Le visage tombe le masque.» *BeauxArts Magazine*, 356.
- Coutinho, Eduardo (coord. 1980). "Gota: um Grupo de Teatro Amador." *Arteopinião*, 12, 14-16.
- Coelho, Jacinto (1982). "Um sonho impossível: uma fotonovela." *Arteopinião*. Lisboa. *Arteopinião*, 16 17-21.
- Coutinho, Eduardo (coord. 1980). *Gota – Um Grupo de Teatro Amador*. *Arteopinião*, 12, 14-16
- Cowan, James (2000). *O sonho do cartógrafo: Meditações de Fra Mauro na Corte de Veneza do Século XVI*. Lisboa: Rocco
- Cowan, James (2000). *O sonho do cartógrafo: Meditações de Fra Mauro na Corte de Veneza do Século XVI*. Lisboa, Rocco.
- Durand, Gilbert (1982) *Mito, Símbolo e Metodologia*. Lisboa: Presença.
- Heidegger, Martin (1992). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa, Edições 70
- Nóbrega, Jacinto (1981). "Relatório secreto de um artista." *Arteopinião*, 15, 38-39.
- Pinto, Jaime Nogueira (1977). *Portugal os anos do fim: a revolução que veio de dentro*. I vol. Lisboa. Soc. Publicações Economia & Finanças, Lda.
- Pinto, Jaime Nogueira (1977). *Portugal os anos do fim: de Goa ao Largo do Carmo*. II vol. Lisboa. Soc. Publicações Economia & Finanças, Lda.
- Yates, Frances A. (2005). *El Arte de la Memoria*. Madrid: Ediciones Siruela.
- "Cenógrafo João Barros" em Linked in, consultado em 10 Dezembro 2018 <https://pt.linkedin.com/in/jo%C3%A3o-manuel-fonseca-barros-18a592108>
- "Gota Teatrocina" em Linked in consultado em 10 Dezembro 2018 <http://gota-teatrocina.blogspot.com/>
- "Triste notícia para o teatro e para a cenografia no nosso país: Faleceu João Barros" em Linked in consultado em 7 Setembro 2018 <https://casepaga.blogs.sapo.pt/triste-noticia-para-o-teatro-e-para-a-74948>



# Perder el tiempo dibujando: el dibujo según Ricardo Cárdenes

*Wasting time drawing: drawing according to Ricardo Cárdenes*

IGNACIO BARCIA RODRÍGUEZ\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual, docente.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Grupo de Investigación DX7. Facultade de Belas Artes, Rúa Maestranza 2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: ibarcia@uvigo.es

**Resumen:** La última exposición del artista Ricardo Cárdenes (*Las Palmas de Gran Canaria, 1942*) se celebró en la galería Saro León en febrero de 2018 con el título de *Sin Discurso*. No es habitual que este artista ponga título a sus exposiciones individuales. Entendiendo que éste es un hecho significativo, partimos de él para hacer un análisis de su obra y, más en concreto, de su concepción del dibujo y del mismo acto de dibujar, actividad que desde hace decenios monopoliza su tarea artística. Estableciendo diversas analogías con otro tipo de acciones y de fenómenos, intentaremos acercarnos a la manera de entender el dibujo de este artista.

**Palabras clave:** arte / dibujo / silencio / hacer.

**Abstract:** *The last exhibition of the artist Ricardo Cárdenes (Las Palmas de Gran Canaria, 1942) was held at the Saro León gallery in February 2018 with the title "Without Discourse". It is not usual for this artist to give title to his individual exhibitions. Thinking about that is a significant fact, we start from it to make an analysis of his work and, more specifically, his conception of drawing and the act of drawing, an activity that has monopolized his artistic work for decades. Establishing diverse analogies with other types of actions and phenomena, we will try to get closer to the way of understanding the drawing of this artist.*

**Keywords:** art / drawing / silence / making.

*I have nothing to say  
and I am saying it  
and that is poetry  
as I need it.*

(Cage, 1973 p 190)

## Introducción

Hasta donde yo sé, el artista canario Ricardo Cárdenes (Las Palmas, 1942) no acostumbraba a titular sus exposiciones individuales, pero en la última que se celebró el pasado mes de febrero de 2018 en la Galería Saro León de Las Palmas de Gran Canaria, decidió utilizar un título, si no revelador, sí bastante significativo: «Sin Discurso». En principio, una declaración como la que supone este título de la exposición mencionada no parece dar mucho pie a decir algo más, ¿qué más se puede añadir? Es menos incluso que «últimos trabajos», o «dibujos» o «pinturas» u otros títulos estereotipados que, al menos, sitúan temporalmente la obra expuesta o predisponen al posible espectador de una u otra manera antes de ver la obra. «Sin Discurso» no anuncia nada de nada, pero es una declaración más radical del anodino «sin título» al que suele recurrirse. «Sin Discurso» acaba por convertir la obra en un escondite para el artista, callado, totalmente a resguardo detrás de sus dibujos, ¿por fin?

Pero es precisamente desde el título de la exposición desde dónde intentaré plantear una reflexión sobre la obra de Ricardo Cárdenes, sin querer traicionar su intención de permanecer en silencio, respetando y, si es posible, reforzando su posición, sin suplir un discurso que él evita, sin aventurar que es lo que él hubiera dicho.

## Silencio. Callar

Hay al menos dos silencios que claman en la historia del arte: el de Marcel Duchamp, sobrevalorado según la célebre aseveración de Josep Beuys, y el silencio más creativo de John Cage. Pero ese «sin discurso» que proclama Cárdenes es otra cosa, aun siendo quizá muy elocuente, no es exactamente el muy ruidoso silencio *cageano*, por ejemplo, no ofrece salida o, dicho de otra forma, no hay manera de entrarle; tampoco es el apartarse de Duchamp, aunque en cierta forma, como decía, suponga un escondite; en realidad es una trampa en forma de título: «Sin discurso». Más allá de la experiencia de contemplar sus obras, esas dos palabras que proporciona Cárdenes son el único agarradero que se nos lanza para decir algo, para, reconozcámoslo de nuevo, construir un discurso al fin y al cabo acerca de sus últimos trabajos. Un señuelo brillante, pero una advertencia que puede interpretarse de dos formas: o como una imposición: «cállate que



**Figura 1** · Dibujo en proceso de Ricardo Cárdenes.  
Dibujar no es un trabajo.

**Figura 2** · El estudio de Ricardo Cárdenes

no hay nada que decir”, o como una provocación: “no hay nada dicho todavía, di lo que quieras», es decir, como una línea de llegada que no hay que traspasar, o como un punto de partida. En cualquier caso, no se facilitan las cosas, es un título que hace reconsiderar mucho si decir o no decir algo, si mejor dejar las cosas como están. «Sin discurso»: semejante declaración, que marca distancias con artistas que quizá tengan «demasiado discurso» (mucho ruido y pocas nueces), obliga a un acercamiento a la intemperie a la obra que encabeza, exige una mirada cruda, sin aditamentos ni el arropamiento de justificaciones verbales.

La frase de Cage que encabeza este escrito puede ser un recurso evidente para ayudar a hablar sobre lo que calla, una cita canónica y con cierta pretenciosidad intelectual, quizá demasiado correcta para un texto al uso que acompañe, presente o glose una obra artística. También, hay que reconocerlo, puede ser algo pedante colocar la cita en el idioma original, sin traducir, pero es una posible polisemia que abre su traducción lo que la hace más pertinente, ¿cuál sería la interpretación adecuada?, ¿«no tengo nada que decir y lo estoy diciendo», «tengo nada que decir y lo digo» o «no tengo que decir nada pero lo estoy haciendo»? Probablemente todas son útiles para la pretensión de intentar decir algo sobre los dibujos de Ricardo Cárdenes.

Porque la cita del compositor si bien no aclara demasiado puede darnos alguna pista para seguir, apunta hacia cuestiones que son sin duda adecuadas para un arte que se pretende «sin discurso». La hipótesis, que nace de la experiencia, es que esa pretendida ausencia de «discurso», no tiene que ver con el «dejar que la obra hable», sino con entender que el arte no dice nada, o que dice nada, o al menos que si surge de una necesidad, es la necesidad de nada, de un hacer para nada. ¿Qué decir sobre lo que calla? Estamos ante una obra que se nos presenta como si callara algo, y que, ante el título de la exposición, casi nos dice: calla y mira lo que calla. Escucha lo que yo no digo, siguiendo la analogía con Cage. Y es que, la ausencia de cualquier pretensión comunicativa, sin duda, define bastante la concepción que del arte tiene Ricardo Cárdenes. Mira y calla, deja que pase el tiempo, espera, ... Es la ausencia de cualquier personal pretensión comunicativa.

*«Cuando se mencionó la afirmación de John Cage de que no hay nada como el silencio, todos permanecieron en silencio. El único sonido que se escuchaba en la clase era el roce contra el papel del lápiz de un estudiante que copiaba: No hay nada como el silencio.» (Murray Schafer, 2011:57)*

Para compensar y procurar un acercamiento a su postura como fabricante de imágenes, para, al menos, proporcionar alguna pista más a quienes busquen

aquí algún indicio sobre lo que se podía ver o no se podía ver en la exposición que sirve de disculpa a este texto, recurriré a otra referencia:

*«Mi familia era tan pobre- contaba el boxeador Jack la Motta -que todas las navidades mi padre salía de casa y pegaba algunos tiros con la pistola. Luego entraba y nos decía que Papá Noel se había suicidado».* (Baricco, 2011:136).

He ahí el relato de una puesta en escena, una maniobra, para justificar que no hay nada que esperar, que no hay regalos. La necesidad de decir a quien espera que, en realidad, no hay nada que esperar; no es exactamente no decir nada o no tener nada que decir. Tampoco esa historia de Jack la Motta, donde el ruido de las detonaciones de la pistola soporta la declaración de que no hay nada que esperar, nos aporta directamente algo sobre lo que vemos y lo que no vemos. Tiros al aire. Se acabó. Está claro que si *del dicho al hecho hay mucho trecho*, del hecho al dicho, como en la historia de infancia de ese boxeador, hay por lo menos el mismo trecho. El trecho es temporal, como ese infraleve duchampiano que es el retraso entre la detonación y la aparición de la marca del proyectil en el blanco, o como el tiempo que separa el trueno del relámpago.

*1 Separación infra leve entre / el ruido de detonación de un fusil / (muy cercano) y la / 2 aparición de la marca de la bala en el blanco — (distancia máxima / de 3 a 4 metros — Tiro de feria)* (Duchamp, 1989:25)

### **El silencio antes o el silencio después**

En una imagen construida por Ricardo Cárdenes, en un dibujo, el silencio viene de antes, no hay después sino solo presente, el tiempo detenido, un remanso, una acumulación. Un dibujo es un contenedor de tiempo perdido. Una obra de arte que es un dispositivo que funciona como una especie de recuerdo. Ciertamente lo que acontece ahora es, en un sentido literal, una ausencia de discurso. Ya nada discurre, a partir de aquí otra cosa acontece, cualquier discurso es un añadido, un postizo, ortopedia, ventriloquía, ... Se acabó.

*Hay el tiempo de antes del punto y el tiempo de después del punto y los dos son tiempos de cimientos.*

*A partir de este punto...* (Jabès, 2006 p. 793)

### **Ricardo Cárdenes dibuja**

Un pequeño inciso para hablar sobre qué es lo que hace Cárdenes: dibujar, hace dibujos. Esto, a la vista de su trabajo, puedo decirlo desde el convencimiento de que dibujar es una práctica que tiene que ver con algunas cuestiones como:

- la austeridad (incluso la pobreza de medios)
- la honestidad (no hay trampa y el cartón no pretende sino ser cartón)
- la importancia del soporte (nunca desaparece detrás de la imagen)
- la levedad (En general. Del soporte, de las herramientas. Los dibujos se llevan debajo del brazo o enrollados en la mano..)
- o la cercanía con la superficie de trabajo

Algunos problemas de visión de Ricardo Cárdenes pudieran tener una relación directa con su manera de abordar esta práctica artística. La miopía, que hasta no hace mucho dificultaba su visión lejana, hizo que se acostumbrara a hacer sus dibujos muy de cerca, con los ojos pegados al papel. O podría ser que precisamente el hecho de ser “corto de vista” fuera lo que le llevó a dedicarse al dibujo. Esa banqueta baja que utiliza desde hace años para dibujar, sin respaldo, pegada a un tablero vertical donde está fijado el papel es otra pista de la disposición que adopta cuando, digamos para entendernos, trabaja. El lápiz afilado, la cercanía, una distancia que propicie la precisión.

El trabajo, al contrario que la especulación económica, necesita tiempo, es tiempo convertido en otra cosa, es tiempo aprovechado, el trabajo es tiempo compensado; mientras que dibujar es una pérdida de tiempo, si es que esto es posible, porque no se pierde sino lo que se tiene y el tiempo más que poseerlo pasa por nosotros, o somos nosotros los que pasamos. Un dibujo es una cantidad de tiempo acumulado en una hoja de papel, que ha pasado por una hoja de papel y se ha adherido a ella. Así todas las manipulaciones que se hacen van dejando marcas sucesivas, el dibujo al final es la acumulación de todas ellas; y ya está, ahí se acaba todo, o quizá cuando alguien lo mira, pero después ya es otra cosa, comienza otro tiempo que quizá si sea productivo. Cárdenes suele insistir en que un dibujo siempre es como una especie de palimpsesto, superposiciones de varios dibujos, una acumulación, una maraña. Durante bastante tiempo gustaba de trabajar sobre papeles que ya contuvieran alguna imagen, algún dibujo, ya fuera una carta marina o un patrón de alguna prenda de vestir; quizá eran estrategias para ganar tiempo. Un lápiz, el instrumento más característico del dibujo, guarda la posibilidad de una línea de una longitud concreta, pero también contiene un período de tiempo determinado. Cuando el lápiz se reduce hasta hacerse inservible decimos que se ha acabado, como se acaba una novela, o una película, o un vals, un lápiz no solo se gasta, un lápiz sobre todo se acaba.

Sobre el dibujar, una analogía con un gesto: Cuenta el compositor Mauricio Kagel, en una recopilación de escritos que se titula precisamente *Palimpsestos*, que alguna vez dijo Arnold Schönberg que viendo la manera en que Gustav

Mahler se hacía el nudo de la corbata podía experimentarse más sobre composición que con muchos consejeros musicales. (Kagel, M. 2011 P. 80) Para Schönberg una maniobra ensimismada, un gesto preciso, automático y silencioso podía ser muy elocuente. El nudo de la corbata de Mahler es el último signo que cierra su atuendo, el último garabato en la acumulación de capas que es su vestimenta.

### **A modo de conclusiones**

Como en un cuento infantil, Ricardo Cárdenes se dedica a hacer (dibujar) y callar, hacer (dibujar) y callar, hacer (dibujar) y callar. No tiene nada mejor que hacer, o no ha encontrado mejor forma de perder el tiempo y, desde luego, no le parece oportuno decir nada sobre lo que hace.

### **Referencias**

Baricco, A. (2011). *Barnum: Crónicas del gran show musical*. Barcelona: Nortésur

Cage, John (1973). *Silence. Lectures and writings*. Hanover: Wesleyan University Press

Duchamp, M. (1989). *Notas*. Madrid: Tecnos

Jabès, E. (2006). *El libro de las preguntas*. Madrid: Siruela

Kagel, M. (2011). *Palimpsestos*. Buenos Aires: Caja Negra

Murray Schafer, M. (2011). *Limpieza de oídos: notas para un curso de música experimental*. Buenos Aires: Melos

# La bala, el ojo y el oído: a propósito de “2000 disparos” de Ramón González Echeverría

*The bullet, the eye and the ear: about “2000 shots” by Ramón González Echeverría*

IGNACIO BARCIA RODRÍGUEZ\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprobado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual, docente.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Grupo de Investigación DX7. Facultade de Belas Artes, Rúa Maestranza 2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: ibarcia@uvigo.es

**Resumen:** A partir del estudio de la obra “2000 disparos” de Ramón González Echeverría como ejemplo significativo, se pretende poner en evidencia alusiones al sonido perceptibles en obras que se enmarcan dentro de las artes visuales. Se incide en el proceso elegido para la fabricación de la obra (disparos de fusil) como el factor primordial que imprime significación a la obra, y que aporta esa dimensión sonora que permanece más o menos latente pero que, en conclusión, es inevitable pasar por alto.

**Palabras clave:** escultura / pintura / dibujo / disparos / miradas / sonidos.

**Abstract:** *From the study of the work “2000 shots” by Ramón González Echeverría, as a significant example, the idea is to highlight allusions to the sound to be heard in works that are usually categorized as the visual arts. Attention is turned to the process to produce the work (shots from a rifle as the crucial factor that gives meaning to the work, providing that aural dimension, which remains more or latent although in the end it blends into the background.*

**Keywords:** *sculpture / painting / drawing / shots / looks / sounds.*



*Entonces ¿cómo ver sin oír? Hay formas complicadas que en el reposo mismo hacen ruido. Lo que está torcido continúa chirriando al contorsionarse. Y Rimbaud lo sabía muy bien:*

*Il écoutait grouiller les galeux espaliers. (Escuchaba bullir las sarnosas espalderas). (Bachelard, 2000: 216)*

## Introducción

El escultor Ramón González Echeverría (Madrid, 1965) presenta en el año 2001 en una galería madrileña hoy desaparecida la obra titulada “2000 disparos” (Figura 1). Esta pieza es una lámina de aluminio de 1,5 mm de grosor, rectangular, de dos metros por uno, colgada verticalmente en la pared. Hacia su parte superior, en un sitio que una composición clásica indicaría, hay pintado un círculo azul grisáceo cuyos centro y perímetro están recalcados por numerosas pequeñas pero profundas marcas redondeadas, idénticas y acumuladas en los lugares precisos, al parecer realizadas percutiendo con fuerza la cara posterior de la chapa; líneas marcadas de igual manera unen radialmente el centro y el perímetro de la figura.

Esas marcas fueron producidas por innumerables disparos de fusil (el título “2000 disparos” alude más a una gran cantidad de disparos más que a un número preciso de ellos), por los puntuales impactos de proyectiles que, sin llegar a traspasarla, incidieron contra la parte trasera de la chapa, hundiéndola y provocando el desprendimiento de la pintura azul de la cara opuesta. El resultado de esta maniobra es un relieve granuloso con una forma general bien definida, y una deformación general de la lámina metálica que se hace evidente ante el plano perfecto de la pared. La forma que acaba definiéndose en la superficie recuerda a la pupila azulada de un ojo, lo que provoca una serie de lecturas interesante sobre la mirada, la precisión del ojo, el carácter visual de lo escultórico, o esa concepción, asumida aunque irreal, que supone que la vista avanza hasta toparse con aquello que ve, como si la mirada fuera un rayo lineal originado en el ojo, como un disparo.

Para la realización de la obra el autor podría haber recurrido a otros procedimientos menos peligrosos o violentos (aunque, qué herramienta no incluye la posibilidad de la violencia en sí misma), incluso más adecuados desde un punto de vista técnico para lograr un efecto formal similar; procedimientos que serían más neutros o, dicho de otra forma, más “políticamente correctos”. Pero es una evidencia que la elección del método de acción es algo muy deliberado, con una clara intención: hacer una obra a base de disparos. Y es esto lo que imprime su potencia a la obra, una fuerte carga de realidad y un posicionamiento radical del autor ante su tarea. Sin recurrir a artimañas o disimulos, sin usar munición de fogueo sino fuego real, podríamos decir.



**Figura 1** · Ramón González Echeverría "2000 disparos"  
(2001), 2000 x 1000 cms. Colección particular

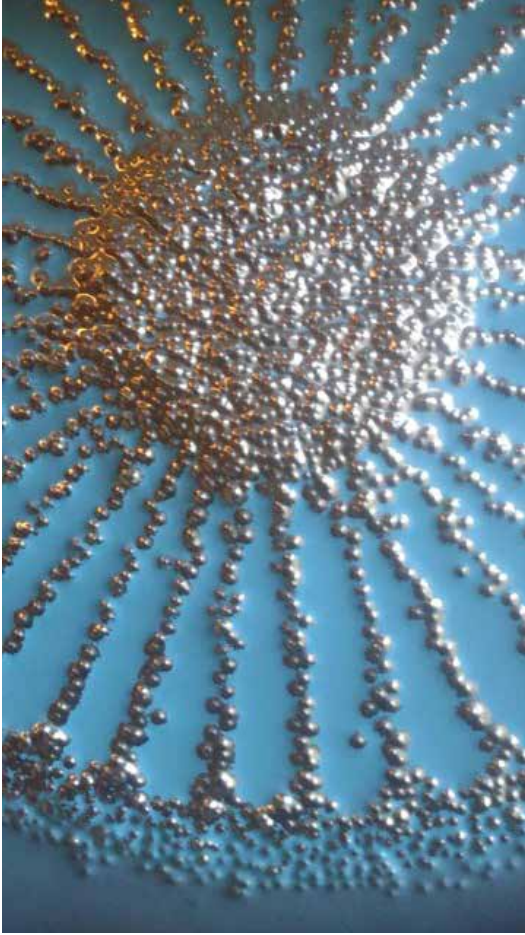
**Figura 2** · Foto hecha en una de caseta de feria. Anónimo.  
Detalle. Colección del autor

## 1. Entre categorías. La vista

Sin confiar demasiado en categorías, para hacerme entender diría que esta obra es un cruce entre el Dibujo, la Pintura y la Escultura. Aunque por delante está esa rotundidad escultórica de una chapa de metal deformada a golpes, anteponiendo una cierta épica de la manipulación de la materia que ha acompañado habitualmente a lo escultórico, aquí también aparecen evidentes recursos del dibujo y de la pintura. Es precisamente la representación de los ojos un buen ejemplo de la incapacidad de la escultura, de que a veces los puros medios escultóricos no alcanzan: los ojos de las estatuas o están pintados, o son agujeros que “pintan” con sombra la pupila. Por otra parte, una imagen realizada por acumulación de puntos y con la precisión de quien apunta por la mirilla de un fusil (Figura 2), alude a procesos clásicos del dibujo que presuponen trayectorias lineales desde el ojo al objeto a representar, el rayo visual al que antes me refería. ¿Puede ser un rifle una herramienta de dibujo o de escritura? Antecedentes artísticos también hay muchos: por ejemplo, Dick Higgins componiendo obras musicales disparando contra pentagramas.

Sabemos que es la luz la que llega al ojo, pero no podemos obviar que existe una voluntad de ver, que junto a la figura del espectador que contempla más o menos pasivo convive la del *voyeur*. “Hay evidencias en las pupilas, pero los párpados saben cuándo tienen que ejercer su poder de contraventanas”. (Jabes, 2006, p. 177) Abrimos o cerramos los ojos, a veces vemos, a veces miramos. Imaginamos que es la vista la que avanza desde las pupilas hacia aquello que deseamos mirar, que la mirada entra por el ojo de la cerradura, que la vista llega hasta el horizonte, avanza infinitamente si no hay obstáculos,.... La vista se encamina, orientada por la mirilla del fusil, hasta el punto exacto donde debe de impactar la bala. La precisión del tirador es comparable a la del dibujante, ambas son una cuestión de vista y pulso. La expresión “agudeza visual” sugiere esta relación, la vista es aguda lo mismo que el lápiz, para ver mejor entornamos los ojos, para hacer la línea más precisa afilamos el lápiz.

Cuando fue expuesta en el año 2001, la obra de que estoy hablando, estaba oportunamente situada al final de la muestra, al fondo de la última sala, dispuesta para ser vista desde lejos; quizá desde seis, siete u ocho metros. Una pintura requiere distanciamiento para ser vista, si cualquier obra de arte marca distancias, se separa, en una pintura esto es más evidente, es de estúpidos acercarse y tocar una pintura, ¿para qué, si no es más que un efecto luminoso que se produce en una superficie? Es la vista la que cree tocar la pintura. Y si apagas la luz, desaparece la pintura y podemos, ahora sí con las manos, tocar su superficie, que no la pintura misma. Las imágenes necesitan un soporte pero,



**Figura 3** · Ramón González Echeverría.  
"2000 disparos". Detalle.



**Figura 4** · Foto hecha en una de caseta de feria.  
Anónimo. Colección del autor

como cualquier escultura, la obra de la que hablamos es distinta, ella es su propio soporte, y éste es el que produce la imagen, no depende de una proyección o de la reflexión de la luz. Si tocamos su superficie con los dedos, tocamos lo que vemos (es imposible no recordar el sistema braille ante la rugosidad producida por los pequeños puntos idénticos). Si apagamos la luz no desaparece la imagen, como ocurre con las pinturas. Para entendernos, las pinturas son como tatuajes que no son nada sin la piel, su soporte, acariciemos la piel y no percibiremos el tatuaje; pero en “2000 disparos” lo que hay son escarificaciones más bien, ese procedimiento por el que la piel es agredida, herida, con la intención de que los abultamientos de las cicatrices conformen un dibujo simbólico u ornamental. Escarificación en metal (Figura 3).

## 2. Sobre el espacio y la mirada

Hay pinturas que, según la clásica concepción, son ventanas que se abren ante nosotros y se dejan traspasar por la mirada hasta donde ésta pueda llegar. Representan un espacio más allá del soporte que, por un efecto luminoso, queda camuflado. También hay pinturas que son velos que filtran la mirada, se ve a través de ellas. Esto lo explica Victor I. Stoichita en un pequeño ensayo que trata sobre cómo la mirada se convierte en el tema de la pintura impresionista partiendo de la obra de Manet “El ferrocarril”, 1872-73. Esta pintura representa una niña que parece contemplar a través de unas rejas un ferrocarril que el espectador supone se encuentra tras una nube de vapor. “Lo que el título del cuadro anuncia no se muestra. No es que el ferrocarril no esté allí, sino que su imagen queda velada, escondida, inaccesible. La tensión entre lo que el título promete y lo que se ve en el cuadro impulsa al espectador a buscar una explicación.” (Stoichita, 2005, p. 15). Vemos a la niña viendo el ferrocarril, la pintura es una pantalla que filtra nuestra mirada que, en el fondo no ve lo que se anuncia. Salvando unas distancias que no podemos recorrer en estas líneas, el título “2000 disparos” propone un juego parecido, pero no hay unos ojos vicarios de los nuestros como en el cuadro de Manet. Tras la nube de impactos acumulados en la chapa que tenemos delante deben de estar los miles de disparos. Estamos ante una barrera, ante el límite de un espacio que se intuye más allá, precisamente donde tuvo lugar el acontecimiento, los innumerables disparos que dieron forma a aquello que vemos. Todo ocurrió al otro lado, ningún proyectil traspasó la lámina metálica. Hay pues un espacio “delante” de la obra, el que marca la distancia desde la que la miramos, y un espacio “detrás”, el que marcó la distancia desde donde el autor apuntó (miró) con su fusil. De este lado, la quietud y el silencio de la contemplación, del otro lado el estruendo de las detonaciones y de los impactos en la chapa.

### 3. El sonido. Disparos.

*Hay, bajo la ceniza, un homenaje rendido al fuego que tú puedes oír.* (Jabes, 2006, p. 560)

¿Se oye algo desde este lado?

Más allá de lecturas e interpretaciones desde lo visual, la obra nos remite a acontecimientos sonoros, y esto propicia otro tipo de reflexiones y condiciona su apreciación. Cada marca en la superficie de metal es el registro de un impacto que tuvo que hacer temblar y resonar la chapa dispuesta como un blanco en un campo de tiro, o en un quiosco de una feria. Como Bachelard afirma en la cita que encabeza este artículo, “hay formas complicadas que en el reposo mismo hacen ruido.” La obra “2000 disparos” está en reposo, es la calma después de la tempestad. Estamos acostumbrados a que el relámpago (lo visual) aparezca antes que el trueno (lo sonoro), aunque ambos son el mismo acontecimiento, aquí ocurre lo contrario lo visual aparece y perdura después del sonido, un sonido que presentimos. Aunque la separación permanece.

Apunta Marcel Duchamp una nota donde señala una separación entre la detonación del disparo y la aparición de la marca en el blanco, una separación *infraleve* pero, al fin y al cabo, una distancia y un retraso entre el sonido y la imagen visual:

*1 Separación infra leve entre / el ruido de detonación de un fusil / (muy cercano) y la/  
2 aparición de la marca de la bala en el blanco — (distancia máxima / de 3 a 4 metros  
— Tiro de feria) (Duchamp, 1989. p 25)*

Hay casetas de tiro al blanco de las ferias en las que la buena puntería del tirador es recompensada no por un muñeco de peluche, sino con una fotografía de él mismo apuntando, disparando y acertando en el disparador de la cámara, no es la imagen del cazador cazado, sino la del cazador cazándose (Figura 4). El trofeo es la fotografía que prueba la propia puntería. Llamase disparador tanto a la “persona que dispara”, como a la “pieza donde se sujeta la llave de las armas portátiles de fuego, al montarlas, y que, movida a su tiempo, sirve para dispararlas”, como a la “pieza que sirve para hacer funcionar el obturador automático de una cámara fotográfica” (Real Academia Española. (s.f.)) (Recordemos que ahora la mayoría de los safaris son fotográficos, los trofeos son imágenes).

Desde Platón las imágenes son sospechosas de falsedad, de no ser sino reflejos, apariencias de lo que sí es en verdad. Es interesante recordar la literalidad del mito de la caverna platónico, donde además de imágenes (las sombras

proyectadas que ven los prisioneros) hay sonidos: las voces de quienes mueven los objetos, el eco de la caverna, .... (Platón, 1969. Vol.3 p.2)

*En la caverna de Platón no sólo están las sombras de los objetos que se pasean por el exterior: también el eco de las voces de los portadores, detalle que se olvida las más de las veces, habida cuenta de la prisa con que el propio Platón lo deja a un lado en beneficio exclusivo del esquema visual y luminoso.* (Nancy, 2015. p 47).

Si actualmente, como escribe José Luis Castillejo, vemos “con naturalidad la importancia que nuestra época concede a lo visual, pero ignora frecuentemente que hasta el Renacimiento la cultura occidental no fue predominantemente visual” (Castillejo, 2013, p. 102), hay fenómenos que no apreciamos en toda su dimensión.

Quizá en “2000 disparos” permanezca el predominio neoplatónico de lo visual que ha acompañado a la cultura occidental, pero no responderíamos a la experiencia que nos propone sin atender a dos de sus componentes que no se perciben inmediatamente: el espacio detrás de la imagen y el sonido que se produjo durante su fabricación.

La idea que lanza David Toop sobre la pintura: “Mirar pinturas holandesas del principio de la modernidad me llevó a comprender algo: muchos de estos pintores estaban representando sonidos, ruidos, silencios y momentos de la escucha a partir de medios visuales. En otras palabras, estaban usando uno de los únicos medios que tenían disponibles para lograr registrar eventos auditivos para que los siglos venideros los decodificaran. Desde entonces, empecé a escuchar con más atención las producciones visuales de todos los períodos.” (Toop, 2013. p.17), es aplicable en cierto modo a “2000 disparos”. Es un registro de un fenómeno sonoro: la detonación de cada disparo, el ruido del proyectil al percutir contra el blanco, el temblor de la chapa metálica,... Una pieza sonora para detonaciones y percusión que tuvo lugar en un espacio articulado por la propia chapa, y en un tiempo anterior que concluyó cuando el último proyectil impactó en la parte trasera de la obra, la que no vemos porque está hacia la pared.

Al final, es tanto un registro como una incipiente notación que permitiría la reinterpretación de un acontecimiento sonoro, un tiempo concreto registrado y anotado. Cuando nos situamos frente a la chapa metálica escarificada y deformada, estamos ante un tiempo detenido, un tiempo anterior que está registrado y retenido, que podría reanudarse si hubiera forma de desencadenar el sonido contenido en el metal. “El pueblo hausa africano solo identifica dos sentidos: ver y sentir.” (Byrne, 2014, p. 350) Deberíamos ver y sentir, escuchar desde este lado lo que suena al otro.



## Conclusiones

Analizada la obra “2000 disparos” desde posiciones donde lo visual no es preponderante, se constituye en un ejemplo de una obra que, aun pudiendo ser categorizada dentro de las artes visuales, reclama un acercamiento que tenga en cuenta todas sus dimensiones, significativamente la sonoridad latente en la obra consecuencia de su característico proceso de fabricación.

## Referencias

Bachelard, G. (1993). *La poética del espacio*. México DF: FCE

Byrne, D. (2014). *Cómo funciona la música*. Barcelona: Reservoir Books

Castillejo, J.L. (2013). *Ensayos sobre arte y escritura*. Heras (Cantabria): La Bahía

Duchamp, M. (1989). *Notas*. Madrid: Tecnos

Jabès, E. (2006). *El libro de las preguntas*. Madrid: Siruela

Nancy, J-L. (2015). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu

Platón (1969). *La República*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos

Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua española (23 ed.)*. Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Stoichita, V.I. (2005). *Ver y no ver: La tematización de la mirada en la pintura*. Madrid: Siruela

# Huella y memoria en la obra de Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González

*Trace and memory in Patricia Gómez and M<sup>a</sup> Jesús González's work*

IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES\*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual (pintor), profesor.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. R/ Maestranza — 2, 36002, Pontevedra, Pontevedra, España. E-mail: ipjsan@hotmail.com

**Resumen:** Este artículo estudia el trabajo del colectivo de creación formado por Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González. Su objetivo es mostrar la relación entre huella y memoria en el trabajo de las artistas. Es el resultado de una investigación en sobre sus procedimientos creativos, que funcionan como registro y verificación, y en el contexto social de las obras. La metodología incluye el análisis de las obras, el uso de testimonios de las artistas y la revisión de textos de autores. La conclusión presenta este trabajo como un ejemplo contemporáneo de la afirmación del principio de realidad.

**Palabras clave:** huella / memoria / habitación / contexto / realidad.

**Abstract:** *This article studies the work of the creation collective formed by Patricia Gómez and M<sup>a</sup> Jesús González. Its objective is to show the relationship between trace and memory in the artists' work. It is the result of a research on their creative procedures, which work as a register and verification, and in the social context of the works. The methodology includes the analysis of the works, the use of testimonies of the artists and the revision of authors' texts. The conclusion presents this work as a contemporary example of the affirmation of the reality principle.*

**Keywords:** *trace / memory / room / context / reality.*

## Introducción

Patricia Gómez y María Jesús González, nacidas en Valencia en 1978 y licenciadas en la Facultad de Bellas Artes de esta misma ciudad en 2002, llevan desde 2001 trabajando como equipo de creación. Su dedicación inicial fue el grabado, posteriormente reciben premios, becas e invitaciones a proyectos, saliendo del ámbito de las artes gráficas. Pero sus estudios de doctorado son aún de Grabado y Estampación (2003-2006). Ese interés subsiste en los procedimientos que van a usar. Simultáneamente, van a estudiar Historia del Arte, lo que muestra su interés por la memoria. En sus palabras:

*Desde el año 2002 trabajamos desarrollando proyectos que tratan de rescatar la memoria de lugares inmersos en procesos de desaparición o abandono. A través de la intervención en el interior de edificios deshabitados, llevamos a cabo un trabajo de exploración fotográfica y estampación por arranque de grandes superficies murales, con el objetivo de extraer un registro material de su estado, y generar, en último término, un archivo físico y documental que permita conservar las huellas y la memoria de lugares que van a dejar de existir. (Gómez y González, 2018)*

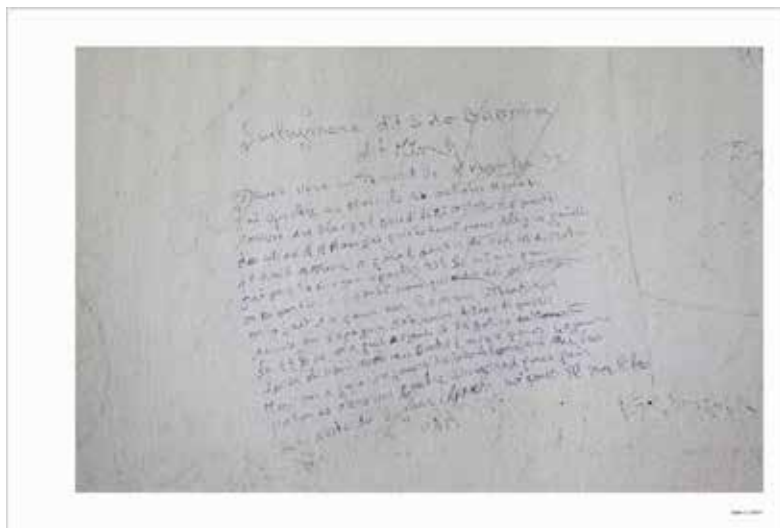
Estos temas, la huella y la memoria, constituyen los ejes fundamentales de este artículo, dividido en tres capítulos: huella de vida, la obra como registro, la memoria del lugar.

### 1. Huella de vida

Las artistas se interesan por espacios que muestran signos de presencia, superficies de muros donde las personas han inscrito sus vivencias en forma de textos y dibujos. Es el caso de los trabajos que se centran en espacios de reclusión, como las prisiones o los centros de internamiento de emigrantes. En el proyecto *À tous les clandestins* se trata el tema de la emigración, registrando los CIES de Fuerteventura y Mauritania. Estas paredes están cubiertas de dibujos y textos, la mayoría de los cuales aluden al viaje de sus autores.

Se ha querido hacer llegar el sentido de los textos, por lo que introducen traducciones. Esto demuestra que el interés está centrado en la historia de vida. En este caso, las personas cuya presencia es evocada han dejado conscientemente su huella. Los textos, como diarios, nos dan datos sobre la experiencia vivida y su protagonista.

El otro modo con el que se denota la experiencia vivida es el del dibujo. En las celdas podemos ver cómo sus habitantes han ido dejando dibujos que expresan recuerdos, deseos, miedos. Estos dibujos, que aparecen normalmente combinados con textos y otros elementos gráficos, son toscos, no están hechos



**Figura 1** · Patrícia Gómez y M<sup>ª</sup> Jesús González, *Please don't paint the wall*, 2014-16, fotografía digital (1 de 58), fuente: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Please-Don+Paint-The-Wall-2014-2016>

**Figura 2** · Patrícia Gómez y María Jesús González, *Marks and scars (Depth of surface)*, 2011, fotografía digital (1 de 7). Fuente: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Marks-Scars>

para un espectador, son pura autoexpresión (Figura 1). Una manera de afirmar la existencia peculiar de lo individual.

Observando una pared, sabemos que fue hecha para albergar la vida de personas. Así pues, la evidencia del paso del tiempo a través del desgaste de las superficies ya se asocia inevitablemente al paso de la vida o vidas sucesivas. Esto se ve reforzado cuando en la pared hay varias capas de pintura sucesivas, lo que expresa las diferentes etapas de habitación de un espacio. En *El cortijo y la Villa*, se estamparon las estancias de un pequeño cortijo abandonado en Almedinilla (Córdoba) (Figura 2, Figura 3). La documentación fotográfica va acompañada de un vídeo que recoge el proceso de trabajo y testimonios orales de mujeres que habitaron esos lugares. La obra resultante es el registro de una sucesión de capas de pintura que fueron aplicadas con medios artesanales por estas mujeres (Figura 4).

## 2. La obra como registro

Hasta ahora hemos visto cómo los motivos utilizados se pueden considerar huellas de existencia. Esa carga de presencia no sólo está expresada en los motivos, sino que los procesos elegidos para preservarlos también comparten ese carácter de huella. Este trabajo es documental, de ahí que los medios utilizados tengan un carácter indicial, como signos visuales que han sido producidos por una relación causal con su referente.

La fotografía y el vídeo son dos ejemplos de ese tipo de imagen que, por la naturaleza de su dispositivo, producen una transferencia mecánica de las cualidades visuales de la escena que reproducen. Pero el procedimiento que más caracteriza el trabajo de estas artistas es el de la estampación mural.

Decíamos al principio que su temprana dedicación al grabado se dejaría sentir en su desarrollo como artistas. En efecto, ellas consideran el proceso de estampación mural como una forma de monotipo en la que el muro es la matriz (Robertson, 2011). Lo que hacen es encolar una tela a la pared, dejar que seque y separar la tela, arrancando la capa pictórica superior. Los huecos de la pared (vanos, grietas o molduras), no producen transferencia, por lo que queda a la vista la tela soporte.

Lo más interesante de este procedimiento es que no utiliza matriz ni tintas, la matriz es la propia pared, las tintas son las pinturas que la cubren. Los medios utilizados tienen un vínculo físico con el tema tratado. Estas obras capturan literalmente la realidad, arrebatando a la superficie su materia y su color.

M<sup>a</sup> Jesús y Patricia han trabajado también con un proceso arqueológico de recorrido cronológico inverso en el proyecto *Fins a cota d'affecció* (“Hasta cota



**Figura 3** · Patricia Gómez y María Jesús González, *El cortijo y la villa*, 2014, estampación mural (proceso de trabajo). Fuente: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/El-Cortijo-y-la-Villa>

**Figura 4** · Patricia Gómez y María Jesús González, *El cortijo y la villa*, 2014, estampación mural. Fuente: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/El-Cortijo-y-la-Villa>



**Figura 5** · Patricia Gómez y María Jesús González, *Fins a cota d'affecció*, 2018, intervenció mural, IVAM, Valencia. Fuente: <https://www.ivam.es/es/exposiciones/patricia-gomez-y-maria-jesus-gonzalez/>

**Figura 6** · Patricia Gómez y M<sup>o</sup> Jesús González, *Archivo Cabanyal*, 2008, estampació mural, Centro del Carmen, IVAM, Valencia. Fuente: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Archivo-Cabanyal-2007-2008>

**Figura 7** · Patricia Gómez y M<sup>o</sup> Jesús González, *Archivo Cabanyal*, 2008, estampació mural, Centro del Carmen, IVAM, Valencia. Fuente: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Archivo-Cabanyal-2007-2008>

de afección”). Este término designa la profundidad máxima que en una excavación arqueológica se establece como límite. En 2018 intervinieron en la Galería 6 del IVAM (Institut Valencià d’Art Modern), un espacio de exposiciones temporales que desde 2015 está dedicado a proyectos específicos relacionados con el museo y con el entorno sociocultural valenciano. El espacio tiene dos salas situadas una sobre la otra. En la sala inferior hicieron una excavación en las paredes hasta una cota de afección de 8 mm (Figura 5). De esa manera sacaron a la luz los sucesivos estratos de pintura de las 67 exposiciones que se habían realizado en este espacio desde la inauguración del centro en 1989. Los diferentes colores y tratamientos de la pared nos hablan de épocas y estilos, de la evolución de los criterios expositivos.

De esta manera las artistas rompen la aparente neutralidad del cubo blanco, revelando la historia subyacente en las paredes. Pero, como dice Sandra Moros, “no sólo han querido trabajar sobre el museo como emplazamiento físico, sino especialmente como un lugar compuesto de multitud de estratos, los cuales a su vez están formados por una estructura compleja de circunstancias históricas, políticas, económicas.../...” (Moros, 2018: s.p.) En la planta superior se expuso el resultado de una investigación en los archivos del IVAM desde el momento en que se pone en marcha el proyecto museístico, buscando documentación escrita relativa a la organización de las exposiciones de la Galería 6. En estos documentos asistimos al entramado de gestiones que están detrás de una exposición. Si en la planta baja se expone a la vista aquello que está oculto en las paredes, en la de arriba se expone lo que forma parte de estas sin mostrarse, el trabajo de oficina necesario para organizarla.

Un aspecto muy interesante del proceso creativo de Maria Jesús y Patricia es que la manera de montar y exponer su trabajo nunca busca un acabado pictórico, con piezas cortadas y montadas en bastidor. Su forma de concebir la instalación evidencia que consideran sus trabajos como acciones de documentación, no como un modo de producir pintura matérica. Inciden en el aspecto de archivo, exponiendo los trabajos de manera que no se vea toda la obra de una sola vez, en forma de telas enrolladas o plegadas, de libros, de secuencias fotográficas o de vídeo.

### 3. La memoria del lugar

*Crear o suponer supersticiosamente que los lugares que permanecen .../...tienen memoria es algo muy generalizado y está estrechamente relacionado con la noción de lo sagrado en todas las religiones (Berger, 2009:92)*





**Figura 8** · Patricia Gómez y María Jesús González, *Cabaña A.M.S. Facinas*, 2013, Facinas, Tarifa (Cádiz), estampación mural.

La idea de que en los espacios vividos queda algo de la esencia de las personas que los habitaron está fundamentada en la creencia irracional en un vínculo que permanece entre seres que han estado en contacto en el pasado. Esto se conoce como magia contagiosa y es el fundamento de las reliquias, los talismanes, así como una parte del arte contemporáneo. Entramos en una habitación y podemos sentir la presencia de la persona que vive allí a través de un sinfín de detalles. Esa sugerencia de presencia subsiste, a veces se intensifica, con el paso del tiempo. La suciedad, los líquenes transferidos de los muros de la cabaña de A.M.S. en Facinas nos habla de una forma de vida primitiva, casi a la intemperie.

Pero no sólo de presencias individuales nos hablan estas obras. Entendemos que su intención es social. No se refieren a la vida de un individuo aislado, sino a este formando parte de un entramado mucho más amplio, con el contexto sociocultural. Tiene que ver con movimientos colectivos y vecinales de defensa del patrimonio cultural, como *Salvem el Cabayal*, que trabaja en contra de la demolición de este barrio histórico de Valencia (Figura 6, Figura 7).

Jennie Hirsh establece la conexión entre la obra de M<sup>a</sup> Jesús y Patricia con “un número en aumento de artistas contemporáneos cuya obra consciente-

mente intenta resucitar espacios culturales y artefactos ligados a historias que están en riesgo de ser olvidados o desatendidos.” (Hirsh, 2011:5)

En un sentido político, el trabajo de M<sup>a</sup> Jesús y Patricia es relevante por conectar con un debate actual sobre la recuperación de la memoria histórica. En un país como España, marcado por el enfrentamiento entre dos bandos opuestos, la revisión del pasado sigue generando conflicto. Como dice José Miguel Cortés, “el trabajo con y sobre la memoria es siempre muy complejo y proceloso pues, del mismo modo que es necesario preservar lo ocurrido en épocas anteriores, lo es también mantener la capacidad de olvido”. (Cortés, 2018:s.p.) La obra que nos ocupa funciona como un proceso metafórico de revelación de recuerdos reprimidos que siguen latentes en el subconsciente colectivo.

En la estampación mural la distancia entre imagen y referente se anula, es el resultado de un contacto físico. Este proceso supone un principio de realidad. El pensamiento de la posmodernidad cuestiona este principio. Todo es visto como representación, como discurso. La realidad se construye a través del sujeto, condicionada por su cultura. Sin embargo, la insistencia en mantener un vínculo con el referente, optar por la cualidad indicial de la obra, exige la existencia de un sustrato de realidad, que entendemos como un espacio de acuerdo, un lugar mental donde suspender la incredulidad acerca del mundo como ser objetivo (Figura 8). Sabemos que la memoria es frágil, que la información es alterable. Esta obra nos ofrece un lugar, aunque precario, de permanencia, de recuerdo.

### Conclusión

El trabajo de Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González se fundamenta en el uso de la huella como signo visual de carácter indicial que mantiene un vínculo causal con su referente. Esto se expresa tanto en la elección de motivos de carácter arquitectónico, huellas de la vida de las personas que habitaron esos espacios, como en el modo de registro que las artistas utilizan para capturar y preservar estos espacio e imágenes. Ambos tipos de huella llevan una carga de memoria, al recuperar un pasado más o menos cercano, que se refiere tanto a las vivencias individuales como a las colectivas, lo que acaba configurando una memoria histórica de los lugares. El trabajo de estas artistas conecta con el interés actual por la revisión y recuperación del pasado, con sus conflictos y disensiones inevitables y supone una aportación decisiva a este debate. En este contexto, la obra analizada en este artículo se presenta como una afirmación del principio de realidad, ya que supone una constatación de la existencia efectiva de realidades que están amenazadas de olvido y desaparición. O que ya han desaparecido.

## Referencias

- Berger, John (2009) "Si las paredes hablaran", *Proyecto para cárcel abandonada* [catalogo], Salamanca: DA2, 2010.
- Cortés, José Miguel (2018), S.T., *Fins a cota d'afecció. Patricia Gómez i M<sup>o</sup> Jesús González*, [catalogo], Valencia: IVAM.
- Gómez, Patricia y González, María Jesús (2018) *Procesos con Patricia Gómez y María Jesús González*, In *Bombas Gens*, 9/2/2018. <https://www.bombasgens.com/es/actividades/procesos-con-patricia-gomez-y-ma-jesus-gonzalez/>. Consultado 26/12/2018.
- Hirsh, Jennie (2011), "Borderlines", *Doing time. Depth of surface*. [catalogo] Philagrafika, Philadelphia.
- Moros, Sandra (2018) "Hasta cota de afección. Procesos de archivo", *Fins a cota d'afecció. Patricia Gómez i M<sup>o</sup> Jesús González*, [catalogo] Valencia: IVAM.
- Robertson, Patricia (2011) "Printing the past: Gómez + González Monoprints", cat. *Doing time. Depth of surface*. Philadelphia: Philagrafika.

# “Para ondular e intrigar. Como?”: Gordon Cullen e o mural da escola primária de Greenside, Londres, 1952-53

*“Mural. To undulate and intrigue. How?” Gordon Cullen mural at Greenside Primary School, London, 1952-53*

INÊS ANDRADE MARQUES\*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, CICANT, ECAATI Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Hei- Lab, ECAATI, Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal. E-mail: inesravi@gmail.com

**Resumo:** Gordon Cullen (1914-1994) foi um arquiteto, urbanista e ilustrador britânico, cuja obra mais conhecida, *Townscape* (1961), marcou gerações de arquitetos e de artistas até hoje. *Townscape* é um livro escrito do ponto de vista de quem anda na rua e aborda aspetos formais e estéticos do espaço construído. Este artigo dá a conhecer uma outra faceta de Cullen, a de pintor mural. Tendo como objeto um mural que executou numa escola primária de Londres, procura-se encontrar nesta sua obra pictórica ecos das suas ideias sobre o espaço. **Palavras chave:** Pintura mural / arte pública / arte em escolas primárias.

**Abstract:** *Gordon Cullen (1914-1994) was an architect, urban planner and British illustrator, whose best-known work, Townscape (1961), marked generations of architects and artists to the present day. Townscape is a book written from the point of view of who's on the street and covers formal and aesthetic aspects of urban space. This article focuses on a lesser known activity of Cullen, his work as a mural painter. Taking as subject a mural he painted in an elementary school in London, this text seeks to find in this pictorial work echoes of his ideas about space.*

**Keywords:** *Mural painting / public art / art in primary schools.*

## Introdução

Em 1953, Gordon Cullen (1914-1994), famoso arquiteto, urbanista e ilustrador britânico, finalizava uma pintura mural numa escola primária. Este seria o segundo mural conhecido da sua carreira, depois de uma experiência anterior, em 1938, no Finsbury Health Centre e antecedendo um extenso painel em azulejo, que realizaria para o centro de Coventry, em 1958 (Powers, 2011).

Gordon Cullen ficou conhecido para a posteridade pela sua reflexão sobre o espaço urbano, compilada na obra *Townscape*. O presente artigo dá a conhecer o mural da escola primária de Greenside, tentando encontrar nele ecos da sensibilidade estética de Cullen ao espaço e aos elementos que o povoam.

### 1. *Townscape*, uma leitura do espaço

Gordon Cullen publica *Townscape* em 1961 depois assinar vários artigos homónimos na prestigiada *Architectural Review*, onde era diretor artístico. O livro escreve-se do ponto de vista de quem deambula pela rua e aborda os elementos que compõem as cidades, sistematizando aspetos formais e compositivos que as tornam agradáveis e emocionalmente significativas para as pessoas.

*Townscape* tem um carácter de manifesto no contexto do pós guerra, quando um certo pragmatismo levava à aplicação de soluções simplistas para construir muito e depressa. Criticando o esquematismo no desenho urbano e duvidando da possibilidade de se “colonizar um tal deserto”, a sua teoria do espaço assenta na defesa da “velha arte do relacionamento” comparando, em termos de composição, a cidade à pintura e à arquitetura (Cullen, 1996:14).

Os exemplos dados provêm da cidade palimpsesto, consolidada ao longo do tempo, cujas lições deviam ser levadas em conta no desenho urbano contemporâneo. De acordo com Cullen, deveriam também considerar-se três aspetos: (1) o entendimento de que uma cidade se percebe atravessando-a e designando por visão serial aquela que o indivíduo experimenta ao deslocar-se no espaço; (2) a localização dos indivíduos no espaço aberto ou fechado e respetivas sensações de confinamento ou de abertura e (3) o conteúdo, a própria constituição e identidade dos lugares.

Além destes pressupostos, Cullen sistematiza várias características do espaço, sempre centrado na perceção visual do indivíduo, e nos seus vínculos emocionais e estéticos com a cidade.

### 2. Uma escola e uma pintura

A escola primária de Greenside (então Westville) foi edificada em 1951-52 para substituir uma outra, destruída durante a guerra. O edifício, com a sua estrutura

em betão, seguia um projeto-tipo criado pelo arquiteto Erno Goldfinger para o London City Council. Este projeto-tipo tinha sido concebido para se edificar com a máxima rapidez (24 dias) podendo adaptar-se a vários lugares (*Script Guided Tour*, 2018).

O mural de Greenside devia animar plasticamente uma parede côncava existente no átrio de entrada da escola e terá sido diretamente encomendado pelo próprio Goldfinger a Cullen. Ambos já tinham trabalhado em conjunto na preparação de exposições para os soldados durante a guerra (*Script Guided Tour*, 2018).

Poucos elementos restam do processo de trabalho de Cullen relativamente a este mural. Uma pesquisa recente permitiu localizar um estudo com a seguinte inscrição: “Mural. To undulate and intrigue. How?”, a que se acrescentava uma pequena lista: “a castle, the world, a toad, an engine”. (Fishenden, s.d) (Figura 1).

O estudo, a grafite sobre papel, mostra um retângulo em que se criam sete núcleos temáticos com legendas manuscritas: ‘Invenção’, ‘História’, ‘Sistema Solar’, ‘Geografia’, ‘Mar’ e ‘Natureza’ e alguns elementos neles representados. Na versão final Cullen manteria estes núcleos temáticos (sem legenda), aumentando e alterando os objetos que os representam (Figura 3).

Começando pela esquerda, o tema ‘Invenção’ surge representado pelo primeiro avião comercial a jato (De Havilland Comet), inaugurado em 1951, e por dois comboios ingleses de tempos históricos muito diferentes: um modelo de 1951 (Britannia 7000) e um de 1852 (Cunningham, 2013:50, *Script Guided Tour*, 2018)

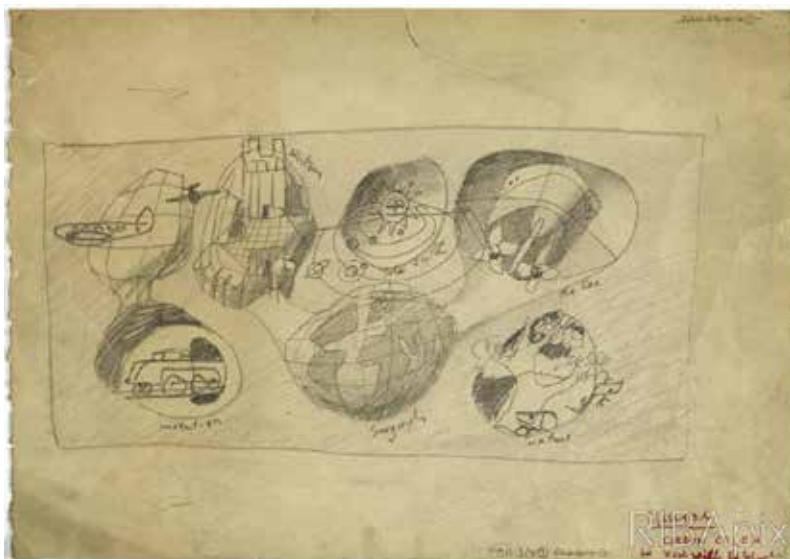
O tema “História” é apresentado por uma vista em olho de pássaro do Castelo de Dover com um pequeno aglomerado urbano moderno, geralmente associado às ideias de Townscape (Powers, 2011, *Script Guided Tour*, 2018).

O “Sistema Solar”, com a representação do sol e dos planetas, surge um pouco mais à direita, sobre o tema “Geografia” em que se representa o planisfério terrestre (versão descontínua de Goode, de 1923).

No canto superior direito está o “Mar” representado por um navio contemporâneo que se contrapõe a um velho barco à vela, ao fundo. É muito interessante a perspetiva adotada, uma vez que o ponto do observador se situa ao nível da água, como se mergulhasse num submarino e avistasse o navio através de um óculo.

No tema “Natureza” mostra-se um pequeno arbusto, atrás do qual voa um pato, vendo-se na parte inferior um sapo e dois pássaros azuis.

A linguagem pictórica é ilustrativa, na simplificação dos volumes, no uso de



**Figura 1** · Gordon Cullen, estudo preparatório para o mural da escola de Greenside (Então, Westville Road Primary School, Hammersmith, Londres), 1951. Fonte: Arquivo fotográfico online do Royal Institute of British Architects. Disponível em <https://www.architecture.com/image-library/RIBApix/licensed-image/poster/sketch-design-for-westville-road-primary-school-hammersmith-london-preliminary-design-for-the-mural/posterid/RIBA65897.html>

cores vivas e na representação de detalhes apelativos, sendo por vezes comparada às ilustrações infantis da época, designadamente às dos Pufin Books (Cunningham, 2013:50).

Os elementos representados pertencem a tempos diferentes, contrapondo-se em algumas situações passado e presente (castelo, comboios, barcos). Por outro lado, representam-se em escalas diferentes (da imensidão do espaço à pequenez de um passarinho) e oferecem-se também pontos de vista e enquadramentos muito variados (planos de conjunto, vistas de pássaro, secções). A composição do mural harmoniza todos estes elementos e resulta muito equilibrada.

O discurso pictórico adequou-se ao espaço desta parede côncava. Olhando para a imagem do mural em execução (Figura 2) vê-se como alguns destes elementos — o avião, o castelo, o planisfério, os comboios — surgem diretamente pintados sobre um fundo cinzento que uniformiza a parede, enquanto outras — o sol, a planta, o barco — se inscrevem em cartelas arredondadas sobre o fundo. O interior dessas cartelas surge em gradações de cinzento, conferindo-lhe

o aspeto de um óculo. À exceção dos dois comboios, em todos os elementos a orientação das sombras sugere uma fonte de luz vinda de cima e da esquerda.

Na versão final da obra (Figura 3) o pintor ativou um recurso clássico da pintura mural, o trompe l'oeil, para criar um conjunto de painéis ilusórios que se destacam sobre um fundo cinzento mais escuro. Nas suas formas e dimensões variadas, todas elas encaixando como se de um puzzle se tratasse, estes painéis estão em diálogo com o espaço arquitetural (cf. a articulação entre o painel do castelo e o elemento que suporta a cobertura).

As sombras projetadas a negro corroboram a fonte de iluminação aparente que vem da esquerda e de cima, porventura coincidente com uma abertura real no edifício.

Se o tratamento pictórico dado à representação dos elementos atrás descritos se pode certamente relacionar com a atividade de Gordon Cullen como ilustrador, a criação de painéis ilusórios na superfície da parede ecoa algumas das ideias relativamente ao espaço construído expostas em *Townscape*.

### 3. Teoria do espaço urbano e pintura mural

Cullen revela em *Townscape* um grande interesse pelo tratamento das superfícies parietais, designadamente pela publicidade, pelos letreiros anónimos ou pelos revestimentos e pintura em geral (Cullen, 1996: *passim*; Gosling, 1996:31).

Cullen opõe-se à ornamentação sem sentido “na qual o verdadeiro significado de uma estrutura é camuflado através de um tratamento irrelevante das superfícies” (Cullen, 1996: 157). A pintura que realiza na escola primária — numa moderna parede côncava, possibilitada pelo uso do betão — reforça a estrutura arquitetónica em que se implanta, “nasce do intrínseco na construção” (Cullen, 1996:157).

Tal como recomendado em *Townscape*, a pintura “cativa o olhar”. Nela, “o olhar não escorrega, mas, pelo contrário, detém-se, intrigado ... pelo motivo inventado” (Cullen, 1996: 159; 161). Neste particular, a pintura encontra uma clara correspondência na ideia de “entrelaçamento” (Netting, no original (Cullen, 1962:32) exposta em *Townscape*, recurso compositivo que consiste em criar estruturas para “interligar o espaço próximo e o remoto” (Cullen, 1996:41).

*... o entrelaçamento aproxima de nós a distância, insere no nosso espaço próximo uma cena longínqua, particularizando-a, obrigando-nos a uma observação detalhada daquilo que, através da sua trama, coloca mais perto de nós* (Cullen, 1996:41).





**Figura 2** · Gordon Cullen, mural da escola de Greenside (Eniã, Westville Road Primary School, Hammersmith, Londres) em execução, 1952. Fotógrafo Colin Westwood (1920-2004). Fonte: Arquivo fotográfico online do Royal Institute of British Architects disponível em <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/westville-road-primary-school-hammersmith-london-mural-by-gordon-cullen-in-the-entrance-hall/posterid/RIBA5222.html>

**Figura 3** · Gordon Cullen, mural da escola de Greenside (Westville) em execução, 1952. , mural da escola de Greenside (Westville) na atualidade. Fonte: Fotografia de Kate Fishenden.

No espaço construído este recurso consegue-se através da criação de aberturas regulares (arcadas, colunatas) através das quais se vê em simultâneo o que está distante e o que está próximo. No mural da escola de Greenside, os vários painéis geram também uma estrutura com aberturas para campos pictóricos de diferente profundidade, e que se reportam a temporalidades distintas.

### Conclusão

Retomando os princípios orientadores da teoria do espaço inicialmente expostos, e procurando correspondências com a pintura mural de Greenside, pode concluir-se que (1) Cullen concebeu a sua obra como um acontecimento de grande impacto estético no percurso de entrada para a escola (2) a vivacidade e a diversidade de elementos representados compensam a sensação de confinamento experimentada por quem deixa de estar ao ar livre e entra no edifício, (3) uma das qualidades intrínsecas e caracterizadoras do espaço de entrada da escola seria justamente a presença do mural.

Este, é pensado como uma abertura para o mundo. A criação de painéis em *trompe l'oeil* “entrelaça” e faz coexistir, ao gosto de Cullen, elementos próximos e distantes, no espaço e no tempo.

### Referências

- Cullen, Gordon (1996) *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70
- Cullen, Gordon (1962) *Townscape*. London: The Architectural Press
- Cunningham, Peter (2013) “Art between Architecture and Curriculum — Primary Education and Social Reconstruction in Post-War Britain.” Burke, Catherine; Howard, Jeremy, Cunningham, Peter (ed.) (2013) *Decorated Schools — Essays on the Visual Culture of Schooling*. London: Black Dog Publishing
- Fishenden, Kate (s.d.) “A Hidden Gem Revealed: the Gordon Cullen Mural at Greenside School”, *Greenside Mural Prospectus*
- Gosling, David (1996) *Gordon Cullen — Visions of Urban Design*. London: Academy Group
- Powers, Alan (2011) “The Gordon Cullen mural at Greenside School”, *Greenside Mural Prospectus*
- Script Guided Tour (2018) *Greenside School Open House 2018*

# Uma escultura nunca realizada de Martins Correia

*A never cast sculpture of Martins Correia*

INÊS ANDRADE MARQUES\*

Artigo completo submetido a 10 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, CICANT, ECAATI Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Hei- Lab, ECAATI, Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal. E-mail: inesravi@gmail.com

**Resumo:** Em 1957 Martins Correia (1910-1999) assinava um contrato de execução de uma escultura para uma escola de Lisboa. Esta obra nunca seria realizada. No estudo, que mostra um pequeno grupo escultórico composto por dois meninos, é patente a abordagem plástica moderna e característica do autor, aliando à modelação escultórica tradicional a incisão de linhas na superfície da obra. Este artigo dá a conhecer esse estudo, contextualizando-o na produção coeva da cidade de Lisboa e na obra do autor.

**Palavras chave:** Escultura moderna / arte pública / arte em escolas primárias.

**Abstract:** *In 1957 Martins Correia (1910-1999) signed a contract for the execution of a sculpture for a school in Lisbon. This sculpture would never be done. In the model, which shows a small sculptural group composed of two boys, we can see the modern approach of the sculptor, combining traditional sculptural modelling with the incision of lines on the surface of the work. This paper presents this model, contextualizing it in the contemporary production of the city of Lisbon and in the work of the author.*

**Keywords:** *Modern sculpture / public art / art in primary schools.*

## Introdução

Em janeiro de 1957 o escultor Joaquim Martins Correia (1910-1999) assinava com a Câmara Municipal de Lisboa um ‘Contrato de Execução de uma Escultura’ para o então designado Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade (a atual Escola Básica São João de Brito) (CML, 1957). O edifício tinha sido projetado por Cândido Palma de Melo, amigo de infância do escultor (ambos tinham frequentado a Casa Pia) e acolhia ainda intervenções artísticas da pintora Maria Keil e do próprio arquiteto.

A escultura de Martins Correia destinava-se à entrada do *grupo escolar*, a designação da época para a tipologia de construções escolares em vigor: um conjunto de dois edifícios — um para meninos e outro para meninas, uma vez que a separação de sexos era obrigatória —, muitas vezes simétricos em planta, como é o caso do grupo escolar da Célula 6 de Alvalade, a que se reporta este texto.

Embora no projeto de arquitetura constassem dois relevos adossados na fachada, a proposta de Martins Correia é a de um pequeno grupo escultórico de vulto perfilado, ocupando o espaço fronteiro à entrada do edifício.

Encomendada num momento em que se verifica um relativo impulso à contratação de artistas para edifícios de promoção municipal e em que se assiste, paralelamente, a uma atualização estética nas propostas arquitetónicas desses mesmos edifícios, esta escultura, porventura demasiadamente moderna, ou demasiadamente dispendiosa, nunca seria executada.

### 1. Uma proposta moderna

Duas fotografias elucidativas da proposta do escultor para o local estão anexas ao referido contrato: um estudo e uma fotomontagem da implantação da obra. (figura 1, figura 2). Esta última, feita sobre uma fotografia do grupo escolar em construção, permite supor que o escultor visitou pessoalmente o local e que esta obra foi concebida tendo em conta as suas condicionantes espaciais e arquitetónicas.

Um pequeno grupo escultórico assenta num plinto, centrado na fachada principal do edifício. Nele se reconhecem dois meninos, lado a lado. Um dos meninos levanta com as duas mãos uma folha com o início do abecedário, elevando um pé. O outro menino abraça o primeiro, segurando um desenho com a mão esquerda.

A fotografia do estudo mostra como as duas figuras são modeladas de forma mais tradicional, inscrevendo-se nas suas superfícies linhas incisivas que dialogam com as volumetrias escultóricas.

Esta linguagem plástica característica do escultor — o desenho gravado sobre a escultura, um apelo gráfico que mais tarde incluirá a policromia dos



**Figura 1** - Martins Correia, estudo do grupo escultórico destinado ao Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade. Fonte: Livro de Notas n°196°, fls. 96-98. Câmara Municipal de Lisboa

**Figura 2** - Martins Correia, fotomontagem do grupo escultórico no Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade. Fonte: Livro de Notas n°196°, fls. 96-98. Câmara Municipal de Lisboa

**Figura 3** - Painel de marmorite, recreio do grupo escolar da Célula 6 de Alvalade. Arquivo Fotográfico Municipal da CML

volumes e dos desenhos neles presentes — estaria nesta época reservada a obras mais intimistas e seria dificilmente aceite em obras públicas.

Na obra Garcia da Orta, por exemplo, inaugurada no ano seguinte em frente ao Instituto de Medicina Tropical, em Lisboa, Martins Correia prescinde desta sua linguagem idiossincrática e assume o estatismo e a robustez da estatuária de regime.

A proposta para escola de Alvalade é, em contrapartida, inequivocamente moderna, na simplificação dos volumes e na expressividade do desenho, e claramente destinada a um público infantil.

## 2. 'Integração das artes' vs. encomenda de 'motivos decorativos'

A contratação de dois artistas para este grupo escolar já estava prevista desde finais de 1955, cumprindo um despacho do presidente da Câmara Municipal de Lisboa (CML) de 20 de março de 1954. Graças a esse despacho, pequenas verbas relativas ao custo total dos edifícios municipais passavam a estar exclusivamente consignadas à encomenda de obras de arte (Marques, 2012; Marques & Elias, 2015; Agarez, 2009).

Na prática, a aplicação desta norma traduziu-se na integração de várias obras de arte no interior ou no exterior de edifícios de vários tipos e finalidades, na Lisboa da década de 1950, tendo como exemplo mais evidente o conjunto de grandes painéis de azulejo que revestem as escadas públicas da avenida Infante Santo.

Este despacho tinha sido exarado em resposta a uma petição assinada por cento e setenta e dois artistas e arquitetos, entre os quais o próprio Martins Correia e o arq. Palma de Melo, no sentido de estabelecer um programa de percentagens para obras de arte, entregue ao presidente da CML em 1953 (Marques, 2012; Marques & Elias, 2015; Agarez, 2009).

Embora os signatários se situassem em quadrantes políticos antagónicos e assumissem filiações estéticas bem diversas (de José Dias Coelho a Leopoldo de Almeida), esta petição invocava e transcrevia as recomendações do 3º congresso da União Internacional dos Arquitetos, relativas à 'Síntese das Artes', realizada em Lisboa nesse mesmo ano (UIA, 1953), recomendações estas que deixavam transparecer uma ideia de arte moderna abstrata integrada na arquitetura funcionalista, o que operacionalizava, de algum modo o desiderato das primeiras vanguardas (Marques & Elias, 2015).

Ponto de honra nesse documento era a necessária colaboração entre arquiteto e artista desde o início, na criação de cada espaço ou edifício. No entanto, embora acolhida favoravelmente, a petição submeteu-se ao entendimento que dela fizeram o presidente da CML e os serviços municipais, acabando por se

converter num programa de encomenda de ‘motivos decorativos’, a designação administrativa para ‘obras de arte’.

Em vez de uma colaboração artista-arquiteto e de uma expressão plástica conjunta, verificou-se sempre a realização prévia de projetos de arquitetura para os quais se contratavam posteriormente artistas, inviabilizando qualquer possibilidade de interação criativa entre os dois profissionais.

Por outro lado, enquanto na produção arquitetónica promovida pela CML se assiste, desde meados dos anos 1950, a uma renovação formal — abandonando-se definitivamente o chamado ‘português suave’ por uma adesão aos ideários modernos funcionalistas — a encomenda de obras de arte pública feita por aquela instituição era controlada pela muito conservadora Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (CMAA), e permanecia presa a moldes do passado.

No campo das construções escolares verifica-se que a partir de 1953, não apenas os edifícios passam a ser tecnicamente ‘modernos’, mas refletem preocupações com a humanização do espaço escolar, com a escala das crianças e com os seus usos do espaço, o que alimenta o eclodir de uma linguagem arquitetónica nova (vejam-se os grupos escolares de Vale Escuro e Alto dos Moinhos).

Contrariamente, no campo da encomenda de obras de arte, assiste-se à resiliência de uma estética passada, de um apego à figuração e a determinadas exigências temáticas e formais decorrentes do controle exercido pela CMAA que, neste domínio concreto, segue um documento orientador redigido pelo arquiteto Raul Lino em 1955 (Lino, 1955: 31-32).

Segundo este documento, a arte abstrata, por exemplo, só seria consentida enquanto “ornamental”, devendo orientar-se num sentido tradicional ou regional. Já para a figuração, estabeleciam-se quatro temas chave: (1) “o amor da Natureza”, (2) “insinuar as ...origens das coisas simples (e.g. o fabrico do vinho)”; (3) “enaltecer o valor do trabalho do artesanato” e (4) o “tradicional, ligado ao regionalismo”.

Com estes critérios a CMAA acompanhava a execução de obras de arte destinadas às escolas, selecionando artistas, avaliando propostas, condicionando a sua realização, tendo os seus pareceres um carácter definitivo (Elias, 2006; Marques, 2012).

### 3. Incoerências

Quando o grupo escolar da célula 6 de Alvalade se conclui, em 1956, já o arquiteto tinha introduzido um conjunto de intervenções artísticas de sua autoria nas paredes das escadas no interior do edifício e no muro do recreio. Estas, surpreendentemente abstratas, terão seguramente escapado à avaliação da CMAA, por ter sido o arquiteto a incluí-las em projeto (figura 3).

Também Maria Keil realizou dois grandes painéis de azulejo para os dois refeitórios da escolas (feminino e masculino), tomando como referente a imagem dos moinhos de vento, geometrizada e simplificada (Marques, 2012).

A proposta de Martins Correia ficaria por realizar. Além de possíveis obstáculos à linguagem moderna do escultor por parte da CMAA, talvez a obra fosse demasiado dispendiosa. Efetivamente, a proposta inicial consistia na execução da escultura em alumínio, com 1,80 m, pelo preço de sessenta mil escudos. A obra seria depois avaliada pela CMAA (CML, 1956), aparecendo reduzida em tamanho e em verba no contrato (1,60m de altura, quarenta mil escudos), o que permite supor uma certa pressão no sentido de contenção de verbas. Além disto apenas se pode especular.

Apresentou-se neste texto uma proposta escultórica moderna, destinada a pontuar a entrada de um grupo escolar. A obra reforçaria a simetria dos volumes construídos, com eles estabelecendo uma relação de complementaridade plástica e simbólica.

A obra foi produzida por encomenda, num momento em que se se verifica uma prática regular de dotação de obras de arte públicas para os edifícios municipais.

Todos os grupos escolares projetados pela CML entre 1953 e 1958 têm obras de arte, contudo várias das encomendas feitas e das obras avaliadas pela CMAA não chegaram a concretizar-se, por motivos hoje desconhecidos. Esta foi uma das obras não concretizadas mas, pela sua qualidade plástica, vale a pena conhecer.

### Referências

- Agarez, Ricardo (2009) *O moderno revisitado: Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Lisboa: CML
- CML (1955) "As novas realizações municipais: As escolas primárias da cidade", *Revista Municipal* nº66, 3º Trim, 1955: 65
- CML (1957) "Contrato para execução escultura para Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade, com Joaquim Martins Correia", 05-01-1957, *Livro de Notas nº196*: fls. 96-98
- CML (1956) *Anais do Município de 1956*
- CML (2018) *Garcia de Orta*. Lisboa: CML [Consult. 3-1-2019] Disponível em <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/garcia-de-orta>
- Elias, Helena (2006). *Arte pública e instituições do Estado Novo: Arte pública das Administrações central e local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona, Espanha, acedida em <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35438>
- Marques, Inês (2012). *Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965: Cruzamentos entre Desenho Urbano, Arquitetura e Arte Pública*. Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona, Espanha, disponível em <http://www.tesisenred.net/handle/10803/145901>
- Marques, Inês & Elias, Helena (2015) "Arte e arquitetura modernas em Lisboa: os espaços escolares primários da década de 1950." *Revista Rossio Estudos de Lisboa*, nº 4 ISSN 2183-1327, Lisboa: CML
- UIA (1953) *Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, sous le patronage de Son Excellence le Président de la République Portugaise : rapport final*. Lisbonne: Librairie Portugal : 206-10



# Raúl Domínguez: Dibujo que tiembla, Imagen que se remueve

*Raúl Domínguez: Trembling drawing,  
Moveable Image*

IRANTZU SANZO SAN MARTÍN\*

Artículo completo submetido a 2 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista, investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV / EHU). Facultad de Bellas Artes. Departamento de Arte y Tecnología. Campus Leioa. Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa, Bizkaia, España. Universidad de Pau y Pays de l'Adour. CICADA (Centre Inter-Critique des Arts et des Discours sur les Arts). Avenue de l'Université, 64012. Pau, Francia. E-mail: irantzusanzo@gmail.com

**Resumen:** Raúl Domínguez transita por el espacio, el tiempo y sus materialidades a través del dibujo. No se trata del dibujo como resultado, sino como proceso de búsqueda de una imagen que se remueve en presencia de lo real. Este artículo busca visibilizar el proceso creativo de Domínguez en los últimos dos años por medio de tres movimientos que condensan su método y estructuran el texto: PASEAR, TOCAR y ESCALAR. En la fricción entre estos movimientos Domínguez experimenta y muestra la dificultad de acceso a lo real.  
**Palabras clave:** Raúl Domínguez / Dibujo / Proceso / Imagen.

**Abstract:** *Raúl Domínguez traverses space, time and its materiality through drawing. He does not understand the drawing as a result, but as a process of searching for an image that moves in the presence of the real. This article seeks to visualize the creative process of Domínguez over the last two years through three movements that condense their method and structure the text: TO WALK, TO TOUCH and TO SCALE. In the friction between these movements Domínguez experiences and reveals the difficulty of access to the real.*  
**Keywords:** *Raúl Domínguez / Drawing / Process / Image.*

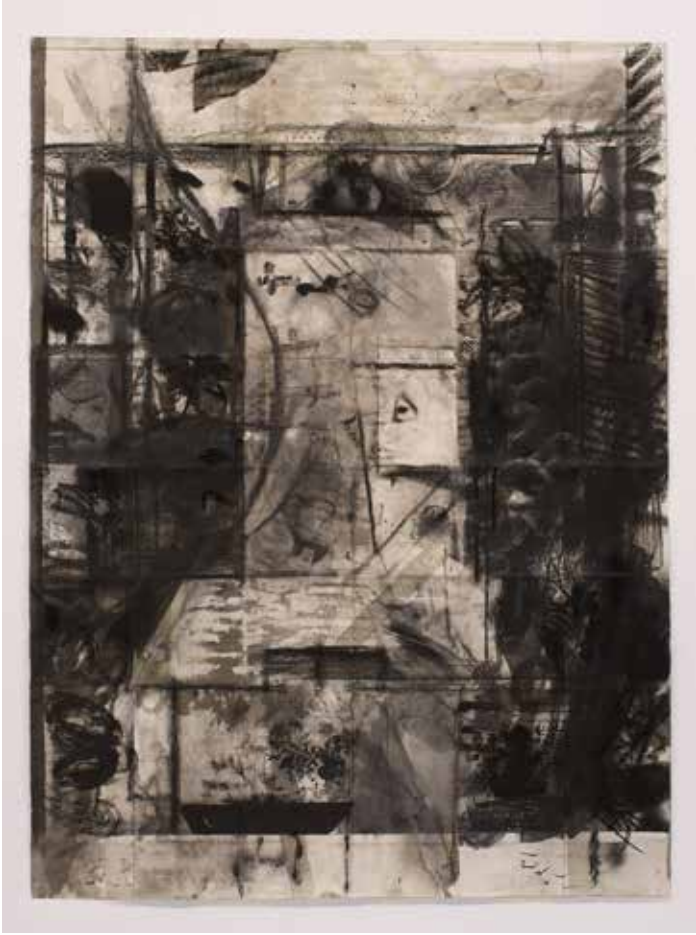
## Introducción

Raúl Domínguez (Barakaldo, 1984) transita por el espacio, el tiempo y sus materialidades a través del dibujo. Su trabajo parte de la intencionalidad artística hacia la experimentación del lugar, allí donde la interacción de fuerzas da paso a un espacio de relación que provoca cada figura y el dibujo en su conjunto. Busca un trazo que respete el temblor de los límites de lo existente, para ofrecer una percepción simétrica de todo componente de la realidad. No se trata del dibujo como producto, sino como proceso de búsqueda de una imagen viviente que remueva el dispositivo de la representación en presencia de *lo real*.

Domínguez es artista graduado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Galardonado con el Premio Tequila 1800 — Maco 2016 y becado con ayudas para la creación por parte del Gobierno Vasco y de la Diputación de Vizcaya, ha desarrollado su proyecto en países como Hungría, Bulgaria, Rumania, Grecia y China. Ha expuesto en museos como el Museo de Bellas de Bilbao y en el Centro-Museo Artium de Vitoria y en las galerías de arte Elba Benítez en Madrid y Carreras Múgica en Bilbao.

Este artículo busca visibilizar el proceso creativo de Domínguez en los últimos años (2016-2018), con el fin de poner en cuestión y en valor el saber del artista. Como todo artista, admira el juego del niño en esos primeros garabatos porque muestran, en toda su transparencia, esa acción de rodear el agujero, eso desconocido, con el fin de no caerse en él (Bados, 2018). En este sentido, se seleccionan tres movimientos que tantean la cuestión técnica del *rodeo* en los dibujos de Domínguez y, a su vez, estructuran este texto: pasear, tocar y escalar. La acción de pasear aborda su relación con el paisaje. El dibujo se comporta como un puente entre la representación y la realidad. Tocar tiene, al menos, dos significados en castellano; el de sentir las texturas de las cosas y el de hacerlas sonar. Ambas acepciones presentan un tipo de dibujo basado no sólo en lo visible, sino también en lo táctil y sonoro como componentes del espacio. Escalar se basa no tanto en andar hacia delante, sino hacia arriba. Este apartado trata de la ingravidez del espacio a través de lo desproporcionado y la ficción.

En la fricción entre estos movimientos surgen imágenes aún no resueltas, preguntas sin respuesta. En este sentido, como sostiene Chus Martínez, “el arte no es un pretexto para pensar, sino más bien un pensamiento (...)” (Martínez, 2012:55). Por lo tanto, el trabajo de Domínguez y el desarrollo de este escrito no tratan de resolver o responder estas preguntas, sino de dejarlas florecer.



**Figura 1** · Raúl Domínguez. *Kardana y la tortuga se hacen amigas*, 2016. Grafito, conté, carbón, cera, tinta, pintura en spray, acrílico y tinta de grabado sobre papel, 140 x 189 cm. / Fuente: <http://carrerasmugica.com/exhibition/raul-dominguez-2016-palabra-de-conejo/>

## 1. Pasear

Domínguez insiste en la importancia del “ritmo” o de “estar en camino” (Entrevista con el artista) para su proceso de trabajo. Ya decía Constantin Brancusi que “las cosas no son difíciles de hacer, lo que es difícil es ponernos en el estado mental para hacerlas” (B. Chipp, 1968:364). La repetición inherente de la acción de andar, el paso tras paso, le proporciona un ritmo emitido desde su propio cuerpo. Mientras pasea, se imagina hazañas imposibles como atravesar la ciudad en línea recta. Como escribe el artista Iñaki Imaz; “(...) la concreción de lo imaginario, nos permite sobrellevar la falta en lo simbólico” (Imaz, 2014:39). Por tanto, el paseo constituye una manera de “suspender el juicio” (Christov-Bakargiev, 2012:37) y poner “la mente en estado de prólogo” (Christov-Bakargiev, 2012:14). Se trata de un estado de apertura sensible, de abrir las compuertas, para poder sentirlo todo y dejarse llevar por un olor, un ruido o por una intuición. Se mantiene más una actitud de contemplación, que de acción. Es el reverso del dibujo. Todo lo que no es, pero que le hace ser lo que es. En estos paseos, el dibujo es un componente transitivo entre el mundo y el yo.

Para pasear, como para dibujar, cualquier excusa vale. Domínguez no teme al tema. Le interesa el paisaje consciente de que todo, sea montaña, bodegón o arruga del rostro, puede devenir paisaje. En el caso de los dibujos seleccionados para este artículo, el tema es el paisaje urbano o natural, pero en todo caso, el lugar. De todas formas, el tema funciona como un señuelo, como el palo y la zanahoria que se ponen al burro para empezar a andar. No se trata de conseguir la zanahoria, sino de ver qué se encuentra por el camino. Esas cosas que, en un primer momento, surgen como restos paralelos al empeño en un objetivo, pero que a lo largo del proceso, devienen estructurantes del mismo. Por tanto, el tema pero, también el modo de abordarlo, es decir, el paseo, devienen señuelos.

Domínguez configura así su práctica del dibujo como trampa. Entiende el dibujo como una red o cuadrícula donde diferentes seres, cosas, entes, palabras, signos, símbolos...etc., se quedan atrapados o atascados, dando paso al espacio de relación que constituye el dibujo. Un ejemplo de este modo de proceder (Figura 1), sería la modulación o cuadrícula de algunos de sus dibujos que funciona como pliegue en tanto que constituye una apertura y un cierre de la composición. Rosalind Krauss (1989) define pliegue como “(...) expresión topológica de la recurrencia. Y la recurrencia era entendida como un pasado que deviene presente por repetición, como repetición” (En Ribalta, 2004:234). En este sentido, cada módulo podría ser leído como un dibujo dentro del dibujo, desplegando un sistema meta-referencial pero que, a la vez, se resiste a formar cualquier tipo de significado fijo. Es así como se despliega cada figura del dibujo

y el propio dibujo en su conjunto. Son figuras que se forman en el cruce o recurrencia de varias direcciones y, por tanto, no son tanto representaciones, sino presencias (Moraza, 2016).

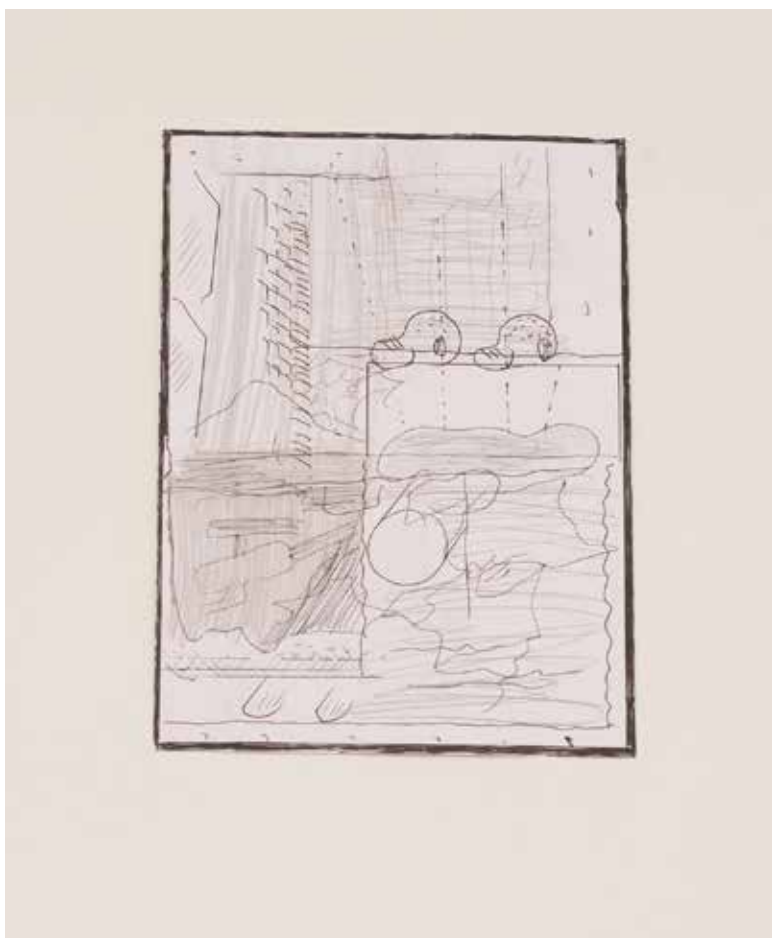
Además, esta modulación obliga al espectador a reducir la velocidad del trayecto del ojo por el dibujo, al igual que Domínguez reduce la velocidad del paseo por el espacio para atender a cada detalle, sea objeto, persona, animal o pelusa, de la misma manera. Así, el dibujo, como la escritura, ofrece la posibilidad de una percepción simétrica de cada componente de la realidad. De esta forma, el autor consigue poner lo secundario en el centro, el fondo en el lugar de la figura, consiguiendo, en el mejor de los casos, liberar los signos que componen sus dibujos y el espacio visual por el que transitan.

## 2. Tocar

Domínguez no sólo pasea por los lugares, también entra a tientas en ellos como si se trataran de espacios privados de luz. Intenta tocar y dibujar los límites del espacio y de las cosas contenidas en él. Acaricia texturas, formas, consistencias, temperaturas y viscosidades que concurren con líneas y masas del dibujo. Este descubrimiento es fundamentalmente manual, ya que lo traza la mano desencadenada y liberada del ojo y, consecuentemente, traza caóticamente un conjunto de manchas y trazos que no buscan constituir una forma visual concreta (Imaz, 2014:46).

Este derrumbamiento de las coordenadas visuales conlleva una transformación en el *sujeto-artista*. Al tocar el exterior, también toca su propio tacto, sus propios límites, obteniendo una sensación corporal de su propia fisicidad y conciencia. Otto E. Roessler entiende la conciencia como un océano donde nadamos y, por tanto, inaccesible para nosotros. Según él, lo único que podemos realizar son algunos cortes para ganar acceso operativo (Zielinski, 2006:33). Esos cortes solo son factibles cuando el sujeto facilita una disposición abierta a posibilidades insospechadas, a lo desconocido. Es ahí donde localizamos el laboratorio de Domínguez. Ese lugar liminal donde no hace lo que quiere, sino lo que puede para contactar y, a veces, sublimar lo inevitable de su hacer.

Para tratar de ir más allá de los límites de la forma y de sí mismo, Domínguez decide tocar las cosas, en el sentido de hacerlas sonar. Cosquillear hasta rayar el metal, gritar hasta agrietar el cristal. Así, accede a un espacio construido no sólo por partículas visualmente accesibles, sino también por ondas invisibles. Su mano dibuja bailando con estas ondas que, en su resonar, le señalan direcciones y ritmos. Se tratan de dibujos que más que hablar sobre algo, escuchan lo que les rodea (Figura 2).



**Figura 2** · Raúl Domínguez. *Sin título*, 2016. Grafito y bolígrafo sobre papel, 21 x 29,7 cm. / Fuente: <http://carrerasmagica.com/exhibition/raul-dominguez-2016-palabra-de-conejo/>



**Figura 3** · Raúl Domínguez. *Sin título*, 2016. Carbón, tinta, grafito, rotulador, tinta de grabado y conté sobre papel 420 x 250 cm/ Fuente: <http://carrerasmugica.com/exhibition/raul-dominguez-2016-palabra-de-conejo/>

**Figura 4** · Raúl Domínguez. Exposición *Palabra de conejo*, 2016. Galería Carreras Múgica, Bilbao. / Fuente: <http://carrerasmugica.com/exhibition/raul-dominguez-2016-palabra-de-conejo/>

Ya que el eco supone tocar, a veces incluso erosionar, con el sonido una materialidad, Domínguez concibe estos dibujos como partituras para que se dé un eco perfecto (Imaz, 2014:84). Gaston Bachelard explica que el espacio aparece donde la lógica de causalidad cesa y algo más sucede, a eso le llama reverberación (Martínez, 2012:56). Por tanto, los dibujos de Domínguez buscan comportarse como partituras de esa reverberación que aún está por venir, de esa forma antes de su formalización. En este punto, se entiende la fascinación del autor por el dibujo titulado *Seis Caquis* realizado por el monje Mu Ch'i en el siglo XIII en China, cuya combinación entre nitidez y vaguedad, hace que Arthur Waley la describa como “pasión...congelada en una calma estupenda” (Lee, 1964:356). Esta composición es un ejemplo de la capacidad de renovación del dibujo a la que Domínguez aspira con su trabajo. De esta manera, ya no trata al dibujo como producto, sino como proceso que, al igual que la partitura de música, deja abierta la posibilidad de convertirse en otra cosa dependiendo de quién lo perciba.

### 3. Escalar

Escalar no es tanto andar hacia delante, sino hacia arriba. Esta acción presenta una lucha por una experiencia ingravida del espacio, es decir, un juego de fuerzas a contracorriente. Domínguez entiende sus dibujos como las piedras que se colocan en un río para atravesarlo. Por tanto, cada dibujo, como cada piedra del camino, ha de dar paso al siguiente. Aquí se pone en juego la técnica como algo que no se aprende, sino que se inventa a cada paso (Imaz, 2014:51). La técnica en sí misma podría ser una pregunta, una imagen aún no resuelta, que pone en relación circunstancias y condiciones que inevitablemente siempre son diferentes. En este sentido, un dibujo, como una roca, tiene infinitas posibilidades de formalización. En este punto, se puede optar por no hacer nada, aturdido por la infinitud de opciones, o elegir, como elige un escalador, una de las posibilidades a sabiendas de su parcialidad en tanto que imposibilidad de percibir el conjunto. En esta dificultad de elección se pone en juego la técnica del artista en el intento de acceso a *lo real*.

“El enigma del arte es que no sabemos lo que es, hasta que ya no es lo que era” (Christov-Bakargiev, 2012:30). Mediante este frase Christov-Bakargiev recuerda las fuerzas que ejerce el tiempo sobre todo lo que se hace o se deja de hacer. En los dibujos que está llevando a cabo en la actualidad, Domínguez intensifica el trabajo por capas, poniendo en práctica lo que denomina “procesos de sedimentación y erosión”. Mientras que en algunos dibujos disfruta viendo cómo las capas van oscureciendo la superficie del papel, en otros desgasta o



degrada el dibujo mediante el calcado o escaneado hasta simplificarlo en líneas o direcciones. Junichiro Tanizaki compara la turbia superficie de la piedra de jade con la pátina o lustre que deja el contacto o el frote de la mano aplicado durante un largo tiempo en los mismos lugares (Tanizaki, 2005:28-9). Al igual que las piedras, cada dibujo aspira a ser una suerte de palimpsesto de tiempos, espacios y materialidades. Parece que por medio de superposición o desgaste, tanto las piedras, como los dibujos, alcanzan una mayor densidad que evoca los efectos del tiempo. Sus componentes se pueden apreciar como pistas, no para acceder a un lugar u objetivo concreto, sino para acercarse o rodear aquello que no se sabe o que se muestra como inaccesible. Aquí entra en juego la ficción como cuestión técnica en la creación, es decir, el modo que se inventa cada cual para bailar con lo que le falta. El misterio hace temblar el dibujo y esa convulsión, en el mejor de los casos, remueve la imagen generando un reflejo desde una profundidad inasible. Es entonces cuando el dibujo se muestra como una topografía de procesos (Gross, 2015:23) mostrando cada estrato como un mini-relato o *cliché* deformado, desproporcionado y escalado por fuerzas espacio-temporales-materiales (Barad, 2012:76-81), volviendo lo invisible, visible.

### Conclusión

El dibujo para Domínguez es como cierto humor que, mediante el simulacro, puede poner todos los elementos de escena en juego y abrir la posibilidad de un temblor estructural. Por tanto, la representación en su trabajo no es un resultado buscado, sino un motor que avanza hacia otra cosa. En este desplazamiento entra en juego cada uno de los movimientos, aquí detallados, que articulan relaciones entre los procesos que el artista hace y lo que acontece, fruto o no de esa acción, en el contexto espacial, temporal y material que le rodea. De esta forma, Domínguez muestra no sólo la dificultad que implica el intento de acceso a *lo real*, sino que también experimenta sus espesores, permanencias y futilidades.

Terminar un dibujo, un texto o hacer una exposición supone siempre un reto porque nunca se tiene la certidumbre de que algo va a acontecer. Sin embargo, esa falta de seguridad puede ser ventajosa a la hora de ponerse al servicio de la cosa. Se trata de una cuestión de humildad y de respeto hacia el proceso de aquello que nos rodea. Y como sostiene Domínguez, “a veces, lo único que hay que hacer es apartarse para que el dibujo sea” (Entrevista con el artista). Esto puede resultar en algo extraño que, en palabras del autor, “parece que lo ha hecho otra persona pero encarna algo de mi deseo” (Domínguez, 2016). Es ahí donde señala la imagen necesaria que ya no depende de su subjetividad, ni se puede reducir a una idea. Por tanto, cada dibujo (Figura 3), cada exposición

(Figura 4) , ofrece una situación física y mental que expulsa tanto al autor, como al espectador de la gramática visual habitual para vérselas con aquello extraño y simultáneamente reconocido, aquello lejano y cercano, que la imagen remueve.

### Referencias

- Bados, Ángel (2018) Déjame que lo haga, XXV *Jornadas de Estudio de la Imagen*. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles.
- Barad, Karen. (2012) *Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*. Mousse Magazine 34. Milán.
- Browning Chipp, Herschel (1968) *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.
- Christov-Bakargiev, Carolyn (2012) *The Book of the Books, dOCUMENTA (13)*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania.
- Domínguez, Raúl (2016) *Conferencia sobre dibujo*. Universidad del País Vasco. Leioa.
- Gross, Jennifer R. (2015) *Drawing Redefined: Roni Horn, Esther Kläs, Joëlle Tuerlinckx, Richard Tuttle, Jorinde Voigt*. DeCordova Sculpture Park and Museum and Yale University Press. Lincoln, Massachusetts.
- Imaz, Iñaki (2014) *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Bilbao.
- Krauss, Rosalind (1989) *Fotografía y Abstracción*. En: RIBALTA, Jorge (2004) *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili SA. Barcelona.
- Lee, Sherman E. (1964) *A History of Far Eastern Art*. Prentice-Hall, Inc., Harry N. Abrams. Englewood Cliffs and New York.
- Martínez, Chus (2012) *The Book of the Books, dOCUMENTA (13)*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania.
- Moraza, Juan Luis (2016) *Cosas. Miró y la escultura del siglo XX. Simposio Internacional*. CaixaForum. Madrid.
- Tanizaki, Junichiro (2005) *El Elogio de la Sombra*. Siruela. Madrid.
- Zielinski, Sigfried (2006) *Deep Time of The Media: Towards an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts.

# Expansión espacial en el (Selfi) de Darya Von Berner

## *Spacial Expansion in Darya Von Berner´s (Selfi)*

IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL\*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Espanha, artista visual y performer.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU); Facultad de Bellas Artes / Arte Ederretako Fakultatea; Dpto. de Escultura; miembro del equipo del Proyecto de Investigación EHU16/35 "Transversalidad del espacio. Materiales y procedimientos artísticos y tecnológicos en el proceso creador."Facultad de Bellas Artes UPV/EHU, Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, País Vasco. E-mail: iratxe.hernandez@ehu.eus

**Resumen:** La instalación (Selfi) incluye algunas estrategias que Dayra von Berner emplea en orden a generar un extrañamiento y expansión del espacio donde se despliegan. De una parte, las cintas de luz en el delineado de arquitecturas pre-connotadas inciden sobre la visualización inmaterial de éstas. De otra, reflexiona con respecto al uso y función actuales de la fotografía mediante la transformación del contenedor en cámara oscura, alentando a lxs asistentes a ampliar el espacio físico hacia las redes sociales mediante la puesta en circulación de fotografías conversacionales realizadas in situ.

**Palabras clave:** Darya Von Berner / selfi / cámara oscura / postfotografía.

**Abstract:** *(Selfi) Installation includes some strategies that Dayra von Berner uses in order to generate an estrangement and expansion of the space where displayed. On the one hand, the light tapes delineating pre-connotated architectures affects the immaterial visualization of these. On the other, she reflects on the current use and function of photography by transforming the container into a camera obscura, encouraging attendees to expand the physical space to social networks by uploading conversational photographs made in situ into circulation.*

**Keywords:** *Darya Von Berner / selfie / camera obscura / postphotography.*

## Introducción

Darya von Berner (1960), artista de origen mejicano afincada en Madrid, desplegó en 2016 la instalación titulada (*Selfi*) en la antigua cámara frigorífica del Matadero de esta ciudad dentro del programa Abierto por Obras, cuyo propósito consiste en establecer desde el arte contemporáneo un diálogo tanto con la vasta estancia -respetando su carácter- como con el conjunto de su contexto socio-cultural. Así, von Berner lejos de limitarse a la creación de una atmósfera dentro el propio contenedor, lanzó una reflexión sobre el selfi en una sociedad altamente tecnologizada como la nuestra, fiel a su convicción de que el arte ha de responder de forma responsable y comprometida a las cuestiones propias del momento histórico coetáneo.

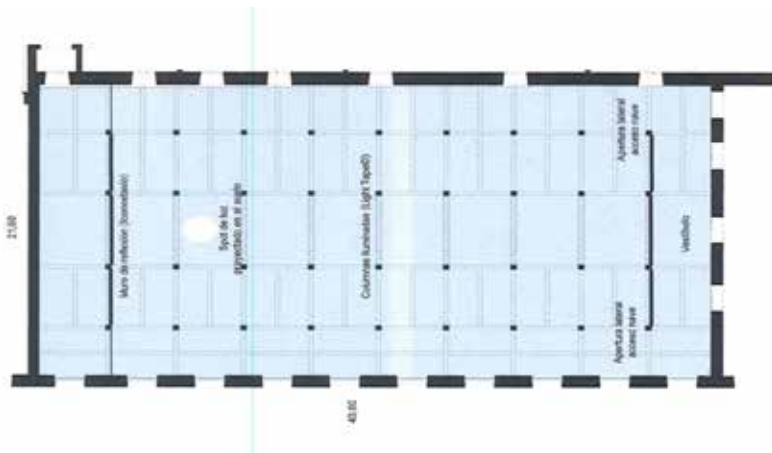
Hemos realizado un análisis de las estrategias empleadas con el propósito de destilar algunas de las características distintivas de la artista que derivan en una expansión del espacio tanto en términos físicos como virtuales. Para ello, comenzaremos describiendo la transformación materializada en el contenedor y sus efectos perceptivos para pasar a continuación a estudiar el mecanismo participativo incorporado a la pieza desde las reflexiones en torno a la influencia en la sociedad y por extensión en el campo artístico del fenómeno selfi según Joan Fontcuberta.

### 1. El Gran Contenedor — Intervención en el espacio físico en (*Selfi*)

La primera sensación al introducirse en la sala desde el vestíbulo es de ceguera temporal. El ojo no es capaz en principio de apereibirse del conjunto de la estancia en la que se encuentra, tal es el contraste lumínico entre interior y exterior. Pasado el periodo de adecuación a la penumbra una va haciéndose a la idea de las abrumadoras dimensiones del contenedor (Figura 1) mientras avanza en su interior.

Hablamos de una estancia de 881m<sup>2</sup> de extensión en planta rectangular que aún conserva su pavimento de baldosa hidráulica y el carácter industrial de su función original de almacenamiento de carne, fiel reflejo de su historia pasada. Precisamente el respeto a los espacios pre-existentes en el conjunto del complejo de pabellones concebidos a principios del siglo pasado por el entonces arquitecto municipal Luis Bellido, ha constituido un pilar irrenunciable en su recuperación para la ciudad como polo de experimentación, investigación, formación y difusión de prácticas artísticas y arquitectónicas contemporáneas en el siglo XXI.

La cámara frigorífica, concretamente, se re-inauguró en 2007 sin ser intervenida arquitectónicamente, manteniendo la estructura de arcos volados que sostienen la bóveda central de ladrillo y unas columnas de hormigón que preservan



**Figura 1** · Plano de la instalación de Darya von Berner (*Selfi*), 2016. Fuente: flyer disponible para la/el visitante.

**Figura 2** · Vista general desde la entrada de la instalación (*Selfi*) de Darya von Berner en la sala frigorífica del antiguo Matadero de Madrid, 2016. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/mataderomadrid/24455294291>

incluso los vestigios del incendio sufrido en los 90. Es sobre este entramado de pilares sobre el que von Berner dispone una serie de cintas flexibles de luz que, sin cerrar el delineado, alcanzan a conformar una imagen de la estructura arquitectónica ascendente, casi desmaterializada (Figura 2), que genera un punto de extrañamiento en la espectadora.

Este juego perceptivo implica un cierto grado de suspense pues promueve la sospecha de que algo que aún no hemos visto ha de acontecer. Y aquello que acontece es, fundamentalmente, la presencia de una misma y la de otros visitantes que “actúan” en el interior de la cámara. Especialmente en una zona específica, pues a medida que el recorrido avanza, la visitante descubre que la pared del fondo está completamente revestida de espejo y que a unos metros frente a éste se enciende a intervalos un foco circular de luz intensa (spot de luz) que define una zona de iluminación preferente, una especie de escenario. La creación de atmósferas constituye un punto primordial en su obra “*ya que toda acción humana en un espacio tiene una parte de performance*”, en la medida en que la propia mirada atenta y la respuesta del otro resultan altamente sugerentes. Digamos que permite ver aquello que antes no era visible, que pasaba inadvertido.

Si bien cabe considerar a Von Berner una artista multidisciplinar, pues elige para cada proyecto el soporte que mejor se acomoda a sus fines — siempre aspirando a dotar de sentido a la experiencia de la realidad—, la instalación (*Selfi*) no es la primera que acomete basándose en la delineación lumínica. De hecho, sigue la estela de algunos proyectos previos en que, a partir de edificios modernos singulares redibuja la arquitectura introduciendo, volviéndola más inmaterial. Es el caso de *Mucha luz y libertad en la Cocina Frankfurt* (2012), donde la mejicana introduce sus cintas de luz más ecológica aún que el led, que demarcan los muebles y el espacio físico interior de la emblemática cocina diseñada bajo parámetros funcionalistas y luz eléctrica por Margarete Schütte-Lihotzky en 1926. También plantea en colaboración con el compositor Harry de Wit sobre el pabellón de Bernard Tschumi (1990) en Tschumipaviljoen, *Breath( )read* (2015), una interacción entre música y arquitectura que nos hace reflexionar sobre nuestra existencia actual donde el mundo real y virtual se entrelazan. Por poner dos ejemplos.

En la instalación que nos ocupa, la semioscuridad y el espejo responden a la voluntad de convertir la sala en el interior de una gran cámara fotográfica que se realiza un selfi a sí misma. Así, la estancia parece remitirnos al origen etimológico de la cámara oscura, el término latino «camera», que significa «habitación». En consecuencia, cabe relacionar esta habitación oscura tanto con el instrumento óptico predecesor de las cámaras fotográficas que permite obtener

una proyección bidimensional de una imagen exterior como con la Black box, el contenedor arquitectónico normativo del teatro desde que Wagner decidiera apagar las luces de la sala para concentrar la atención en el escenario de su obra de arte total.

En este sentido, si el espacio pretendidamente neutral definido por la tardo-modernidad para la experiencia estética adecuada del arte es el White cube, el Black box constituye el espacio normativo adoptado por las artes escénicas con fines similares. En el primero, la espectadora circula y se detiene a contemplar una obra libre de distracciones provenientes del mundo exterior. En el segundo, se prima la visualización desde un punto fijo, pero igualmente se persigue concentrar la atención en la zona del escenario. Sobre este escenario en (*Selfi*), lxs visitantes *actúan* y son invitadxs a realizarse fotos de sí mismxs y ponerlas en circulación.

## 2. Más allá del contenedor. Expansión hacia el espacio virtual.

La cámara digital, especialmente desde su incorporación a los teléfonos móviles, ha operado una alteración tanto en nuestro modo de observar el mundo — como consecuencia de una adaptación a las maneras de ver tecnológicas- sino en los parámetros del propio campo fotográfico. Incluso la Real Academia de la Lengua Española (RAE) incorpora en su nueva versión (21 de diciembre de 2018) la palabra *selfi* -españolización del término anglosajón original-, indudable evidencia de la penetración social de la práctica de auto-fotografiarse. Medida que no resulta en absoluto chocante si tenemos en cuenta que el diccionario Oxford de lengua inglesa eligió el término *selfie* —“Una fotografía que uno toma de sí mismo, normalmente con un smartphone o webcam, y que se cuelga en una web de medios de comunicación social”- como palabra del año 2013.

¿Responde esta costumbre a un carácter eminentemente narcisista del humano contemporáneo? No necesariamente. La exaltación del individuo —por otra parte subrayada por el sociólogo Juan María González Anleo-Sánchez en su libro “Generación Selfi”- sí fundamenta en el título (*Selfi*) de von Berner la inclusión de la letra mayúscula inicial. No obstante, esta cuestión queda parcialmente compensada por los corchetes en que se inscribe, alusivos al conjunto de nuestra especie, en principio única en tener conciencia de mirarse a sí misma y hasta cierto punto obsesionada por hacerlo. En este sentido, Joan Fontcuberta, artista, crítico, teórico y docente especializado en fotografía estima que en épocas previas también se detecta en el ser humano un interés por autorretratarse, destacando como auténtico factor diferencial en el selfi actual lo que representa, su contexto. En definitiva, su difusión por redes sociales con

finos comunicativos y la consecuente posibilidad de autogestión de la propia imagen. Una difusión que desde la instalación en Matadero se alienta ampliando el espacio físico hacia el virtual.

Siguiendo las reflexiones de Fontcuberta, éste considera el selfi como un género asentado y un fenómeno exponente de lo que ha dado en denominar postfotografía, tercero de los estadios que distingue en la expresión fotográfica a lo largo de su evolución histórica. Si la cámara se concibió en origen como una extensión del ojo propia del viajero o la científica y satisfizo el impulso documental, de registro y conservación de la realidad sin intervención por parte del sujeto fotógrafo, en una segunda etapa, el afán por dar testimonio en bruto cede terreno al interés por interpretar dicha realidad, incorporando recursos de escenificación que incrementarían la expresividad de la imagen. Finalmente, en la tercera etapa –postfotografía–, la cámara deja de concebirse como extensión del ojo separándose de él y con la ayuda de la extensión del brazo u otro gatchet permite que aparezca el sujeto fotógrafo como objeto de la fotografía, en la propia escena. Bajo estos parámetros la marca biográfica triunfa sobre el documento, una marca biográfica omnipresente en las nuevas formas de comunicación social, imágenes que adquieren forma de fotografía “conversacional” en la medida en que actúan como mensajes que nos enviamos unxs a otrxs y que configuran todo un lenguaje.

La introducción del espejo en la instalación, además de duplicar aparentemente el espacio, permite ejecutar dos tipos de selfi que Fontcuberta distingue y que producen imágenes de cariz diferenciado: la autofoto (Figura 3) y el reflectograma (Figura 4). En la primera, destaca en primer plano la figura de la fotógrafa puesto que la distancia entre el brazo y el rostro resulta mínima y el encuadre apenas recoge un registro apenas apreciable del espacio donde se encuentran las dos mujeres a modo de telón de fondo. Sus rostros, en toma frontal y mirada directa al objetivo producen una imagen que alienta la comunicación directa, especialmente una vez introducidas en el circuito de las redes sociales. En el reflectograma, sin embargo, se captura la propia imagen reflejada en el espejo, luego la fotografía puede adquirir un encuadre más amplio y controlado que visibilice el fondo-contenedor desde una perspectiva renacentista más próxima al espectador teatral o pictórico tradicional.

El hecho de que se permita al/la visitante fotografiar de dos modos distintos el mismo espacio promueve la idea de que la realidad admite lecturas múltiples, superando la visión única y verdadera. En definitiva, nos sugiere desconfiar de las certezas.





**Figura 3** · Autofoto de Darya von Berner (derecha) y acompañante. Fonte: <http://www.lighttape.com/portfolio/the-selfi-exhibition-by-darya-von-berner/>

**Figura 4** · Captura posterior de Reflectograma de Darya von Berner (derecha) y acompañante. Fonte: <http://www.lighttape.com/portfolio/the-selfi-exhibition-by-darya-von-berner/>

## Conclusión

Nos hallamos, por tanto, ante una instalación site specific que convierte el espacio físico de una arquitectura dada en el interior de una gran cámara fotográfica o una gran black box en que lxs visitantes pueden tanto actuar como visualizar bajo parámetros perceptivos cambiantes gracias a cintas lumínicas ecológicas que desmaterializan su estructura. Por otra parte, se les hace partícipes de la expansión de la pieza hacia el mundo virtual a través de la realización y posterior puesta en circulación en internet de fotografías conversacionales de sí mismxs, aludiendo a las transformaciones en nuestras formas de comunicación surgidas a raíz del uso cotidiano de dispositivos. La duplicación bidimensional del espacio mediante el espejo nos remite doblemente a la idea de representación pues el propio espacio se auto-representa y se expande hacia el universo virtual entendido como nuevo espacio público, un ámbito de intercambio y de relaciones.

## Referencias

- Fontcuberta, Joan (2016) *La furia de las imágenes. Notas sobre Postfotografía*. Madrid: Galaxia Gutenberg. ISBN: 978-841-64-9547-4
- Fontcuberta, Joan "La Danza Séléfica." *El país, Babelia*, 2-06-2016. [Consult. 2018-12-28] Disponível em URL: [https://elpais.com/cultura/2016/05/27/babelia/1464350594\\_684335.html](https://elpais.com/cultura/2016/05/27/babelia/1464350594_684335.html)
- Hurst, Nigel (Ed.) (2016) *From selfie to self-expression*. London: Saatchi Gallery. ISBN: 978-190-94-1310-8
- Oxford Dictionaries-English [Consult. 2018-12-28] Disponível em URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>
- VVAA (2010) *A través del espejo*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones. ISBN: 978-849-37-9481-1
- VVAA (2014) *La arquitectura Matadero Madrid*. Madrid: Matadero Madrid [Consult. 2018-12-28] Disponível em URL: <http://www.mataderomadrid.org/v2/prensa/d/1/la-arquitectura-matadero2.pdf>

# Jorge Pinheiro (papéis das aulas): O Pátio da Cobrança das Rendas

*Jorge Pinheiro (classes papers): The Rent Collection Courtyard*

ISABEL SABINO\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual.

AFILIÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: i.sabino@belasartes.ulisboa.pt\*

**Resumo:** Enquadrado num estudo sobre os textos pedagógicos de Jorge Pinheiro, este artigo incide sobre o material preparatório de uma aula de Composição para os cursos de Artes Plásticas na ESBAL em inícios dos anos 80. O grupo escultórico “O pátio da cobrança das rendas”, obra paradigmática da Revolução Cultural Chinesa, permite aprofundar o pensamento compositivo das ideias e da forma plástica, questionando o espaço, a narrativa e o contexto ideológico e estético. Em coerência com as suas preocupações autorais de então na retoma da figuração pictórica e, ao mesmo tempo, empenhado na prospecção de uma perspectiva semiótica na interpretação das artes visuais, Pinheiro elege um caso expressivo de circunstâncias históricas cujos ecos políticos regressam, hoje, plenos de re-significações.

**Palavras chave:** Jorge Pinheiro / aulas / composição / narrativa / pátio.

**Abstract:** *As part of a study on the pedagogical texts of Jorge Pinheiro, this article focuses the preparatory material for a Composition lecture for the courses of Fine Arts at ESBAL in the early 1980s. The sculptural group “The Rent Collection Courtyard”, a paradigmatic work of the Chinese Cultural Revolution, allows deepening the compositional thinking of ideas and form, questioning space, narrative, and ideological and aesthetic context. Aligned with his authorial preoccupations in his return to pictorial figuration at the time and both engaged in the search of a semiotic perspective in the interpretation of visual arts, Pinheiro elects an expressive case from historical circumstances whose political echoes return, today, full of new meanings.*

**Keywords:** *Jorge Pinheiro / classes / composition / narrative / courtyard.*

## Introdução

No percurso e obra do artista português Jorge Pinheiro (1931-) identifica-se um paradoxo entre a abstração rigorosa e a figuração narrativa de forte pendor classicista, a que não é alheia a atenção ao seu tempo e a particular exigência teórica, sendo determinante a experiência docente e a dedicação à preparação de temas essenciais nas aulas e no seu pensamento. Ele mesmo afirma-se (entrevista em Jorge, Pinheiro & Reis, 2017:133) como um “mestre-escola”, alguém cujo ofício, durante 40 anos, é ensinar, vivendo por vezes o trabalho artístico como um “artista de domingo”.

Assim, o seu estudo visa mais o ensino do que a atividade como artista; por isso frequenta em 1979-80 a École des Hautes Études em Sciences Sociales de Paris como bolseiro. Pretende, diz naquela entrevista, “melhorar a qualidade das aulas”, assistindo ao seminário de Hubert Damisch sobre semiótica. Leciona então em Lisboa na ESBAL/FBAUL desde 1976, depois da ESBAP/FBAUP portuense, onde entrara em 63. Após Paris em 79, fica na escola lisboeta até à aposentação em 96, voltando ainda ao ensino entre 99 e 2001 na Universidade de Évora.

Em Lisboa, Pinheiro é docente na área transversal do 1º ano e, nos anos avançados, Pintura e Composição. Leciona esta última durante 10 anos, marcando a memória dos alunos pelo rigor em matérias específicas do conhecimento clássico de Composição, a par da articulação com princípios de análise semiótica sob profusa exemplificação e arguta contextualização estética e ideológica.

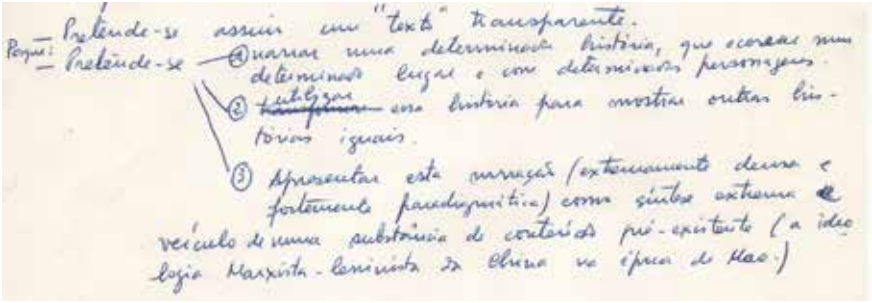
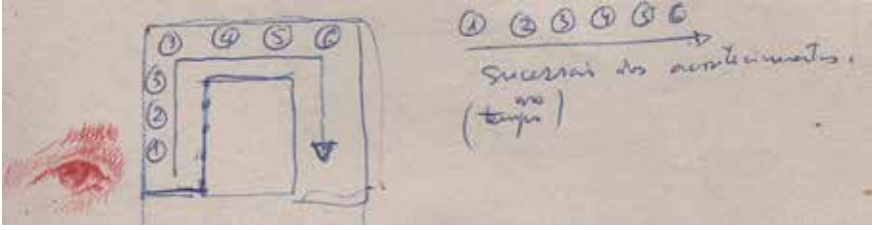
Disciplina tradicional dos cursos de Artes Plásticas, Composição é então anual. Nos sumários das aulas de 1986/87, último ano em que Pinheiro ensina a cadeira perante estudantes que operam já profissionalmente sob o espírito neo-liberal dos anos 80, destaca-se o ênfase, a partir de fevereiro, no “caminho para a instauração de uma narrativa”. Nessa altura, estão já tratados os princípios fundadores no que respeita à forma, proporção, espaço, cor, etc., sendo tempo de passar a componentes menos materiais da obra. Nessa fase inclui “Maria Lê o Jornal à Varanda”, estudo elaborado depois dos seminários de Paris (publicado em “Com ou Sem Tintas. Composição, ainda?”, Sabino, 2013).

É também desse tempo um outro conjunto de notas usadas para aulas que Jorge Pinheiro dedica aos processos narrativos visuais — papéis esses que, aqui, são centrais.

Estes apontamentos tomam como caso de estudo um grupo escultórico da Revolução Cultural Chinesa, obra divulgada em livro. Com escasso texto, sobretudo com fotografias a preto e branco, o livro sem autor identificado é



**Figura 1** - Colectivo de artistas chineses de Sichuan.  
*O Pátio da Cobrança das Rendas* (aspeto parcial). Fonte:  
Livro com o mesmo nome.



**Figura 2** - Jorge Pinheiro. *Papéis das aulas*. Fragmento de página dos apontamentos da aula que intitula "O Páteo da Cobrança das Rendas" (aspeto parcial). Fonte: própria.

**Figura 3** - Jorge Pinheiro. *Papéis das aulas*. Fragmento de página dos apontamentos da aula que intitula "O Páteo da Cobrança das Rendas" (aspeto parcial). Fonte: própria.

versão portuguesa da publicação que as Edições das Línguas Estrangeiras, de Pequim, difundem pelo mundo inteiro em várias línguas, em 1968 (não por acaso o ano das insurreições estudantis e populares em Paris) e que surge em Portugal após 1974.

### **No pátio fechado, figuras que entram pela porta das traseiras**

O livro incide sobre esculturas de 1965, realizadas em argila por 18 artistas da Academia de Belas Artes de Sichuan liderados por Ye Yushan, num conjunto instalado a 1 de outubro no pátio do palácio do antigo senhor Liu Wen-Tsai, em Anjem, distrito de Tayi, Sichuan (ou Setchuam), República Popular da China.

O grupo escultórico, encenação dramática claramente narrativa, de um naturalismo com laivos expressionistas, tem 114 representações à escala natural de figuras humanas, animais e objetos. Representa a exploração feudal dos camponeses por Liu (exemplo dos proprietários e tiranos que o regime condena) e a sublevação e libertação do povo, com tipologias de pessoas pobres, homens e mulheres, velhos e crianças, doentes e combatentes pelo povo, sob figuração verista de expressão emocional, teatralidade na instalação e forte potencial de identificação mimética.

Em vez de técnicas escultóricas nobres, opta-se por processos populares tradicionais para maior proximidade, formando-se as figuras sobre estruturas de madeira, em argila misturada com areia, ou argila, palha e algodão nas roupas, olhos de vidro. A produção barata e acessível garante fácil reprodução posterior. A execução demora 4 meses e meio.

O desfile de acontecimentos inclui 6 partes: o transporte das rendas; o exame das rendas; a medida do grão; as contas; o pagamento forçado; a revolta.

Em linha com os objetivos de propaganda ideológica, o conjunto destina-se não apenas àquele local, que passa a ter função museológica até hoje, mas também a ser reproduzido em cópias para outros locais. As esculturas são pois alvo de ajustamentos como a inclusão das figuras dos guardas vermelhos, cartazes, slogans políticos, o livro vermelho de Mao, para cumprirem cabalmente os objetivos pedagógicos centrados na luta de classes.

Em Pequim/Beijing aparece no Outono de 1966 nova versão alargada com 119 figuras, que enfatiza a última parte, a revolta. Segundo a página web *Morning Sun* sobre a Revolução Cultural Chinesa (que inclui filme homónimo sob produção mista americana com apoios de Centros de Estudos Asiáticos, da BBC e do canal Arte), há filas intermináveis de visitantes de longe, testemunhos de intensa comoção perante o visionamento das instalações, verdadeira arte.

Para além disso, tudo parece encenado para ser também fotografado e,

nesse sentido, o livro é um poderoso meio de divulgação, com muitas fotos e textos curtos detalhados na caracterização da história que interessa contar:

*As esculturas foram feitas nas traseiras do pátio do solar de Liu Wen-Tsai. Antes da libertação, esse pátio estava especialmente consagrado por Liu Wen-Tsai à cobrança das rendas. (...) Naquela época, para pagar as rendas, os camponeses entravam no pátio pela porta das traseiras. (S/A, 1968)*

### **Os papéis da aula**

Jorge Pinheiro aborda com este caso a narrativa visual para estudantes de escultura e pintura. Os seus apontamentos preparatórios constam de cerca de 11 páginas manuscritas, agrafadas, quase todas A4.

Por exemplo, no esquiço seguinte descreve a sucessão de acontecimentos.

Aborda a estratégia de fusão do espaço real da loja com o espaço da história para criar a empatia mimética desejada em momentos sequenciais que sugerem um espaço real, uma prisão e um cenário para fases fundamentais da narrativa, cujos 6 momentos enuncia.

Identifica personagens e grupos, classifica a sua função como actantes e adjuvantes na ação e na estrutura semântica.

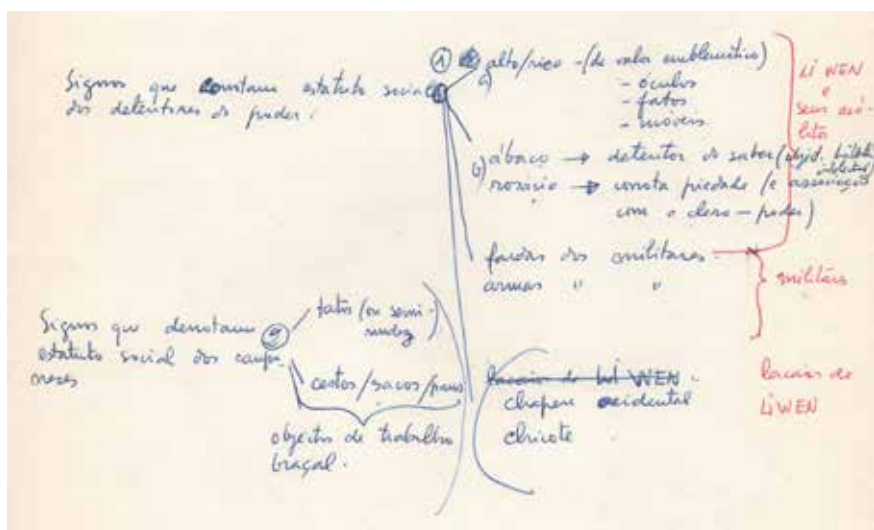
Discorre sobre o modo como, sob organização encenada como no teatro, é evitada a polissemia da leitura, já que se pretende um sentido inequívoco, um texto “transparente”.

Debruça-se sobre a problemática do espaço e analisa o modo como este funde a realidade histórica do local, a dinâmica arquitectónica e a inscrição das esculturas, agindo como metonímia e metáfora. Detém-se depois sobre a problemática do tempo em relação com a dinâmica do espaço real, no aqui e agora criado na percepção, no papel dos ícones que pressupõem conhecimento prévio da história, na sucessão dada pela instalação. Identifica tópicos na problemática da narrativa, nomeadamente os personagens/actantes, a conotação dos atributos, a transformação (a ação).

Entretanto, esmiúça a análise dos conteúdos nas figuras, objetos e expressão como assentes em estereótipos. E explica como o tema ou substância da expressão (a libertação, a nova realidade) é construído pelos personagens (Liu Wen-Tsai e os camponeses), pelo tempo (antes da libertação) e pelo lugar (distrito de Tayi). Porque, dilucida, “a nível semântico pretende-se dar a ver uma oposição do tipo dominador vs dominado”, todos os detalhes (signos, atributos) são exatos para comunicar estatutos sociais, atitudes, emoções.

Referindo J. Greimas como um dos fundamentos (na “Semantique Structurale”), Pinheiro diz que “uma ação é uma transformação de um actante





**Figura 4** - Jorge Pinheiro. Papéis das aulas. Fragmento de página dos apontamentos da aula que intitula "O Pátio da Cobrança das Rendas" (aspeto parcial). Fonte: própria.

vs outro actante — se concebermos uma narrativa como qualquer coisa que acontece”. Mais adiante, J. Courtés na sua “Introdução à semiótica narrativa e discursiva” serve para desmontar tipos de confrontação e discernir duas classes de narrativa — “circulação de objectos e comunicação entre sujeitos”.

Finalmente, recorre à leitura sobre o realismo socialista de Giulio Carlo Argan em “L’Arte Moderna 1770-1970”, mencionando o seu comentário aos falhanços “da Bauhaus em articular a arte e o industrialismo burguês” e “do realismo socialista para se referir ao impasse que faz nascer o informalismo”, cuja consequência é a ênfase “numa intencionalidade meramente operativa, prevalecendo sobre a teoria” (notas de Pinheiro) concluindo:

*Para lá da linguagem que pressupõe uma ideia de relação, resta apenas a singularidade, a irrelatividade, a inexplicabilidade na também incontestável realidade da existência. O artista existe porque faz.* (Pinheiro, apontamentos da aula)

E, ainda a partir da sua leitura de Argan (que se refere aos artistas do informalismo americano), Jorge Pinheiro destaca excertos do historiador tendo também em vista a geração de alunos presentes — “O informal não é uma corrente, ainda menos uma moda; é uma situação de crise e precisamente da crise da arte como *ciência europeia*, momento da mais vasta crise das *ciências europeias*.” (Argan, 1970:634). Prossegue a citação explicando que Husserl refere tal crise com resultado da queda de uma civilização fundada na filosofia grega sustentada pela razão filosófica. Contudo,

*tenha-se presente: se renuncia à linguagem para reduzir-se ao puro acto a arte europeia renuncia à função que tinha tido numa civilização do conhecimento, que do conhecer fazia depender o agir, o ato artístico dos americanos sua vez insere-se, com uma intensa força de contestação, numa civilização pragmática, da acção.* (Argan, 1970:635).

### No regresso ao pátio

A elaboração das esculturas e a sua instalação no pátio de Sichuan decorre num contexto pragmático de ação ideológica que coreografa a *mise en scène* da libertação do povo chinês, num esplendor “realista” sabiamente iluminado.

Sob a atenção de Jiang Qing, esposa de Mao Tse Tung e antiga atriz, a ópera é um espetáculo adequado aos conteúdos revolucionários, bem como o cinema. Aliás, o musical “The East is red”, de 1964, produção do início da Revolução Cultural, exemplifica o carácter operático do populismo mediático praticado. No livro “The Winking Owl” (estudo sobre arte chinesa de 1949 a 1976 sob

perspectiva de assinalável equilíbrio e cuidado ideológico nos aspetos críticos sobre a Revolução Cultural, de tal modo que é considerado aceitável na página web do PC chinês), Elle Johnston Laing considera que “os conceitos modernos burgueses de museus interativos são risíveis comparados com a avançada aplicação da ideologia de massas durante a GRCP nas artes.” (Laing, 1988:62). E evoca arte anterior que marca a produção artística da época e o próprio caso das esculturas do pátio — litografias de 1910 ou de 1935, em que o tema da miséria dos camponeses é expressivo ou representando revoltas populares, que associa à leitura de obras de Käthe Kollwitz e artistas russos.

Por essa altura são também comuns, na China, pequenas esculturas cerâmicas representando figuras ou grupos — como as policromadas ou brancas vistas em 2014 numa galeria lisboeta — que remetem para idêntica lição popular sobre comportamentos e ações: a alegria no trabalho, a decidida revolta do povo, a exposição e expiação pública de traidores à ideologia revolucionária (frequentemente intelectuais), a arrojada entrada da China na corrida espacial. Sob ideário próximo, são expostas em Pequim em 1973 pinturas feitas por camponeses de Huhsien (província de Shensi), que mostram imagens do trabalho e circulam em extensa propaganda além fronteiras por Paris, Londres, Estocolmo, Toronto, em Nova Iorque em 1978 e várias cidades americanas após a morte de Mao em 76.

Entre 1974 e 1978, com a designação *Colectivo do Pátio da Cobrança das Rendas* assumida pelos artistas de Sichuan (em que agora se distinguem Zhao Shutong e Wang Guanyi), surgem em digressão pela China novas cópias das esculturas em fibra de vidro com patine acobreada.

Em inícios dos anos 80 (ou talvez antes), a aula de Jorge Pinheiro inscreve uma reflexão sobre o desmaio crítico da Revolução Cultural Chinesa que, depois, se torna mais complexo com a evolução do regime chinês e da economia de mercado. Mas a sua questão central, na altura, é exercitar uma conversão do modelo semiótico de desmontagem do processo narrativo adaptado a um caso de comunicação não só visual como presencial, com as esculturas do pátio. De facto, usa um sistema misto de decomposição que associa a semiótica à iconografia e à compreensão dos meios formais e expressivos.

Jorge Pinheiro afirma em aulas que quem compõe visualmente imagens ou objetos pensa, de certo modo, como na escrita. A diferença principal é que na escrita há verbos, sendo estes o meio para transmitir a ação. O caso de “Maria Lê um Jornal à Varanda” exemplifica que a cada sintagma corresponde um ícone mas, não havendo imagens que possam visualizar o verbo, o esforço na composição vai para resolver o problema que é dar a ver a ação. No pátio das

esculturas são determinantes a disposição no espaço, o movimento de entrada e passagem, a sequência expressiva de gestos, os ritmos e quebras da percepção, as opções da figuração de qualidade duvidosa. E as dificuldades de aplicação de um modelo semiótico estrito acabam por ser desmotivadoras.

### Conclusão

Quanto ao grupo de esculturas do Pátio da Cobrança das Rendas, em 1999 regressa aos holofotes na Bienal de Veneza, em cópias elaboradas por artesãos sob direção do artista proscrito Cai Guo-Qiang. E em 2010, na Bienal de Gwangju, Coreia do Sul, aparecem as versões acobreadas feitas pelo colectivo de Sichuan nos anos 70, agora com 101 figuras, sem as que se referem à revolta.

Abafada ou incitada por meios claros ou camuflados como conveniente, a revolta parece latente na ideia de cobrança de rendas. No caso do pátio, o uso da palavra “rendas” remete para uma relação feudal em que alguém cultiva a terra de um proprietário, tendo que lhe pagar com a produção — e o maoísmo defende que não há exploração a partir da “libertação”, quando a terra passa a pertencer ao estado, logo, a todos. As rendas não deixam de ser colectadas certamente, mas o contexto da colecta muda sob as possíveis vantagens do estado mais ou menos social, restando discernir sobre o facto fundamental do equilíbrio do destino dos dinheiros públicos.

Hoje, o termo mais comum na questão, a palavra “imposto”, deriva de *impositu*, do verbo latino *imponere*, ou seja, “impor”, obrigação que subentende uma relação de poder sujeita a um eventual uso de penas ou força. Ora, embora a história dos impostos seja longa (desde o Antigo Egito e a Mesopotâmia, na Índia desde o século XI, no Islão ou na Bíblia em datas incertas, ou na Europa deste o século XVII pelo menos e já numa formulação moderna), como tópico da realidade tem sido lateral à História de Arte.

Embora tema ainda pouco frequente, talvez venha a proliferar em breve, com ou sem o amarelo dos coletes no mundo em cujos pátios, esperemos, os muros não petrifiquem e o pragmatismo não se confunda demais no populismo embrutecido.

## **Referências**

- Argan, Giulio Carlo (1970) *L'Arte Moderna 1770-1970*. Firenze: Sansoni.
- Jorge, João Miguel Fernandes; Pinheiro, Jorge & Reis, Pedro Cabrita (2017) *Jorge Pinheiro. D'après Fibonacci e as coisas lá fora. D'après Fibonacci and the World Out There*. Porto e Lisboa: Fundação de Serralves, Fundação Carmona e Costa, Documenta | Sistema Solar.
- Liang, Ellen Johnston (1988) *The Winking Owl: Art in the People's Republic of China*. Berkeley: University of California Press.
- O pátio da cobrança das rendas: Esculturas de barro*. (1968) Pequim: Edições em Línguas Estrangeiras.
- Sabino, Isabel (Org.) (2013) *Com ou Sem Tintas. Composição, ainda?* Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. ISBN: 978-989-8300-54-6
- Sabino, Isabel (2014) *Sobre fundo vermelho. a propósito de esculturas cerâmicas da Revolução Cultural Chinesa e fotografias de Roberto Santandreu*. Lisboa: Galeria Arte Periférica.

# “Tú me has matado” de David Sánchez: La estrategia lynchiana del objeto en la narración de los hechos

*“Tú me has matado” by David Sánchez:  
The lynchian strategy of the object in the  
narration of events*

ISABEL MORENO MORENO\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual y estudiante de doctorado.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes; Calle Laraña 3, 41003 Sevilla, España. E-mail: isabaeleta@gmail.com

**Resumen:** El presente artículo tiene como objetivo internarse en una lectura comparativa entre los objetos aparecidos en la novela gráfica de David Sánchez, “Tú me has matado” y el lenguaje objetual del cine de David Lynch. Desde el punto de vista de su protagonismo, abordaremos la incidencia en el argumento de la obra y plantaremos una profunda reflexión sobre la autonomía y el valor simbólico del mismo, estudiando un discurso que da cabida a múltiples interpretaciones.

**Palabras clave:** Cómic / David Sánchez / objetos / simbología / David Lynch.

**Abstract:** *The objective of the current article is to enter in a comparative reading between the objects that appeared in the graphic novel by David Sanchez “Tú me has matado” and the objetual language of David Lynch’s filmography. From the point of view of its protagonism, we will approach the incidence in the argument of the work and we will present a deep reflexion about the autonomy and symbolic value of it, studying a discourse that gives room for multiple interpretations*

**Keywords:** *Comic / David Sánchez / objects / symbology / David Lynch.*

## Introducción

El concepto acuñado por Dalí de “honor al objeto”, aludiendo a la autonomía del objeto descontextualizado y, por tanto, a la ruptura con el entorno cotidiano para su reinterpretación funcional y simbólica (Arena Vargas, 2006:30), conecta irremediamente con la novela gráfica del dibujante David Sánchez (Madrid 1977), *Tú me has matado* (2010), obra que le otorgó el premio de autor revelación en el Salón del cómic 2011 de Barcelona.

Sánchez, concibe un universo de objetos poéticos dotados de una simbología vinculada a un extraño y perverso mundo subterráneo. Estos objetos, son profundamente enigmáticos provocando en el espectador un efecto de choque y generando una sorpresa a partir de la interpretación de los contenidos. Desde el punto de vista poético, los objetos toman vida, transitan como seres amenazantes, impregnando todo de tristeza y sobriedad, y aparecen imaginariamente en la mente de los individuos. En esa ambición de convertirlos en actantes, entrecruzamos el trabajo con el director americano David Lynch. Para el cineasta, el alto contenido simbólico de sus escenas ha terminado por elaborar un idiolecto definido como *lyncheano* o *lynchiano*. A partir de esa estructura, Sánchez, utiliza los signos preestablecidos para construir su mensaje y gestar sea ya de paso, un estilo propio con una sólida base.

### 1. La implicación narrativa del objeto

El extraño y pesadillezco ambiente que se respira en *Eraserhead* (1977) o el perturbador escenario donde habita Fred Madison (Bill Pulman) en *Lost Highway* (1997), funciona como un espacio de personalización o “espejo de sí mismo”. De estos espacios, se desprende un sentido mágico entre personajes y objetos que expresan de manera inmediata, la naturaleza del individuo. La escenografía y el ambiente en *Tú me has matado*, tiene un carácter falso, perverso y repulsivo, en el cual el objeto, desprende un potente magnetismo hacia el cual, es imbuido el lector.

#### 1.1. Objetos transicionales: la pistola y las balas

Este objeto es entregado por el encapuchado líder de la secta a Alonzo (Sánchez, 2010:10), con el objetivo de superar una prueba de aceptación impuesta por la comunidad secreta (Figura 1). La función del objeto a priori es básica, ciñéndose a su utilidad. Atendiendo al simbolismo, la pistola, reúne la violencia más física y directa. Sin embargo, Alonzo castiga a su compañero bajo un deseo de supervivencia, puesto que no encuentra otra solución. Por consiguiente, el objeto se sitúa como mediador. Por un lado, entre el individuo y el desenlace del conflicto y, por



**Figura 1** · David Sánchez, *Tú me has matado*, 2010. Dibujo digital. Fuente: Imagen cedida por el autor

**Figura 2** · David Sánchez, *Tú me has matado*, 2010. Dibujo digital. Fuente: Imagen cedida por el autor

**Figura 3** · David Sánchez, *Tú me has matado*, 2010. Dibujo digital. Fuente: Imagen cedida por el autor





**Figura 4** · David Sánchez, *Tú me has matado*, 2010. Dibujo digital. Fuente: Imagen cedida por el autor

otro, como salvoconducto para viajar del mundo real al mundo originario, dado que existe la implicación de un deseo que hace regresar al medio dominado por la pulsión elemental (Deleuze, 1984:179-183). Se percibe, además, como un elemento ejecutor de cambio de ciclo, entendiéndose por ello el fin de la vida/inicio de la muerte y funcionando como puente entre ambos mundos. En este sentido, el anillo de la cueva de *Twin Peaks* (1990) funciona como escapatoria a la posesión de Bob, además de contener la connotación violenta, ya que viajar a la Habitación Roja lleva implícita la muerte, aunque no necesariamente física. Así, la función básica del elemento es ser la llave del mundo originario, lugar donde reside los instintos más salvajes y primitivos de Laura.

Alonzo, recibe la visita del fallecido, enviado de vuelta al plano real con un deplorable estado físico, consecuencia de los efectos alucinógenos del alcohol, unido a un poderoso sentimiento de remordimiento. Esta fantasía creada, no es más que un mecanismo de defensa empleado por la psique del policía. Mediante el método de proyección hace responsable de los acontecimientos a su compañero, librándose así de la carga interna y generando una culpa que atribuye al fallecido. Las balas, materializan la solución más fácil al conflicto, representado por el fantasma. Sánchez, de forma inteligente, dirige la atención del lector hacia el sujeto en clave de autenticidad, mientras que éste le proporciona pruebas de ello. La culpa existe y ésta viene abocada a la muerte. El enfrentamiento de los personajes implica a su vez, el concepto del Otro. El Hombre Misterioso (Robert Blake) de *Lost Highway*, remite de la misma manera al subconsciente

del protagonista. No obstante, poseen caracteres distintos. Para empezar, no es la imagen de la víctima, sino una representación vampírica/fantasmal encargada de hacerle recordar el brutal asesinato mediante el uso de una videocámara. Lynch, rebasa la apariencia objetual de la cámara tomándola como puro símbolo, constituyendo un pedazo del síntoma de Fred, el excesivo gusto por las cámaras no confesado, o como Gabriel Cabello matizaría, “la hipertrofia de lo visual” (Cabello, 2005:122).

La relación que se establece entre la pistola, el comisario y el ayudante corrupto, adquiere de nuevo, un carácter censurable a causa de su uso indebido. El arma, es utilizada para intimidar y asesinar a sangre fría, en una demostración de poder y autoridad del individuo que reclama un sentimiento de respeto hacia él. Una vez más, el elemento se sitúa como objeto mediador y de transición hacia el mundo originario del personaje. El placer adquirido por ambos policías en su exhibición de superioridad a la hora de ajusticiar, tanto a un ser humano como a un animal, lleva implícito, un aspecto erótico-sexual que más tarde, además, se materializaría. El deseo de poder y control, deja al personaje emocionalmente débil y con ansias de reconocimiento social, utilizando para ello, la vía de la violencia. Entendemos la pistola como una imagen-pulsión, tal y como interpretamos en *Twin Peaks* a la grabadora del agente Cooper o la tarta de cereza servida en el restaurante *Double R*. Una lucha interna con la pulsión perversa.

### 1.2. Objeto amenazante: el bolso misterioso

La influencia en la narración de este objeto, se dispone como protagonista en la llegada de la pareja de mormones al Motel Pepe. La medida adoptada por el gerente del motel de negarle el acceso a los religiosos, cambia tras enseñarle el interior del bolso (Sánchez, 2010:47). En este sentido, el recipiente despierta nuestro deseo de saber, en primer lugar, desde la perspectiva formal. Una estructura cerrada, genera más inquietud ocultando que desvelando su interior. La reacción del gerente es simplemente gestual, sorpresiva ante la revelación, lo que deja sin resolver la pulsión del lector. De esta manera Sánchez, nos niega su contenido, provocando el aumento del deseo, a la vez que genera la asignación de significados según lo interpretado por el espectador. La inquietud despertada por el elemento, es similar a la provocada por la caja azul de *Mulholland Drive* (2002) o el bolso en el cortometraje, *Lady blue Shangai* (2010). Tanto el recipiente abierto, como el cerrado se refieren al inconsciente del individuo y el descubrimiento de la verdad. La conducta del objeto en estos casos es extraña, aislada, mostrada con un matiz amenazante (Figura 2). Tal como observamos a los objetos poéticos, estamos sumergiéndolos en nuestro propio reflejo.

### 1.3 Cuerpo-objeto: Los testículos

Al igual que en Buñuel, la fragmentación de las partes anatómicas, ojos, manos, pies, muslos, se transforman en cuerpo-objeto al perder la identidad (Arenas Vargas, 2006:40), además de contener un tono siniestro.

*Miembros seccionados, una cabeza cortada, una mano separada del brazo, [...] contienen algo enormemente ominoso, en particular cuando se les atribuye todavía una actividad autónoma. Ya sabemos que esa ominosidad se debe a su cercanía respecto del complejo de castración.* (Freud 1919 :243)

En *Tú me has matado*, Alonzo, es salvajemente castrado por los enmascarados (Sánchez, 2010:54), siéndole entregado los testículos en un pequeño recipiente (Figura 3). De inmediato, el personaje, sufre una regresión. Los policías y compañeros corruptos, invitan a éste a torturar al supuesto culpable. Con un arsenal de utensilios a su disposición y el sujeto amordazado, Alonzo, abandona la estancia trastornado y decide poner fin a su vida. Es entonces, cuando experimenta el retorno a las profundidades más oscuras de su pasado. En primer lugar, desde el recipiente con sus testículos. “[...] el Yo se dirige al Ello y pone en marcha el proceso primario para restablecer su fuerza y capacidad creativa” (Etchegoyen, 1993:515). Freud se refiere al Ello, entendido como la parte más primitiva donde se expresan las pulsiones y deseos. De esta manera, la imposibilidad de Alonzo a experimentar goce, le lleva a tomar la drástica decisión, comprendiendo su impotencia por retomar a su estado natural. La regresión se completa al identificar los elementos de tortura que remiten al hecho patológico. Alonzo recuerda por momentos a Frank Booth (Dennis Hopper) en *Blue Velvet* (1986) y su goce condenado al fracaso, aunque con final distinto. La oreja seccionada, en este caso, el botínpreciado, es encontrada por Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachland) entre los matorrales. Ésta, presenta una ausencia de cuerpo e identidad, convirtiéndose en objeto-pista, estimulando nuestra curiosidad y morbo por llegar más allá del misterio y conocer el todo de la pieza.

Aunque de forma muy superficial, apreciamos a los mormones extraerse el par de ojos antes de dormir. Sin duda, un ejemplo más de ese cuerpo-objeto tan presente en la filmografía surrealista de Lynch y Buñuel.

### 1.4. Objeto en primer plano: Folleto

Sánchez, señala al folleto (Figura 4), como el elemento en el que construyó *Tú me has matado*. El objeto, con una connotación fuertemente religiosa, interactúa con la mayoría de los personajes, colocándose como un objeto mediador entre la fe y el amor a Dios y el perverso mundo de la corrupción y la muerte, la

eterna dualidad del bien y el mal. Sin embargo, su mensaje se burla del deseo del individuo de encontrar a Dios, justificando las prácticas siniestras realizadas por los personajes como acciones que buscan salirse del sendero para recibir una recompensa divina proporcional a sus actos. La parábola del Hijo Pródigo es puesta a disposición de los personajes. “Para ver a Dios es preciso haber perdido la fe y seguir en el camino, sólo entonces sucede el milagro” (Sánchez, 2010:6). Así, el folleto es el argumento perfecto para viajar al mundo subterráneo del individuo. Si viajamos hasta *Twin Peaks*, son varios los objetos que implican a buena parte de los personajes y resultan esclarecedores para destapar las vidas ocultas de éstos. Desde diarios secretos, hasta collares, fichas de póker o botas. Pero, precisamente lo que une a dibujante y director, lo determina el uso del primer plano de los objetos, donde se destaca la importancia del mismo y potencia la facultad sugestiva de la imagen.

### Conclusiones

El diálogo que se establece constantemente con el objeto, permite la inmersión al plano simbólico por parte del lector, donde se deja ver el potencial poético. El uso de la profundidad metafórica a través de la dimensión semántica del objeto, confiere la capacidad de generar múltiples interpretaciones que funcionan como hilo conductor de una trama, aglutinando temas que van desde la corrupción del ser humano, la identidad o la creencia en Dios. Sánchez, apela a la sustitución de la palabra por el elemento convertido en signo, usando para ello buena parte de la identidad *lynchiana* construida en base a la sensación de temor y extrañeza. Mediante el uso de los primeros planos, dota de actitudes al objeto, posibilitando la creación de un lenguaje autónomo e independiente a su función y convirtiéndose en protagonista con una vida activa. Por otro lado, lo dispone como una figura que interpela constantemente al espectador, como si exigiera su participación constante. El resultado, como venimos subrayando, es un objeto articulador de la diégesis, que dirige la acción y atrae la atención.

## Referencias

- Arena Vargas, Juan Pablo (2006). *El engaño de la mirada: del objeto al cine*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. ISBN 9586838439
- Cabello, Gabriel (2005). *La vida sin nombre: La lógica del espectáculo según David Lynch*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. ISBN 9788497423533
- Deleuze, Guilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*, Barcelona: Paidós
- Comunicación. ISBN 8475093175
- Etchegoyen, Horacio (1993). *Los fundamentos de la técnica psicoanalítica*, Buenos Aires: Amorrortu editores. ISBN 9505184808
- Freud, Sigmund (1979). *Obras completas. De la historia de la neurosis infantil y otras obras. 1917-1919*. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores. ISBN 9505185936
- Sánchez, David (2010). *Tú me has matado*, Bilbao: Astiberri Ediciones. ISBN 9788492769438

# Reflexiones sobre la colaboración en procesos transdisciplinares de creación artística

*Considerations on how to collaborate  
on transdisciplinary process regarding  
artistic creation*

**ITZIAR ZORITA AGUIRRE\* & PAZ TORNERO LORENZO\*\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprobado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual, investigadora y profesora.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Sarriena Auzoa, z/g, 48940 Leioa, Bizkaia, España. E-mail: itziar.zorita@ehu.eus

\*\*España, Artista, profesora e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Calle Periodista Eugenio Selles s/n, 18014, España. E-mail: paztornero@ugr.es

**Resumen:** El presente artículo discute estos proyectos que se basan en una cohesión entre disciplinas y sus metodologías específicas colaborativas, pudiendo éstas catalogarse aún hoy de marginadas o contraculturales. En esta reflexión, hay que añadir la necesidad de establecer nuevos debates en torno a la creación artística que construye inusuales y novedosos mecanismos en la generación de conocimiento, cuestionando así la figura del artista en la sociedad, la producción objetual del arte, el sistema del arte y sus instituciones (escuelas de arte, facultades, museos, etc.), y la investigación artística contemporáneas.

**Palabras clave:** Transdisciplinariedad / colaboración / autoría / horizontalidad / metodologías.

**Abstract:** *This article discusses two projects that are based on a cohesion between disciplines and their methodologies. In this reflection, we must add the need to establish new debates about the artistic creation that builds unusual and novel mechanisms in the generation of knowledge, thus questioning the figure of the artist in society, the production of art base on objects, art schools' leaning systems, art faculties, museums, etc., and contemporary artistic research in general.*

**Keywords:** *Transdisciplinarity / collaboration / authorship / horizontality / methodology.*

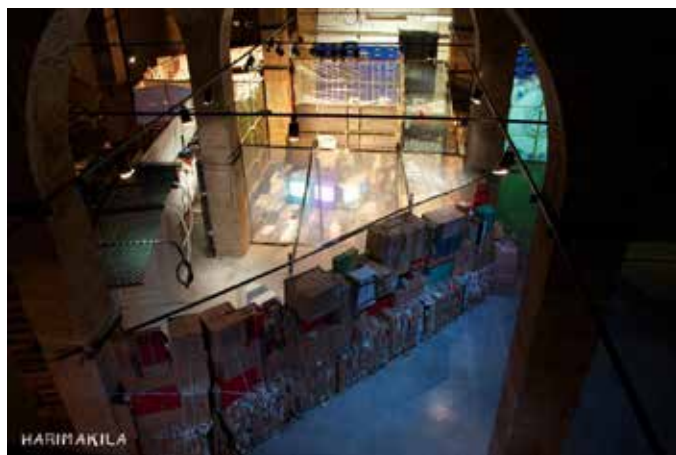
## Introducción

La transdisciplinariedad, el diálogo entre antagónicos, ofrece un espacio para la generación de nuevos campos de conocimiento y para la innovación dada su capacidad para crear puentes y espacios híbridos favoreciendo nuevas epistemologías y experiencias que atraviesan las lógicas disciplinares. Llevar a cabo proyectos transdisciplinares supone establecer redes y modos de producción y experimentación desde campos tan diversos como el arte, las ciencias experimentales, la tecnología o las humanidades, entre otros. A menudo se trata de proyectos que difícilmente encajan en los sistemas artísticos convencionales y, por consiguiente, siguen estableciéndose en espacios más marginales y/o contraculturales. La confrontación entre distintas disciplinas necesita de un marco de colaboración consensuado que facilite la integración de múltiples puntos de vista, modos de hacer, lenguajes y sensibilidades.

### 1. Descripción de los proyectos elegidos

Con el fin de aproximarnos al hecho colaborativo en la práctica artística planteamos establecer un diálogo entre las dos autoras a partir de dos proyectos transdisciplinares: *Harimakila* (2014) e *Ioni* (2018). El primero fue realizado por Itziar Zorita (Figura 1) y el segundo por Paz Tornero (Figura 2), ambas co-autoras de este artículo, en colaboración de múltiples agentes.

*Harimakila* (Figura 1), proyecto impulsado por el colectivo artístico Mobiolak formado por Oihane Espúñez e Itziar Zorita, se trataba de una instalación



**Figura 1** · Colectivo Artístico Mobiolak, *Harimakila*, 2014. Instalación interactiva e inmersiva. Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz. Fuente: Mobiolak.

**Figura 2** · Paz Tornero, *Loni*, 2018. Obra realizada con bacterias vaginales y fotografías. <http://www.mua.ua.es/pagina.php?opc=3&lang=1&id=381>. Fuente: autora.



interactiva e imersiva que pretendía exponer y denunciar las condiciones laborales de las fábricas textiles del sudeste asiático. Tanto para su conceptualización y posterior producción, requería de un equipo transdisciplinar que colaborara en cada una de las tareas que exigía el proyecto: construcción arquitectónica, diseño de una app interactiva, relato conceptual y proceso de mediación y participación. Este reto determinado por la búsqueda de una cooperación horizontal e integral, supuso experimentar con otros modos, lenguajes, objetivos y necesidades ajenas a la práctica artística e implicó poner a prueba y perfilar una metodología para el trabajo colaborativa.

En el caso del proyecto expuesto por Paz Tornero, el contexto era bastante diferente. Durante dos años fue artista visitante en el Instituto de Microbiología de la Universidad San Francisco de Quito (USFQ), buscando con ello profundizar en la metodología y praxis transdisciplinar donde, tal vez, se podría entender su presencia como una “invasión” en este laboratorio y sus investigaciones pudieran ser catalogadas de “innecesarias” por otros colegas académicos. La obra (Figura 2) presenta una reflexión sobre la identidad, la huella familiar y su carácter efímero y temporal. Ha sido desarrollada en el Laboratorio de Microbiología de la Universidad de Granada, España, durante el periodo de dos semanas.

Los dos proyectos mencionados son diferentes en genealogías, procesos y disciplinas, si bien ambos comparten la inherente necesidad de trabajar desde procesos colaborativos. Ambos indagan en la necesidad de buscar nuevos procesos de producción sin que sea prioritaria la producción objetual. Por ende, este tipo de prácticas plantean varias problemáticas en su relación con la institución artística y el mercado del arte. En este sentido, cabe mencionar a Arthur Danto, que manifiesta la necesidad de “reconocer cómo el arte puede, y de hecho debe, ser racional y sensible a un tiempo. Y determinar entonces el modo en que sus propiedades sensibles se relacionan con su contenido racional.” (Danto, 2005: 144). Para Danto, la belleza forma parte de la experiencia de la propia experiencia del arte. La experiencia es, sin duda, mucho más rica que el “estremecimiento retinal”, ya que “el arte es algo más que pura emoción óptica.” (147).

## 2. Epistemología de la transdisciplinariedad: cuestiones a debatir

A) En los procesos de creación artística transdisciplinar: ¿Qué metodologías o procedimientos se desarrollaron en relación al trabajo colaborativo en el proyecto citado?

Sobre *Harimakila*: *Harimakila* se presenta bajo la autoría del colectivo artístico Mobiolak en colaboración con SETEM, ONGD estatal que entre otras causas desarrollan campañas de sensibilización y denuncia en torno a la

explotación laboral en la producción textil en países de centroamérica y sudeste de Asia. En lo que respecta al colectivo Mobiolak, surge como agente artístico con voluntad de integrar otros agentes sociales, educativos y mediáticos o tecnológicos con el fin de traspasar los espacios habituales y/o convencionales del arte y adentrarse en espacios desconocidos a través de la indagación transdisciplinar. Y es, por tanto, un agente que intrínsecamente aparece determinado por la necesidad de crear o participar en proyectos que exigen una colaboración transdisciplinar. Esta característica esencial del colectivo establece un continuo aprendizaje para repensar y experimentar sobre los procesos colaborativos adecuando cada proceder a la naturaleza de los diversos agentes implicados y al contexto de producción de cada proyecto. Mobiolak defiende y elige trabajar de manera transdisciplinar como una posibilidad capaz de ofrecer nuevos paradigmas de la práctica artística.

Sobre la práctica de Paz Tornero: En estos entornos, la experimentación e intercambio de conocimiento durante el desarrollo del proyecto son preponderantes como bases dentro de las distintas metodologías que puedan surgir. Los temas a investigar son estudiados no sólo desde el punto de vista físico y tangible (características del método científico moderno), sino que también se tiene en cuenta la exploración sensitiva otorgándole el mismo rigor. Entonces, teniendo esta última cuestión presente lanzo la siguiente pregunta: ¿podría esta ser una de las características de la producción transdisciplinar en la época posmoderna?

En este asunto, bajo mi experiencia, establecer ciertos parámetros metodológicos en prácticas del ArtScience es complejo en España, ya que el científico trabaja bajo un régimen laboral demasiado tradicional y bajo estrés. En los trabajos que he desarrollado hasta el momento junto a científicos, normalmente, aunque han estado muy implicados e interesados, sin embargo, no han mostrado interés en ser mencionados como colaboradores en las exposiciones y/o publicaciones realizadas. Independientemente de su impacto y difusión internacional. Esto, hace pensar que producimos el conocimiento bajo el criterio científico, poniendo muy en duda, en base a las directrices y baremación académica, cualquier rigor que pudiera existir en la práctica artística. El filósofo Paul Feyerabend critica el supuesto rigor del método científico, expone al respecto: “todas las metodologías tienen sus limitaciones y la única regla que sobrevive es todo vale.” (Feyerabend, 1975: 295-6).

B) Contexto institucional para la transdisciplinaridad: ¿Academia, museos, centros de creación y otros agentes mediadores cómo acogen y apoyan la producción transdisciplinar?

Sobre *Harimakila*: Apostar por proyectos transdisciplinares significa repensar términos como resultados, procesos, publicación o experimentación. Si pensamos en la investigación científica es habitual medir y contabilizar los resultados a través de publicaciones académicas. En el ámbito artístico, en cambio, se requiere en cierta manera realizar un programa público o una exposición en algún centro de arte, museo o galería. Las estructuras, la organización y políticas culturales precisan adaptarse a formatos que salen de las categorías disciplinares.

Si observamos el caso de *Harimakila*, esta cuestión de formatos aparece reflejada en detalles como el texto que se utilizó para la comunicación y difusión de proyecto en los diversos soportes comunicativos. Si bien era un proyecto que se exponía en un centro de arte, la aportación económica más significativa procedía del departamento de Cooperación al desarrollo. El centro de arte y el colectivo Mobiolak defendían presentar la instalación como proyecto u obra artística. La ONGD SETEM y el departamento de Cooperación, por el contrario, creían más conveniente comunicarlo como proyecto de sensibilización o educativo, pues pensaban que la utilización de “lo artístico” podría alejar o crear cierta distancia con el tema.

Sobre la práctica de Paz Tornero: Durante mi carrera como artista e investigadora, sí he encontrado iniciativas que promueven el encuentro de disciplinas dando especial atención a las artes. Igualmente, residencias artísticas en el extranjero que acogen la experimentación transdisciplinar. Por otro lado, otro de los importantes retos conseguidos en dicho ámbito ha sido ser artista invitada en un laboratorio de microbiología en la Universidad San Francisco de Quito, Ecuador, durante dos años y, con ello, proponer un proyecto de innovación docente y crear una asignatura para todos los estudiantes de la universidad, independientemente de sus campos de estudio, y así seguir investigando en diversas metodologías transdisciplinares en el ámbito educativo para obtener nuevas conclusiones. También he podido exponer obra “híbrida” compuesta de material microbiológico, video y fotografía en un museo convencional

C) Jerarquías y diálogos en la producción transdisciplinar: ¿Cómo se establecen las relaciones jerárquicas entre agentes?

Sobre *Harimakila*: Se creó un grupo motor formado por miembros del colectivo artístico y trabajadoras de la ONGD. Se estableció que toda decisión que afectara la idea y diseño base del proyecto debía ser aceptada por ambas partes. A pesar de que el equipo de la asociación no gubernamental mostraba una total confianza en la propuesta artística, el equipo artístico sentía que de alguna forma u otra debía pasar el filtro y convencer al interlocutor de que aquello que

estaban probando sería beneficioso como instrumento de sensibilización. La relación, no obstante, fue continua, abundante, basada en la confianza y próxima. En paralelo, se trabajó con el equipo de arquitectos, diseñadores, ingenieros informáticos, educadores y un grupo de 20 voluntarios/as que colaboraron en la construcción de todo el espacio. Cada cual era especialista en su campo y desarrollaron su parte a partir de las directrices del colectivo motor.

Resulta revelador la complejidad del proceso transdisciplinar fundamentalmente cuando se desconoce el área de conocimiento del otro. En el caso expuesto, hubo ciertas tensiones durante el proceso de creación de la aplicación para teléfono móvil, dispositivo esencial sin el cual no se podría conseguir una experiencia inmersiva e interactiva con el usuario/público. No resultó sencillo saber hasta dónde se podía seguir desarrollando la citada aplicación o qué nivel de estabilidad o interacción podríamos lograr según las condiciones y límites que determinaba la producción.

Sobre la práctica de Paz Tornero: En mi caso, durante mi carrera como artista e investigadora, aparecen dos formas de proceder:

1. Quiero desarrollar una idea y requiere de expertos científicos para documentarme e investigarla. En realidad, existe poca sinergia aunque se dialogue frecuentemente para obtener información.
2. Propongo una línea de investigación a un colega científico y entre los dos acotamos el tema de estudio a investigar. El científico siempre ofrece interesantes y creativas soluciones incluso abordando y dando forma al proceso y posibles resultados en sentido estético.

Respecto a la segunda pregunta, debo manifestar mis dudas. Por un lado, es positivo el apoyo institucional, el cual ayuda a formalizar estas sinergias. En este caso, tal vez dicha situación dotaría de más rigor y fiabilidad la práctica transdisciplinar. También, pudiera traducirse en la creación de nuevo conocimiento y modernización del ámbito académico tanto en el sector de la investigación como la educación.

### **Conclusiones**

La transdisciplinariedad debe tener vocación de experimentar con nuevas fórmulas, abrir posibilidades a partir de conexiones entre distintas áreas de conocimiento. Dialogar, repensar, reimaginar, reinventar y colaborar. Pero para tal objetivo, se requiere de tiempo, espacios y propuestas que realmente favorezcan relaciones interdisciplinarias más hondas.

En espacios donde la colaboración es horizontal, es muy factible la innovación, porque se es capaz de reinventar procesos, metodologías, usos e incluso dogmas no sólo en el proceder científico, también en el artístico. En el caso de Paz Tornero y su colaboración con el Instituto de Microbiología de la Universidad San Francisco de Quito, en varias ocasiones, dentro de ciertas investigaciones que estábamos abordando, se habló de posibles patentes en un futuro. Igual ocurrió en la asignatura sobre la práctica transdisciplinar que Tornero instauró en la Universidad San Francisco de Quito. Varios alumnos fueron ayudados por científicos del Instituto de Microbiología animándonos a proseguir con sus proyectos, una vez acabada la asignatura, ya que claramente hablaban de posibilidades de patentar los resultados. En esta misma línea, cabe señalar que la aplicación creada para el proyecto *Harimakila* sigue siendo optimizada en otros proyectos artístico/culturales, estableciendo nuevas redes y espacios para avanzar en la investigación interdisciplinar, gracias a que fue registrada bajo licencia de Creative Commons.

Sin embargo, la práctica transdisciplinar parece no encajar en categorías convencionales. Se sitúa en el margen, en lo invisible y, por tanto, carece aún de cierta legitimación por el propio sistema artístico y aún menos por el científico e institucional. Con esta realidad, es crucial seguir fomentando espacios para el encuentro que puedan desembocar en fórmulas que establezcan metodologías para la colaboración y, más aún, que puedan ser reproducidas y testeadas en diversos contextos transdisciplinarios. Igualmente debemos pensar en qué apoyo y desde dónde sería necesario, al igual que contar con vías de difusión adecuadas, no solo académicas, sino también otras donde distintos agentes sociales puedan hacerse eco de los beneficios de esta práctica. Si no, se corre el riesgo de producir proyectos anecdóticos, sin mayor trascendencia, presencia e impacto en el ámbito académico, empresarial, artístico y, en definitiva, ciudadano.

### Referencias

Danto, Arthur (2005) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Madrid: Paidós.

Feyerabend, Paul (1975) *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge*. Londres: New Left Books.

# Juan Zamora: adonde las palabras transportan

*Juan Zamora: Where Words Carry*

JAVIER RODRÍGUEZ CASADO\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*España, Artista e investigador.

AFILIAÇÃO: atividade independente. E-mail: javrod09@ucm.es

**Resumen:** El presente artículo propone una aproximación a las maneras en las que el lenguaje atraviesa la práctica artística de Juan Zamora. El punto de partida del texto es la palabra hablada como elemento primario para la toma de contacto y el abarcamiento del entorno, que Zamora emplea en sus proyectos acerca de los procesos de la naturaleza y de la actividad humana, los cuales se traducen en piezas de enorme carga poética.

**Palabras clave:** Juan Zamora / lenguaje / procedimientos creativos / origen / juego.

**Abstract:** *This article analyses the ways in which language traverses the artistic practice of Juan Zamora. The starting point of the text is the spoken word as the primary element for the first approach to and understanding of the environment, which Zamora uses in its projects concerning the processes of nature and human activity, which materialise into hugely poetically charged pieces.*

**Keywords:** *Juan Zamora / language / creative procedures / origin / game.*

## Introducción

La importancia de las palabras se manifiesta en la base de la práctica de Juan Zamora (Madrid, 1982; Premio Fundación Princesa de Girona de Artes y Letras 2017) por cuanto las emplea como forma de investigación de diferentes modos: por una parte, demuestra una gran preocupación por cómo se nombran las cosas, lo cual entronca con el origen del conocimiento –solo es conocido aquello que tiene nombre– y del universo simbólico; por otra parte, las palabras que integran sus proyectos están elegidas de modo que sean, a la vez, directas pero evocadoras de múltiples sentidos en relación con la visualidad de las piezas que los componen; y, por último, cabe destacar el papel de la conversación en su proceso de trabajo, que supone un intercambio más con el entorno, como forma de (re)conocimiento.

La conversación ha sido durante años mi campo de investigación y mi medio de trabajo, y, durante más de una década, la vía por la que Juan Zamora y yo hemos compartido inquietudes, referencias y puntos de vista, los cuales se han visto reflejados en nuestras respectivas prácticas. Este artículo parte de esos intercambios para, de alguna manera, regresar a las palabras: nuestro punto de origen.

### 1. "Esto es una pizarra"

Si algo caracteriza al nombrar es que se trata de un acto vinculante. Adjudicar un nombre a las cosas supone situarlas en el mundo –otorgarles una existencia–, aproximarlas a uno mismo por identificación, y cargarlas de posibles significados. Nombrar es, en su sentido más primario, un acto creativo –y también *re-creativo*– que, generalmente, se produce tras una toma de contacto visual.

Cuando llegó su turno de presentar un breve ejercicio de intervención en el entorno, de quince minutos de duración, en una de las sesiones de un taller con Daniel Canogar al que ambos asistimos en noviembre de 2007, Juan se dirigió a la pizarra blanca que había en la sala, y con un rotulador escribió en el centro con su particular caligrafía: "Esto es una pizarra" (Figura 1). Correspondía al resto del grupo comentar lo que cada quien había realizado, pero nadie arrancaba a hablar en esta ocasión. Preguntado finalmente por la intención de su acto, Juan explicó que, como punto de partida de su proceso creativo, cuando no sabe por dónde comenzar, a menudo se pone a describir aquello que ve a su alrededor en busca de alguna idea. Y eso había hecho: había llamado a una pizarra. Nos la había presentado a través de su representación en forma escrita sobre ella misma. Y todo el grupo reconoció que el objeto que tenía enfrente era, efectivamente, una pizarra.

La pizarra es una superficie de contingencia, una carta blanca, un lugar de



**Figura 1** · Esta es la única imagen que conservamos de ese momento (taller con Daniel Canogar). Fuente: propia.

**Figura 2** · *Bloque de mármol con betta* (2018). Bloque de mármol del cual ha sido extraída una veta negra (materia inorgánica) para ser sustituida por un pez betta negro (materia orgánica). Pieza realizada por mí como asistente de Juan Zamora en Elvas, Portugal, durante el Simposio "MonteParaiso 2018". Mármol, agua y pez betta. 66 x 53 x 10,5 cm. Fuente: propia.

**Figura 3** · *Bloque de mármol con betta* (2018). Detalle. Fuente: propia.





**Figura 4** · 天空是藍色的 / The Sky Is Blue (2013). Intervención sobre el cielo contaminado de Pekí (fotograma de vídeo). Fuente: <https://vimeo.com/72343461>.

**Figura 5** · *Emerge* (2017). Técnica mixta sobre papel (serie de 64 dibujos de 21 x 15 cm.). En este proyecto, Juan Zamora se adentra en el fenómeno de la emergencia –un principio científico que, ligado a la idea de autoorganización, explica el surgimiento de la vida a partir de las diversas reacciones que posibilitaron a las primeras moléculas asociarse para dar origen a los primeros organismos, cuya capacidad para duplicarse y diversificarse dio lugar al alumbramiento de los seres vivos de nuestro planeta. Fuente: cortesía del artista.

paso que admite innumerables cambios, que puede ser empleada con el fin más riguroso o con el más trivial, indistintamente. Es un espacio ideal para experimentar porque cualquier error es fácilmente corregible y porque siempre se puede volver al punto de inicio. Dicho de otro modo: es un lugar que permite *recrearse*. Y en lo recreativo es donde se dan las condiciones idóneas para el despliegue de cualquier posibilidad, pues el juego es, en sí mismo, una actividad primaria cargada de potencia.

La práctica de Juan Zamora se ha desarrollado a partir de lo primario en múltiples sentidos, ya sea en lo referido a los medios empleados en la realización de sus piezas o a las ideas e inquietudes que las motivan. Así, desde sus inicios, se ha servido del dibujo como herramienta básica de producción artística, de métodos muy diversos para animar lo inanimado (Figura 2 y Figura 3) y, de paso, para reflexionar acerca de lo animal o lo natural –y, más ampliamente, de aquello que tiene que ver con existir (Figura 4 y Figura 5).

Su trabajo aborda cuestiones que rodean lo originario, y se sitúa en los límites de lo conocido –por el ser humano o por él mismo como individuo– acercándose a la comprensión del mundo por vías que no descartan lo lúdico sino que, de hecho, lo integran y fomentan. La práctica artística pasa a ser, de este modo, un terreno de juego y, al igual que la pizarra, un marco de posibilidades inagotables, entre las cuales se encuentra la de hacer cosas con palabras (Austin, 1962-2016).

### 1.1. El origen de los mundos

La inauguración de la existencia de las cosas por medio de su nombramiento (Juan 1:1 versión Reina-Valera 1960) apunta a que el mundo surge del lenguaje. Este último, por su parte, se origina en aquel territorio de creatividad y contingencia que es el juego (Punset dir., 2007). Desde una perspectiva antropológica, Chris Knight (2007) explica el vínculo que une la creatividad y lo recreativo por el denominador común de la ficción. Las ficciones construyen mundos que no se ajustan necesariamente a los acontecimientos del plano de la realidad. Mediante ellas el ser humano alcanzó el pensamiento abstracto o simbólico y, de este modo, han podido desarrollarse las artes, la espiritualidad y, por supuesto, el conocimiento. La ficción es un territorio seguro porque el juego es un espacio sin riesgo en el que se puede probar sin mayores consecuencias y plantear otras posibilidades. Pero para que el juego sea posible, es necesaria la existencia previa de un contrato social, un mínimo acuerdo común en el que basar la convivencia (2007). Un arte entendido en estos términos no es ajeno a esta condición.

Así pues, dado que el juego es empleado recurrentemente por Juan Zamora

como metodología primaria desde la que articular un discurso, no es de extrañar que las palabras tengan una singular importancia en el proceso, desde los primeros estadios.

## 2. Sucesos bajo el cielo de la boca

A cincuenta kilómetros al noroeste de Johannesburgo se localiza un conjunto de yacimientos bautizados como la Cuna de la Humanidad por ser el lugar donde se encuentran los vestigios de homínidos más antiguos hallados hasta la fecha. Fue allí donde, en un periodo de residencia en la NIROX Foundation, Zamora desarrolló el proyecto *ORA (Bajo el cielo de la boca)* (2014-2017), en el cual planteó una exploración poética del surgimiento del lenguaje oral en el Homo Sapiens relacionando los sonidos de los clics de las lenguas joisanas con los del goteo del agua de cuevas situadas en las proximidades de los primeros asentamientos humanos conocidos (Figura 6). El agua, el elemento por el cual se originó la vida, cae desde esa especie de cielo-paladar que es el techo de la cueva, produciendo sonidos cuyo eco aún se reconoce en lenguas que continúan activas.

En una de esas ocasiones en las que convertimos temporalmente una cafetería en nuestro espacio de trabajo, Juan y yo conversábamos sobre los procesos que nos ocupaban cuando, en una digresión, comenté que en época de alergia siento picor en el cielo de la boca. “Qué bonita expresión”, me dijo. Tiempo después, le acompañé en la inauguración de su exposición en Madrid.

Con este proyecto, Juan se adentra en un territorio incierto –todavía se desconoce si todas las lenguas proceden de una raíz común o de varias, y dónde se localiza su origen (Atkinson, 2011, 2012; Cysouw *et al.*, 2012)–, y propone un relato subjetivo basado en la observación del entorno, que se sitúa a caballo entre lo mitológico, lo místico y lo antropológico sin que puedan distinguirse unos límites claros.

El entorno en *ORA (Bajo el cielo de la boca)* juega un papel fundamental, principalmente en dos sentidos: además de contribuir con sus especificidades a la configuración del proyecto, también resulta ser la base del lenguaje oral. Walter Ong (1982-2006) recuerda que las palabras son, ante todo, sonidos vinculados a su contexto inmediato. Por ello, la hipótesis de que un lenguaje primigenio pudiese emerger de la imitación de los sonidos de la naturaleza, como el goteo del agua en este caso, no parece inverosímil. Un sonido es un suceso, y un componente mínimo del lenguaje. Como explica Ong:



**Figura 6** · Juan Zamora. *Bajo el cielo de la boca* (2014). Videoproyección sobre calavera. Medidas variables. Instalación en galería Slowtrack, Madrid, 2014. Fuente: cortesía del artista.

*Las palabras son acontecimientos, hechos. (...) no resulta sorprendente que el término hebreo dabar signifique “palabra” y “suceso”. Malinowski (...) ha comprobado que entre los pueblos “primitivos” (orales) la lengua es por lo general un modo de acción y no sólo una contraseña del pensamiento (1982-2006: 38-9).*

Un clic, un glup, un gruñido o una conversación en un bar son actividades creativas, indudablemente. No son un proyecto sino hechos en sí mismos que, a su vez, pueden dar lugar a otros como las diferentes piezas que integran *ORA* (*Bajo el cielo de la boca*). Este tipo de sonidos ya estaba presente en la obra temprana de Zamora, en la cual diversos personajes dibujados y mínimamente animados (*Animaliyos*) emitían ruidos y onomatopeyas que iniciaban un diálogo con sus oyentes o, en ocasiones, entre ellos mismos.

Las palabras -sonidos, en esencia- activan múltiples sentidos en el trabajo de Juan Zamora. Sentidos literales o figurados que, a la postre, se preguntan por el que tal vez sea el sentido mayor y más ignoto: el de la vida misma. Pero, aunque no se llegue a una respuesta definitiva en ese interrogarse por la existencia, ocurre que, mientras se hace, se mantienen activos el diálogo y la conversación. De este modo, las palabras fluyen, los lenguajes se multiplican y la

vida, en definitiva, continúa discurriendo. Quizá sea ese el principal motor del ser humano, y tal vez eso sea suficiente y tan solo baste con dejarse llevar.

### Conclusión

Fluir es la manera que Juan Zamora ha escogido para relacionarse con el mundo. En ese modo informe de transitar, en ese nomadismo, se ha abierto a múltiples posibilidades, entre ellas: la de percibir la realidad como un terreno de juego, como una pizarra, como una inagotable fuente de relatos. En este texto puede comprobarse, a través de algunos de ellos que conozco de primera mano, cuán determinantes son las palabras y su articulación en las prácticas artística y vital de Zamora, en su forma de ser fluida. He formado parte de su proceso de trabajo de diferentes modos, lo cual me ha servido para buscar en nuestras conversaciones puntos en común entre nuestros respectivos modos de hacer. El verbo nos une. Las palabras construyen lazos entre quienes las comparten e intercambian. Las palabras crean y recrean. La palabra puede ser la obra misma o su vehículo. Con ellas puede escribirse un cuento, o un artículo o las reglas de un juego que puede convertirse en una práctica artística. Una práctica que, como Juan suele decir, tendrá sentido siempre y cuando siga proporcionando diversión.

### Referencias

- Atkinson, Quentin D. (2011) "Phonemic Diversity Supports a Serial Founder Effect Model of Language Expansion from Africa". *Science*. Vol. 332 (6027): 346-349. DOI: 10.1126/science.1199295.
- Atkinson, Quentin D. (2012) "Response to Comments on 'Phonemic Diversity Supports a Serial Founder Effect Model of Language Expansion from Africa'". *Science*. Vol. 335 (6069): 657. DOI: 10.1126/science.1210005.
- Cysouw, Michael, Delion, Dan, & Moran, Steven (2012) "Comment on 'Phonemic Diversity Supports a Serial Founder Effect Model of Language Expansion from Africa'". *Science*. Vol. 335 (6069): 657. DOI: 10.1126/science.1208841.
- Ong, Walter (2006) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D. F.; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 950-557-170-4.
- Punset, Eduard (dir.) (2007) *Redes* [programa de televisión], 435. RTVE; Grupo Punset Producciones.

# Cosmopolitismo sígnico, Espaço e Cibercultura no *Corpo Performático* de *Berna Reale*

*Signical Cosmopolitanism, Space  
and Cyberculture in the Performing Body  
of Berna Reale*

**JOÃO LENO PEREIRA DE MARIA\***  
& **JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO\*\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, arte/educador, ator, poeta e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Instituto de Linguística, Literaturas e Arte (ILLA). Av. dos Ipês, s/n. Bairro: Cidade Jardim, CEP: 68500-00, Marabá, Pará, Brasil. E-mail: joaalenopm@yahoo.com.br

\*\*Brasil, fotógrafo, designer gráfico, artista visual e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Faculdade de Artes Visuais. Avenida dos Ipês, s/n, Cidade Universitária, Loteamento Cidade Jardim, Marabá/PA, Brasil. E-mail: zemarqs@yahoo.com.br

**Resumo:** O presente artigo intenta assentar, esteticamente, as relações entre corpo e espaço na performance da Artista Visual Brasileira Berna Reale. Na contemporaneidade o Lócus erige-se como condição primordial na narrativa imagética e, inegavelmente, as tecnologias emprestam suas funções ao corpo, ampliando, assim, as capacidades sensoriais/corporais de quem produz e/ou frui Arte. A Poética de Berna Reale é uma prevaricação sígnica entre o Corpo (físico e social), o Figurino, a Música, a Fotografia, o Vídeo e a Cidade, pungente em profundas esferas de (re) significações.

**Palavras chave:** Cosmopolitismo / Espaço / Cibercultura / Performance.

**Abstract:** *The present article attempts to establish, aesthetically, the relations between body and space in the performance of Brazilian Visual Artist Berna Reale. In contemporary times the Lócus erects itself as a primordial condition in the imaginary narrative and, undeniably, the technologies lend their functions to the body, thus amplifying the sensorial / corporal capacities of those who produce and / or frui Art. The Poetics of Bern Reale is a signic “prevarication” between the Body (physical and social), the Costume, Music, Photography, Video and the City, pungent in deep spheres of resignification.*

**Keywords:** *Cosmopolitanism / Space / Cyberculture / Performance.*

*Na arte corporal e de performance a figura do artista é ferramenta para a arte.  
É a própria arte.*

Gregory Battcock

As relações que são dadas pelo corpo dentro do contemporâneo vão além daquelas que estão dadas na arte tradicional e são distanciadas pela performance no sentido de que o mercado não é mais o detentor de um objeto que pode ser vendido; na performance, o que é dado ao mercado são os registros feitos destas que tem um valor comercial a ser explorado. A construção dos resultados artísticos a partir dos seus próprios corpos, traz à tona, dentre tantas coisas, estas possibilidades no cenário contemporâneo, mediadas por uma outra forma de circulação da obra de arte. A presença do sujeito na narrativa direciona-se para uma percepção-outra da compreensão de dicotomias, tais como o público e privado, o sujeito e a cidade, o físico e o subjetivo, o Espaço, portando-se, de então, como um elemento de reelaboração/negociação de um presente conectado em instantâneos. No bojo dessas questões a obra de Berna Reale é um convite ao debate sobre as (in) visibilidades históricas, sociais, políticas e estéticas de uma artista visual brasileira, amazônida, que apresenta, via performance, suas cidades possíveis e universais a quaisquer expectadores.

### [Sobre Tintas, Telas e Pinceis]

O que se faz necessário para que uma obra seja, essencialmente, considerada Arte?

A combinação-título [acima] dá caminhos para que iniciemos nossa arguição sobre elementos constitutivos de uma “obra de arte”, sobretudo no campo das visualidades, ou ainda no conceito de Artes Plásticas, referendados desde a da Era Moderna. A famosa tríade (pinceis, tela e tintas), tomadas pelas mãos do pintor, resultariam numa matéria artística, via de regra, a fim de atrair o espectador, resultando na fruição da obra. Dessa feita, para além da pintura, o conceito de Artes Plásticas, constituía (ainda) em seu panteão a escultura e a arquitetura. A Arte Contemporânea, nos idos dos anos 1990, acrescentou a ideia de autoficção ou metanarrativa, coadunando-as com a presença do narrador em primeira pessoa, revelando aí, uma *poética do si*. A inserção do sujeito narrativo anuncia uma alteração na interpretação de uma relevante dicotomia no ambiente da Arte: o público e privado. Atualmente, o *locus* se dá por um processo negociação de um “aqui e agora” conectado em instantâneos, passível de (re) visitas, bem como ressignificações. O corpo permanece ativo e latente emanando signos, passa a ser um...

Diante de tal cenário, percebemos o caráter libertador nas chamadas artes performáticas (tais como Teatro e Música), inclusive por permitirem o improviso, renovando-se nos seus fazeres, seus processos de politização, bem como suas aberturas o que convencionamos chamar de cosmopolitismo *signico* em virtude de todas essas proliferação de significados e permutações contemporâneas de públicos e experiências estéticas, e que é por sua natureza, livre dos espaços hegemônicos tradicionais, tais como museus e (espaços reservados rotineiramente a apresentações e/ou exposição artísticas) e outros ambientes comumente destinados à apresentações artísticas.

No período contemporâneo, a Arte (outrora aprisionada aos mecenas e tendo a figura do museu como seu maior balizador), gradativamente se liberta, seja em forma ou conteúdo. No bojo dessas querelas a Performance ganha força e visibilidade, ainda percebida com estranheza, é uma linguagem artística que segue, a largos passos, conquistando, estética e academicamente, seu espaço, e assim, traçando uma marca em nosso tempo.

Conforme Maria Beatriz de Medeiros (2005, p.165):

*Artista, obra, público são elementos estéticos da performance. O quarto elemento estético é o tempo. A performance artística se dá no tempo, sua efemeridade é condição. Os registros permanecerão registros, e, por permanecerem, estarão semimortos, ainda que capazes de leves ressonâncias. Os registros são apenas obscuro reflexo, eco ensurdecido de um prazer para sempre estancado.*



Dentre as muitas características da performance, temos a união do corpo-criador e a matéria artística (o resultado), a ausência/presença é discurso. O criador está ali por completo, é obra também, misturado e confundido, ressignificando sua possibilidade de existir e, por consequência, criando novas significações/fruições para quem aprecia a performance.

Para Raduan Nassar (1978), “a razão jamais é fria e sem paixões”. Diferente de muitos alardes e incompreensões acerca dessa linguagem artística, a performance, tendo caráter democrático, aberto, flertando com o intuitivo, orienta-se (também) por direcionamentos academicistas, temáticas/motivações e espaços pré-estabelecidos.

Sobre o corpo e a Arte, o pesquisador Alexandre Melo (1998, p.120) questiona:

*Como é que o corpo e o movimento de um corpo — o do artista — faz pintura ou faz desenho? Como é que durante esse processo de fazer é o próprio corpo que se faz — isto é, se torna — pintura e desenho? E depois de o corpo e o desenho terem atravessado as suas fronteiras em múltiplas direções e terem experimentado variadíssimas formas de interação — absorção, penetração, ocultação, habitação — o que é que fica para a arte que não seja só já a marca da travessia de um corpo? E em que posição ficamos nós, os observadores, que afinal temos o nosso próprio corpo?*

Ao empreender estudos acerca da obra de Berna Reale, faz-se necessário assentá-la em um chão histórico, epistemológico e estético; com isto, *a priori*, aproximar-nos-emos de debates acerca de conceitos, tais como Pós-modernidade e Pós-modernismo.

Jean-François Lyotard (*apud* FEATHERSTONE, 1995, p.20) qualificou como sendo “um termo muito ruim” aquilo que fora nominado Pós-moderno, uma vez que este último postulasse uma noção de periodização (sabendo-se, de forma cara, que periodizar é um ideal característico e caro ao “clássico” ou “moderno”, assim, disformes aos ideais que, arduamente, se levantavam de então.

O termo “Pós-Modernidade” rumou para outras denominações como Hipermmodernidade, Modernidade Líquida e Pós-industrial, partes consonantes entres estes são: compreensão de que a metanarrativa não poderia vir a ser um saber único e totalizante (LYOTARD, 2002, p. 16), a percepção de uma sociedade amplamente informatizada (LYOTARD, 2002, p.11), cujo ideário predominante é de que o ser não possui mais uma forma fixa de existir (HALL, 2003, p.12), imperando assim uma “desreferencialização do real e des-substancialização do sujeito” (SANTOS, 2000, p.18).

Segundo Featherstone (1995), o Pós-Modernismo, entende-se como um dominante cultural e estético da 3ª grande etapa do capitalismo, da Pós-modernidade, tornando-se, de então, mais corriqueira as inferências entre arte e cotidiano,



**Figura 1** · Registro fotográfico da performance de Berna Reale “Quando todos calam” (2009). Foto: Luiz Motta  
**Figura 2** · Berna Reale, Cantando na chuva, 2014. Vídeo.  
Fonte: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146\\_171656.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html)

a cidade passa ser um espaço de visualidades, produção e difusão de matérias, a performance assume papel fundante nesse diálogo com a sociedade, por se fazer desterritorializada de espaços hegemônicos em tantas vezes; a estatura hierárquica dilui-se (não em sua totalidade...), bem como as noções de “alta cultura” e “cultura de massas”, o eletismo e mistura de códigos, o pastiche, a ironia, a celebração da “ausência de profundidade da cultura”, além da suposição de que a arte pode ser somente repetição (FEATHERSTONE, 1995: p.25).

Nesse contexto, aumentam as intervenções artísticas performáticas, como o *Happening*, que vem ser a:

*intervenção do artista no cotidiano, fazendo da intervenção uma obra. É a fusão entre arte e vida, chamando a atenção para o artista e os materiais que ele utiliza. Qualquer processo que intervenha sobre a realidade para modificá-la, desequilibrá-la de modo inventivo e gratuito é arte segundo a arte processual* (MAYORCA, 2011, p.3)

### [Imersão]

A Artista Visual Berna Reale é de Belém do Pará (Amazônia Brasileira) nascida em 1965 e coaduna em sua identidade profissional uma outra função: é perita criminal do Centro de Perícias Científicas do Estado do Pará. Seu corpo performático, bem como suas instalações, propõe debater sobre a contemporaneidade sociopolítica do mundo, cuja coluna dorsal temática é a violência.

Sua formação acadêmica remonta o Curso de Arte na Universidade Federal do Pará (Belém do Pará-PA); integrando, desde então, diversas exposições (individuais e coletivas) no Brasil e em outros países, tais como: Alemanha, Portugal, Itália e Inglaterra.

A poética de Berna Reale é construída, basilarmente, em três pilares: a violência, o corpo da artista como ferramenta principal na performance e o espaço como elemento fulcral da obra. Ela prefere o calor das ruas, a visão suada dos transeuntes, o que libertador puder provocar ali, instantaneamente, essa relação de troca entre a artista, a cidade e o público tem sido um mote em suas apresentações. É um trabalho que não se pretende elegante ou para uma plateia de apreciadores de arte, o trabalho de Berna Reale funciona como um estopim para um desmoronamento das noções de “público e privado”, cuja eclosão, tende, na percepção dela ser um exercício sensorial de viés pessoal e coletivo.

Dentre as performances mais aclamadas de Berna Reale destaca-se “Quando todos calam” (2009), vencedora do Prêmio Arte Pará, composta de registro fotográfico feito em pleno Mercado do Ver-o-Peso (maior feira a céu aberto da América Latina), em que a artista surge deitada em uma mesa ornada de toalha branca, e seu corpo encoberto com vísceras de bois, na região pélvica, atraindo

assim os “tão comuns” urubus, cuja composição de cena, iconicamente, marca para todo sempre a sua carreira e vida artística.

Berna Reale (*vide* Revista TPM de junho de 2016) confessa: “Foi ali que comecei com esse gostinho de invadir a cidade”. Na mesma edição, o crítico de arte Luiz Camillo Osório assevera que “o trabalho de Berna Reale é uma equação única de potência e fragilidade, de entrega e de coragem, de vida e de morte”. A artista paraense é uma provocadora nata, joga, de então, com o público, seu trajeto artístico causa incômodo, retira certezas, estéticas e acadêmicas, de seus lugares comuns ao injetar no seu fazer marcas da visceralidade e cruezas, por vezes, imperceptíveis, ganham representatividade e vida através do cerne de sua corpo-carne, vivo, que é amazônida, que é mulher.

### Referências

- FEATHERSTONE, M. Cultura de consumo e pós-modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- HALL, S. A identidade cultural na Pós-Modernidade. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- LYOTARD, J.-F. A Condição Pós-Moderna. 7ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.
- LEMOS, André. LÉVY, Pierre. O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária. São Paulo: Paulus, 2010.
- MAYORCA, Juliana Pessi. As contradições da arte pós-moderna. Revista Trías — Revista eletrônica online de Filosofia, História, Literatura e Ciências Sociais, n° 3, 2011.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. Aisthesis: estética, comunicação e comunidades. Chapecó: Argos, 2005.
- \_\_\_\_\_. Corpos Informáticos. Corpo, arte, tecnologia. Brasília: Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2006.
- MELO, Alexandre. Em torno da performance. In: Theaterschrift. Extra. dez. 1998.
- NASSAR, Raduan. Um copo de Cólera. Ed. Companhia das Letras. São Paulo. 1978.
- SANTOS, J. F. O Que é Pós-Modernismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

# Jonathan Millán: La intimidad sobreexpuesta. Ejercicios artísticos de exterioridad

*Jonathan Millán: Overexposed intimacy.  
Artistic exercises on exteriority*

JOAQUIM CANTALUZELLA PLANAS\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, Artista y Professor.

AFILIAÇÃO: Departament d'Arts Visuals i Disseny. Universitat de Barcelona. C/ Pau Gargallo, 4, 08028, Barcelona, España.  
E-mail: jcantalozella@ub.edu

**Resumen:** El presente artículo analiza los últimos trabajos de Jonathan Millán, en concreto todos aquéllos que tienen que ver con el concepto de privacidad y su exposición pública. Trata de estudiar cómo el entorno íntimo del artista se convierte en una reflexión que, yendo más allá de lo puramente artístico, se sitúa de lleno en las problemáticas sobre qué significa ser artista hoy en día y cómo se consigue sobrevivir en un contexto diezmado por la banalización.

**Palabras clave:** autorepresentación / intimidad / privacidad / arte contemporáneo.

**Abstract:** *This article analyzes the latest works of Jonathan Millán, specifically all those that have to do with the concept of privacy and its public exposure. It tries to study how the artist's intimate environment becomes a reflection that, going beyond the purely artistic, situates himself squarely in the problematic about what it means to be an artist today and how to survive in a context decimated by the banalization.*

**Keywords:** *self-representation / intimacy / privacy / contemporary art.*

## Introducción

Muchos artistas, en su labor, ponen en juego el espacio personal para construir su discurso artístico. En algunos casos muestran su vida privada y sus relaciones íntimas, en las que el propio carácter subjetivo del autor queda manifiesto. Estos procesos se dan de muchas maneras, algunas frías y analíticas; otras, tal vez, sean fruto de una escenificación más o menos verídica, y en algunos casos son contadas mediante capas de ironía que marcan distancia con lo que se cuenta.

Exponer lo que es propio no siempre tiene que ver con el concepto de «ex-timidad», es decir, hacer público cualquier aspecto de lo privado, tal como se produce constantemente en las redes sociales, como se puede leer en las palabras de Paula Sibila:

*Es enorme la variedad de estilos y asuntos tratados en los blogs de hoy en día, aunque la mayoría sigue el modelo confesional del diario íntimo. O mejor dicho, diario éxtimo, según un juego de palabras que busca dar cuenta de las paradojas de esta novedad, que consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red. (Sibila, 2008:16)*

Al contrario, muchas veces está más relacionado con la propia manera de entender el arte y de ver cómo la obra resultante incide en ciertas circunstancias vitales compartidas. La gestión de la vida del artista, que intenta insertarse en un contexto globalizado y neoliberal como lo es el mercado del arte, es un tema de por sí. El desgaste emocional y económico que muchos padecen en el momento de situarse en el mercado es consecuencia evidente del complejo entramado que encierra el mundo del arte. Un caso evidente de ello es la forma como el artista se expone en la búsqueda del reconocimiento, y las consecuencias que esta deriva emocional puede llegar a tener en su propia vida. Los últimos trabajos de Jonathan Millán son una reflexión entorno a estos temas, puesto que, mediante un discurso que enlaza lo privado y su posición como sujeto, visibiliza sus preocupaciones sobre qué puede convertirse en arte o por qué un gesto es capaz de implicar dicha categoría. Es significativa la obra *Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»* (2016), ya que en ella se recrea, a modo hiperrealista, el momento en que el artista recibe una crítica de otro artista. La forma en que Millán revierte el comentario es mediante una reconstrucción milimétrica de lo que allí sucedió, exponiéndose abiertamente y eliminando cualquier resquicio de autoprotección.

En conjunto, sus obras denotan una falsa ingenuidad y llevan implícita una gran carga de humor. Por ellas desfilan su pareja, familiares y amigos, cuyas

presencias están al servicio para que lo que produce Millán se convierta en arte. Así, los consejos y las ilusiones de sus padres son motivos de sus piezas, de la misma forma que lo puede ser un comentario dado en una inauguración.

### 1. Yo invoco al Arte, pero éste no es más que una convención

La preocupación sobre qué puede ser considerado arte y qué no ha sido recurrente en toda la obra de Jonathan Millán. Ésta, más o menos visible según el proyecto, ha marcado la dirección de toda su carrera. Pero la cuestión no se plantea de forma ortodoxa o dentro de un marco teórico preestablecido; en su caso, se trata de saber cuáles son los poderes, podríamos decir ocultos, que permiten a una pieza erigirse en un estado privilegiado por encima de otros artefactos o imágenes. Esta pregunta no se sitúa en un debate estético al uso, aquí no se exploran categorías distintas entre las cuales se puedan deducir constructos ideales de arte. Al contrario, las indagaciones de Millán pasan por un estado especulativo donde el puro deseo del artista es lo que permite, o no, validar una pieza. Claro que para ello también tendrá que contar con la aprobación del público especializado:

*Entonces, los artistas deben encontrar ante todo una base social para su gesto artístico, y la única manera de hacerlo es mediante la «promoción» de su trabajo y proporcionando argumentos de por qué las cosas que hacen —o, en el caso de los readymades, las cosas que seleccionan— debe aceptarse como arte. Sólo cuando otros están convencidos de este gesto artístico, el artefacto o esta idea propuesta pueden pasar al reino del «arte» en la dicotomía del arte / no arte. (Gielen, 2014:156)*

Por un lado, Millán se aferra a una idea en la que una pieza debe manifestar ciertas propiedades íntimas del autor pero, por otro lado, tiene muy presente todo lo que de convención social conlleva. Es por este cauce por donde circulan el humor, la ironía y cierto cinismo en un proyecto que elude los esencialismos en favor de señalar problemas comunes.

¿Por qué un artista decide otorgar un valor a un objeto y no a otro? La respuesta en este caso residiría en algo tan simple como: porqué lo ansía más. En este sentido, es muy significativo el dibujo ¡Por favor, funcionad como objetos de arte! (2011) (Figura 1), donde Millán aparece tendido en el suelo delante de unos elementos, implorando que suceda lo que reza el título. Este proceder puede hacer pensar que la posición que toma Millán es mucho más relevante que la propia obra en sí. Si nos centramos en lo que el dibujo parece decirnos, intuimos que es la voluntad o el deseo del propio autor lo relevante, y no aquello que se presenta, aunque sea una obra de valores autónomos apreciables.



Su súplica se convierte en una invocación al vacío que resuena en la mente de muchos otros artistas (que han anhelado cosas similares). Es también una apelación a la transformación, digamos mágica, que solo el concepto *arte* puede ofrecer. Pero hay un elemento, no menor, que podría resituar esta lectura, y es el hecho de que la representación de la que se está hablando es un objeto en sí misma, esto es, un dibujo colgado en la pared de una galería de arte, que forma parte de un conjunto de dibujos titulado *Pequeño drama sobreactuado III: Mosaico de dibujos* (2011). Por lo tanto, lo que se establece aquí también es un juego de posibilidades, o si se quiere de contingencias, ya que el dibujo desarrolla el mismo papel en su realidad física dentro de una sala de arte, que la imagen que él mismo muestra, y el espectador queda situado en un juego de dobles espejos. El afán plasmado se convierte, tal como indica el título, en ironía, y ésta, a su vez, en una capa de distanciamiento sobre aquello que se ha traído a colación, entendiéndose el complejo del arte.

## 2. Protegerse de lo que uno mismo cuenta

Decía más arriba que para que el encanto de lo artístico se pudiera dar era indispensable el reconocimiento externo; solo con éste se puede cerrar el círculo de que aquello producido se eleve a tal categoría. Pero tiene un precio, porque en última instancia el artista queda en manos de los demás. Esta circunstancia es común a todos los creadores, y es sabido que se trata de una de las condiciones que más mella produce en todas las personas que se dedican o quieren dedicarse al arte. Sobre este tema, en el citado mosaico de dibujos hay varias referencias. Obras como *En su inauguración: Gracias por venir* (2011) o *Visitante de mi éxito* (2011) (Figura 2 y Figura 3) son ejemplos de cómo Millán introduce este malestar de forma explícita en el propio acto expositivo. Parecería como si la mejor forma de superar los miedos que acechan en el momento de presentarse en público sea evidenciarlos para que reboten en la cabeza de quien los está mirando. Ésta sería una forma de diseminar inseguridades e implicar y buscar cómplices.

Curiosamente, uno de los mecanismos que Millán utiliza para dar forma a este tipo de preocupaciones es hablar de su intimidad y de sus temores haciendo aparecer en sus obras a las personas que le son más cercanas: padres, mujer, amigos, etc. Si los miedos son los que tejen el contenido de las obras, qué mejor que los sostengan los individuos que le son más próximos, con los que más confianza se tiene. En conjunto, despliega una amalgama psicológica que no desprecia los resortes de la autoayuda. Con ello, pone de relieve que la mayoría de las debilidades son autosugestionadas o autoinducidas por las interpretaciones, erróneas o demasiado subjetivas, de aquello que se supone que debemos hacer cuando hacemos arte.





**Figura 1** · Jonathan Millán Solsona (2011-2014). ¡Por favor, funcionad como objetos de arte! Dibujo perteneciente a la serie «Mosaico de dibujos». Tinta sobre papel, 14,8 x 21 cm (fotografía cedida por el artista).

**Figura 2** · Jonathan Millán Solsona (2011-2014). *En su inauguración: Gracias por venir.* Dibujo perteneciente a la serie «Mosaico de dibujos». Tinta sobre papel coloreado digitalmente, 29,7 x 21 cm (fotografía cedida por el artista).

**Figura 3** · Jonathan Millán Solsona (2011-2014). *Visitante de mi éxito.* Dibujo perteneciente a la serie «Mosaico de dibujos». Tinta sobre papel coloreado digitalmente, 29,7 x 21 cm (fotografía cedida por el artista).



**Figura 4** - Jonathan Millán Solsona (2016). *Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»*. Fotografía enmarcada, 150 x 180 cm. Fotografía de Roberto Ruiz & Jose Hevia (fotografía cedida por el artista).

**Figura 5** - Jonathan Millán Solsona en el momento de construir la maqueta de la imagen anterior. Fotografía de Roberto Ruiz (fotografía cedida por el artista).

### 3. Interludio hiperrealista

Pero ¿qué sucede cuando después de este despliegue llega alguien y dice: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»? En primer lugar, bien parece una obviedad que lo expuesto está en función de dejar al descubierto los miedos para que, al exorcizarlos, de algún modo, uno quede protegido. Pero esta afirmación tal vez también delata el hecho de que el aparato construido no sea suficiente para resguardar de la intemperie a quien se ha sobreexpuesto. Millán lo describía así:

*Interiormente, mi respuesta a: «creo que con tu trabajo tratas de protegerte» no sólo fue un «sí» rotundo, sino que provocó una toma de consciencia de una estrategia de protección y validación que usaba en mi trabajo.*

*La construcción de la maqueta fue llevar esta estrategia a sus máximas consecuencias: superar la inseguridad, el miedo y la incertidumbre de la propia práctica artística, del verse expuesto, ampliando el marco y (re)construyendo (literalmente) el espacio en el que se da esa inquietud. La maqueta es mi respuesta al comentario de Quim, una respuesta física e hiperbólica, pero sin palabras. (Millán, 2018:56)*

De alguna manera, podría decirse que con esta obra Millán desarrolla una posición de extremos, puesto que brota de una crítica recibida por la exposición «Pequeño drama sobreactuado» (2014) en la galería Estrany-de la Mota de Barcelona que, como he contado, se articulaba mostrando sus miedos e inseguridades. En esta segunda fase, una vez se evidencian los mecanismos utilizados, recurre a un hiperrealismo que lo es tanto en la forma como en el concepto. Me refiero a que lo que vemos realizado mediante recursos puramente hiperrealistas muestra una hiperrealidad que exagera y acentúa las vivencias de su autor, traspasando el carácter de algo privado, personal e intransferible, a un lugar que deviene común y anómalo a la vez.

La obra final es la fotografía de la escena construida milimétricamente en una maqueta previa, tal como lo podía haber hecho Thomas Demand en una de sus piezas. Pero lo que sorprende aquí es que el nivel de ilusionismo es seguramente mayor que las imágenes creadas por el artista alemán, ya sea por qué este recurso no es frecuente en Millán, o por qué la presencia de la figura humana incide aún más en el engaño visual. Con todo, *Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»* (2016) (Figura 4 y Figura 5) es un *tour de force* técnico que ratifica los deseos, las voluntades y las debilidades que surgen de la acción de crear.

### 4. Conclusión

El trabajo de Jonathan Millán redonda en los discursos subjetivos de carácter confesional. Él mismo es el protagonista de muchas de sus piezas, incluso de

aquéllas en las que aparecen sus allegados. El hecho de convertir la propia vida e intimidades en la materia artística no es nuevo, ya que sigue una larga tradición que empieza en la novela occidental, pasa por los relatos autobiográficos, los libros de memorias, los diarios filosóficos y, por supuesto, la pintura, la escultura, el cómic y el cine. Millán se acoge a una actitud romántica donde él ejerce la centralidad del relato, claro que lo hace a sabiendas que su historia no ejerce centralidad en ningún sitio. Como he dicho anteriormente, esta manera de funcionar, pese al alto nivel de exposición, dista mucho de ser análoga a la lógica que impera por las redes y en nuestra supuesta vida virtual. Y esto es así porque su exhibicionismo no persigue unos réditos sociales, sino que está al servicio de una reflexión que ahonda en los fútiles procesos y anhelos que todo creador tiene en un momento u otro. Las veleidades artísticas son las que sobresalen, para delatar lo banal y superficial que está enquistado en el hecho cultural, y también para sacar a relucir las trampas de un mercado cuyas reglas son implacables.

### Agradecimientos

Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto I+D ARCH-ID, *Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia* (HAR2017-84915-R).

### Referencias

- Gielen, Pascal (2014). *El murmullo de la multitud artística: Arte global, política y posfordismo*. Madrid: Brumaria. ISBN: 978-84-939935-6-6.
- Millán, Jonathan (2018). "Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: 'Creo

- que con tu trabajo tratas de protegerte"". In: VV. AA. (2018). *Dialogue de l'ombre double*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas. ISBN: 978-84-947420-5-7.
- Sibila, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-950-557-754-5.

# Las semillas del olvido de Luis Marco

*The Seeds of the Oblivion of Luis Marco*

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Espanha, artista visual y profesor.

AFLIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Edificio Bellas Artes, C/ Ciudad Escolar, s/n, E — 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

**Resumen:** El artista español Luis Marco reinterpreta las obras realizadas por su padre bajo los efectos de la enfermedad de Alzheimer. Obras que si bien manifestaban un trastorno progresivo que afectaba a su capacidad del pensamiento, la memoria y el lenguaje, desvelaban un universo insospechado surgido del inconsciente. El resultado es una fusión, una reescritura afectiva, que continúa la memoria surgida de la desmemoria, al tiempo que nos acerca al misterio de un hecho artístico puro de intenciones, autenticidad, el de los enfermos y marginados.

**Palabras clave:** artemarginal / apropiacionismo / desmemoria / enfermedad / inconsciente.

**Abstract:** *The Spanish artist Luis Marco reinterprets the works made by his father under the effects of Alzheimer's disease. Works that although they manifested a progressive upheaval that affected to their capacity of the thought, the memory and the language, they revealed an unsuspected universe arisen from the unconscious one. The result is a fusion, an affective rewriting, which continues the memory arising from forgetfulness, while bringing us closer to the mystery of an artistic act pure of intentions, authenticity, that of the sick and marginalized.*

**Keywords:** *Art Brut / appropriationism / forgetfulness / disorder / unconscious.*

¿Soy yo acaso todos estos rostros? ¿Son de otros? ¿De qué profundidades proceden?  
Henri Michaux, *Pensando en el fenómeno de la pintura* (1946) (1987:79)

**Dramatis personae: Luis Marco Conde (padre) y Luis Marco Burillo (hijo)**

El artista Luis Marco (Luis Marco Burillo; Zaragoza, España, 1953) es conocido por una pintura que habla en voz baja, una abstracción de formas mínimas orgánicas sobre fondos blanquecinos, afín a la estética del Grupo Zero. Siendo la pintura su punto de partida, en los últimos años ha ampliado su práctica al campo multimedia, colaborando activamente en el proyecto *Mute-sound* del artista y amigo Pedro Bericat (Bericat, s/d). Este artículo se dedica a un trabajo focalizado durante los pasados años, de un tema que podría calificarse de *apropiacionista*, que versa sobre la reinterpretación tanto de la escritura como de los dibujos de su padre (Luis Marco Conde) surgidos durante su período de enfermedad de Alzheimer.

El padre del artista ejercía la profesión de pintor decorador, a la vez dibujaba y escribía cotidianamente, a una edad avanzada se le diagnosticó la enfermedad degenerativa. A medida que ésta se agravaba se manifestaron cambios en la temática de sus dibujos: en sus inicios eran plácidos, de colores amables, de exuberancias vegetales; de forma imprevista los motivos transmutaron, aflorando un mundo inconsciente, inquietante, de figuras biomórficas, terribles, de un imaginario sorprendentemente asimilable al *arte marginal*, muy en la línea del artista suizo Adolf Wölfli (ver Figura 1 y Figura 2). De esta manera asomaron unas obras realizadas bajo un ‘estado alterado de conciencia’, decantado hacia el lado mágico y esotérico de *art brut* (García, 2018, 53).

Al mismo tiempo practicaba la escritura, reflexiones de cariz visionario y utópico, fruto de sus lecturas. En la lucha contra el olvido anotaba palabras, nombres de personalidades claves de la humanidad. Esta escritura a la poste se iba perdiendo, desembocando finalmente en una grafía de signos abstractos que, en el avance de su dilatada enfermedad, se perdían en la desintegración. Las ‘grafías del olvido’ que brotaban eran el registro del sismógrafo de su mente: al hacer visible un mundo que subyace, a modo de diagramas mentales, que ya no distinguían entre el dibujo y la escritura.

El hijo guardó la obra del padre y, consciente del interés de este legado, con toda legitimidad se metió en la psique paterna y reinterpretó esta obra sacándola del contexto familiar. Como si le fuera encomendada una misión reconstruye el “inconsciente” de su predecesor, sin desvirtuarlo, sin lecturas psicoanalíticas, ni homenajes, sin matices traumáticos, ni hostilidades, sino con afecto y revalorización. El resultado no pretende descifrar, ni reinterpretar, es la ‘fusión



**Figura 1** : Luis Marco Conde, *Sin título*, s/f.  
Varios dibujos. Lápiz color y rotulador sobre papel.  
Fuente: cortesía del artista

**Figura 2** : Luis Marco Conde, *Sin título*, s/f. Lápiz color  
y rotulador sobre papel. Fuente: cortesía del artista

con el padre', el hijo reconoce la carga genética mediante unas obras: dibujos, pinturas e instalaciones desarrolladas en los últimos años (ver Figura 3, Figura 4 y Figura 5). Se trata en definitiva de la misma obra, con dos caras, una *dramatis personae* de dos actores que se funden en uno solo.

### 1. La herencia del olvido

Luis Marco hijo fue testigo del cambio estilístico de las creaciones de su padre en el curso de la degradación que le produjo su enfermedad, fue un deterioro lento en un periodo largo: de los setenta a los noventa y cuatro años de edad. En un principio el padre del artista dibujaba cotidianamente con profusión un mundo orgánico, decorativo, con lápices de colores: exuberancias vegetales, flores, insectos, amebas, paramecios, el universo microscópico de un 'yo' onírico inocente (Freud, 2017:385). A medida que su enfermedad iba manifestándose, comenzaron a producirse cambios en la temática de sus dibujos, sus primeros patrones rítmicos, de dulces y afables arabescos, mutaron hacia figuras biomórficas misteriosas, inquietantes, plagadas de deidades imaginarias, muy similares a los personajes de Joan Miró de la década de los treinta y de los 'Deus' de Ferrán García Sevilla de los ochenta. También evolucionaron en figuras amenazantes como mantis religiosas, mujeres/serpiente, y rostros que invadían toda la superficie pictórica que semejan algunas obras de Jasper Johns de finales de los ochenta que en el artista norteamericano se han interpretado psicoanalíticamente como traumas de la infancia (Feinstein, 1997:86-8).

Este cambio producido por la evolución de la enfermedad de Alzheimer se mostraba como un regreso mundo inconsciente haciéndolo visible afloramiento del inconsciente que funciona como el mecanismo de los sueños: crea la condición de liberar la resistencia de la mente consciente (Freud, 2017:367). Al mismo tiempo Luis Marco Conde escribía reflexiones espirituales, y ya se percataba del olvido de alguna letra. De modo que esta caligrafía alterada iba perdiendo la lógica, las letras separadas aglutinaban otras palabras, otras construcciones (taqui)gráficas resultaban de esta alteración. Su imaginario psíquico fue virando hacia una escritura de signos abstractos, que en su evolución degenerativa manifestaban una clara pérdida. Finalmente llegó a la ilegibilidad, la descoordinación que convertían los significados en otra cosa: una sucesión de trazos discontinuos sobre el espacio de la hoja de papel. Era la pérdida de la escritura para volver al dibujo, una reescritura que se deja fluir. En palabras del teórico del dibujo Juan José Gómez Molina: "Límites y huellas, cortes espaciales, las figuras establecidas por el dibujo se determinan en un equilibrio inestable entre el conocimiento y la memoria, en una representación problemática."





**Figura 3** · Luis Marco Burillo, *Sin título*, 2000.  
Lápiz color sobre papel, 110 x 75 cm.  
Fuente: cortesía del artista

[...] “El recurso al ‘yo íntimo’ es el intento del dibujo para establecer, desde su propia convulsión, desde el gesto primario, el valor absoluto de la verdad del individuo” (Gómez Molina, 1995:21 y 125).

Al mismo tiempo Luis Marco Conde escribía retahílas de nombres de personalidades determinantes en la historia de la humanidad en un intento de asirse a las palabras, a un sistema de orden. Esta determinación de anotar palabras contra el olvido sintoniza con la labor de creación del diccionario de la lexicógrafa María Moliner, que también padeció la misma enfermedad, autora del original planteamiento del *Diccionario de uso del español* (Moliner, 2016) bien narrado en el documental de la realizadora Vicky Calavia: *María Moliner. Teniendo palabras* (Calavia, 2017).

Por otro lado, hay que añadir, no debe sorprender, que Luis Marco Conde era médium, y así se constataba al proyectar su identidad no es casual que algunos artistas del *art brut* practicaran el espiritismo. Hay todo un “arte mediúmnico” (García, 2018:66-7). Existe una asociación que vincula a artistas esquizofrénicos con los médiums; divino y loco eran lo mismo en la antigua Grecia (García, 2018:86). Él estaba interesado por un abanico de ciencias paranormales, ciencias ocultas, la magia, el misticismo, el pensamiento hermético. Todo esto resulta explicable en el empeño de trascender su identidad en un ‘otro’, ideal y poderoso. Entre sus lecturas predilectas figuraba el libro del Conde de Saint Germain: *Yo soy la mágica presencia*, libro de literatura esotérica que contiene sus ‘revelaciones del conocimiento’ a la humanidad (Saint Germain, 1986).

## 2. “Yo soy...”

Luis Marco comenta que su padre, consciente del poder de las palabras, escribía incansablemente como oración de autoayuda, las reflexiones espirituales del Conde de Saint Germain (“Yo soy la mágica presencia...”). Consecuentemente a su faceta de médium debió de existir la voluntad de trascender su identidad al ‘otro’ que ha terminado por ser su propio hijo. La pérdida por la enfermedad fue un regreso a las raíces, para sembrar unas semillas que germinarían en su hijo físico, y también espiritual: ‘la herencia del olvido’.

Hay un punto de inflexión en la década de los noventa cuando Luis Marco hijo tiene la necesidad tanto creativa como vital de trabajar en la obra de su padre, metiéndose en su mente, consciente del interés artístico en la connivencia entre la patología y la creación (Sacks, 2010:37). Más que el sentido de una ‘apropiación’ es una ‘fusión’ con la figura paterna, una reescritura, salida del olvido, que paradójicamente mantiene la memoria, dando continuidad a la pulsión física, psíquica y gráfica. Este trabajo comienza a desarrollarse en la década de los noventa

hasta hoy: pinturas, dibujos e instalaciones que reinterpretan la obra del padre con el mínimo de aporte resulta difícil hacer belleza con ‘belleza’, aunque ésta sea trágica. Todo esto lo resume la frase tomada del libro de Saint Germain “Yo soy...”, en el que se declara esta comunión; este título fue empleado en cinco exposiciones dedicadas a este proyecto en los últimos veinte años, realizadas tanto en galerías de arte como en espacios institucionales en Aragón.

Entre ellas hay que destacar las dos instalaciones en el Centro Cívico Mataro de Huesca, una en cada nave del edificio. La primera, en la nave de la derecha, una “tienda-casa” construida mediante un telón suspendido por tres cordeles, donde se ha pintado un dibujo ampliado del padre; en cuyo centro de este ‘ambiente’ hay una débil bombilla que condensa la sensación de intimidad y vacío (ver Figura 4). En la nave contigua de la izquierda la obra: “Nombres de la Historia”, la cual reproduce una lista de los personajes más relevantes de la historia según su padre. La cadena de nombres se dispone en diez acetatos transparentes de 200 x 150 cm cada uno, que al estar separados 20 cm entre cada uno: “daba la sensación de que los nombres flotaban en el espacio como asteroides en un universo infinito y atemporal” en palabras del autor (ver Figura 5).

En otras obras, las grafías de su padre las lleva a su propuesta creativa, algunos ‘signos’ (*Símbolos* según el autor) son también ampliados, aislados, constituyéndose en ideogramas abstractos, algo semejante a los “dibujos de *disgregación*” de Henri Michaux (Michaux, 2018:275); son apariciones mentales resultado de nuevas derivas, desviaciones, fluctuaciones, bucles, contorneos, caracteres grafológicos que recuerdan vivamente tanto a escrituras prerromanas como a petroglifos primitivos (Giedion, 2003 y Royo Guillén, 2004).

### 3. Mar de serrín

Luis Marco tiene un recuerdo de su infancia, enigmático, premonitorio, que sucedió en la casa de sus abuelos paternos, esta “casa” todavía ejerce una enorme fascinación en el artista, aunque fue demolida hace muchos años todavía recuerda cada rincón, especialmente la buhardilla, en la que había un gran montón de serrín que ocupaba más de la mitad de la estancia, el serrín era un combustible común de las estufas de antaño. Jugando allí un día se cayó encima de este ‘mar de serrín’ como el mismo artista describe. Con los años esta experiencia, añadida a las lecturas de las obras de Samuel Beckett especialmente del drama *Molloy* (Beckett, 2010) , el artista las relacionó con la comunicación con su padre, con sus cenizas. Este recuerdo expresa el sentido de la propia existencia, y la extrañeza ante los hechos de la vida que no se llegan a comprender. Las ‘cenizas’ de su padre metonímicamente son su herencia.



**Figura 4** · Luis Marco Burillo, *Sin título*, 2000. Tintes sobre tela. 700 x 400 x 350 cm. Vista de la exposición en el Centro Cultural Matadero, Ayuntamiento de Huesca, Huesca, España, abril-mayo de 2005. Fuente: cortesía del artista

**Figura 5** · Luis Marco Burillo, *Sin título*, 2000. Vinilo sobre acetato. Diez láminas de 200 x 150 cm c/u. Vista de la exposición en el Centro Cultural Matadero, Ayuntamiento de Huesca, Huesca, España, abril-mayo de 2005. Fuente: cortesía del artista

Con su padre ausente Luis Marco sostiene que siempre va a permanecer dentro de él, sin que lo proteja ni atenace, libre, pero consecuente con sus obligaciones esenciales. Por esto la relación con la figura paterna no es traumática, en el sentido de cómo puede deducirse en los escritos de Louise Bourgeois (Bourgeois: 2002), si bien concuerda con la artista el nexo entre su trabajo creativo y su determinación biográfica. En el caso de Luis Marco se halla en la desolación de la vida humana, la enajenación, la soledad, el anonimato y cierta visión trágica del mundo contemporáneo.

Ante este naufragio de la vida existe el arte, la sanación a través del arte, como dice el escritor, creador y terapeuta Alejandro Jodorowsky:

*El arte cura porque tenemos que curarnos de no ser nosotros mismos y no estar en el presente. Hay una frase hasídica que dice: 'Si no eres tú, ¿quién? Si no es aquí, ¿dónde? Si no es ahora, ¿cuándo?'. Si eres capaz de solucionar el cuándo, el aquí y el quién (el tú), estás siendo tú mismo, y ya has logrado curarte (Jodorowsky, 2006:211).*

### **Conclusión**

Luis Marco nos muestra la posibilidad de investigar, de hacer un arte autobiográfico familiar. Transcendiendo al mero hecho estético y la teoría lingüística de los sueños, se funde con la obra de su padre, fusión que completa una trayectoria artística dando un sentido a la vida. Finalmente este trabajo nos ayuda a conocer, a valorar el arte de todas las personas carentes de celebridad: como el arte de los niños, el de los aborígenes, y el de los marginados mentales, capaces todos ellos de hacernos consciente el mundo abisal del inconsciente. Y también un padre que, en su enfermedad del olvido, desvela evidencias de los grados de conciencia, para mostrarnos que el arte, además de conocimiento, es autocuración.

## Referencias

- Beckett, Samuel (2010) *Molloy*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-206-6066-3
- Bericat, Pedro (s/d) *Pedro Bericat* [consulta 2018-12-23] URL: <http://www.mutesound.org>
- Bourgeois, Louise (2002) *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-7738-988-0 3
- Calavia, Vicky (2017) *María Moliner: Tendiendo palabras* [consulta 2018-12-23] URL: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/maria-moliner/4428992/documental>
- Feinstein, Roni (1997) "Jasper Johns: The Examined Life". *Art In America*. ISSN: 0004-3214. Vol. 85 (4): 78-91.
- Freud, Sigmund (2017) *La interpretación de los sueños I*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-206-7434-6
- García, Graciela (2018) *Art brut: La pulsión creativa al desnudo*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil. ISBN: 978-84-948396-4-1
- Giedion, Sigfried (2003) *El presente eterno, 1: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-206-7016-4
- Gómez Molina, Juan José [et al.] (1995) *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-376-1376-5
- Jodorowsky, Alejandro (2006) *Psicomagia*. Barcelona: Debolsillo; Random House Mondadori; Siruela. ISBN: 978-84-9793-643-4
- Michaux, Henri (2018) *Escritos sobre pintura. Textos reunidos*. Madrid; San Pedro Garza García, N.L. [México]: Vaso Roto. ISBN: 978-84-948232-1-3 [Edición de Chantal Maillard]
- Moliner, María (2016) *Diccionario de uso del español*. Barcelona: Gredos; RBA. ISBN: 978-84-249-2928-2 [Edición del 50 aniversario de la primera edición]
- Royo Guillén, José Ignacio (2004) *Arte rupestre de época ibérica: grabados con representaciones ecuestres*. Castellón: Servicio de Publicaciones Diputación de Castellón. ISBN: 978-84-89944-47-3
- Sacks, Oliver (2010) *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-7338-2
- Saint Germain, Conde de [seud. Rákóczi Lipót György] (1986) *Yo Soy la Mágica Presencia. Enseñanzas del Maestro Saint Germain*. Barcelona: Humanitas. ISBN: 978-84-86003-85-2

# La Pletera, un cas entre territori i memòria

*La Pletera, a case between territory and memory*

JORDI MORELL I ROVIRA\*

Article complet sotmès el 31 de desembre de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona; Facultat de Belles Arts; Departament d'Arts Visuals i Disseny. C/ Pau Gargallo, 4, 08028, Barcelona. E-mail: jordi.morell@ub.edu

**Resum:** L'article presenta la iniciativa Lloc, memòria i salicòrnies (2015-2018), que agrupa diversos artistes, en el marc de la recuperació de la maresma de la Pletera (Baix Empordà). Aquests projectes artístics, a més de contribuir a la difusió d'una intervenció en el territori, han afavorit una aproximació a les memòries del lloc i, alhora, han problematitzat la idea pròpia de regeneració de l'indret. Es posa en relleu la col·laboració a què ha donat lloc, en posar d'acord accions culturals en l'interior del projecte científic «Life Pletera», i es proposa com a model a seguir.

**Palares clau:** processos artístics / «Life Pletera»/desurbanització/territori/memòria.

**Abstract:** *The article presents the initiative Lloc, memòria i salicòrnies (2015-2018), which groups several artists, in the context of the recovery of the marsh Pletera (Baix Empordà). These artistic projects, apart from contributing to the dissemination of an intervention in the territory, have favoured an approach to the site's memories and, at the same time, have problematized the idea of regeneration of the place. This collaboration is highlighted by connecting cultural actions within the scientific project «Life Pletera» and is proposed as a model to follow.*

**Keywords:** *artistic processes / «Life Pletera» / de-urbanization / territory / memory.*

## Introducció

La Pletera és una zona d'aiguamolls situada a tocar de la desembocadura del Ter, a la localitat de l'Estartit, població catalana costanera que pertany administrativament al municipi de Torroella de Montgrí, a la comarca del Baix Empordà. Però la Pletera també identifica un rastre urbanístic inacabat a primera línia de mar construït a mitjan anys vuitanta:

*L'abril del 1986 s'aprova el Pla Parcial del Sector I de la Pletera i s'inicia el procés de rebliment i dessecació de l'espai, amb l'abocament de 800 tones de runes diàries. S'enllesteix la urbanització de la primera fase l'agost del 1988 i, posteriorment, s'atura la continuació del projecte d'urbanització. («Life Pletera»)*

Fins fa tres anys, un passeig, paral·lel al litoral, dividia la platja de la urbanització que hi havia prevista. Una quadrícula de formigó feia visibles les sis illes de cases planificades —d'aquestes, només se'n va edificar una (figura 1). El passeig es va deteriorar amb el temps, especialment durant els darrers anys de crisi.

Després de diversos intents de desurbanització i de recuperació natural de la zona, l'Ajuntament de Torroella de Montgrí i la Càtedra d'Ecosistemes Litorals Mediterranis de la Universitat de Girona van aconseguir la major part del finançament mitjançant el programa «Life» (2013), gestionat per la Comissió Europea. Segons les dades tècniques, el projecte «Life Pletera» (2014-2018) «té com a primer objectiu la restauració integral i definitiva del sistema de llacunes costaneres de l'indret, amb la finalitat de recuperar-ne la funcionalitat ecològica».

Actualment, doncs, aquest indret està en un moment d'impàs, seguint el ritme d'estudis científics i els treballs ja completats de desurbanització, en què es va enretirar la runa i «redissenyar» l'espai —amb les llacunes— tal com hauria de ser. És en aquest marc i en aquest context on s'ha desenvolupat la iniciativa artística *Lloc, memòria i salicòrnies* (2015-2018).

### 1. Lloc, memòria i salicòrnies

*Lloc, memòria i salicòrnies* abraça els projectes dels artistes Joan Vinyes (Torroella de Montgrí, 1954), Isadora Willson (Santiago de Xile, 1984), Esteve Subirah (Ullà, 1975), Jordi Morell (Salt, 1975) i Ivó Vinuesa (Barcelona, 1975), que s'han dut a terme seguint els ritmes de desurbanització i restauració de la Pletera. Però, a més, també engloba el cicle d'intervencions artístiques realitzades entre el 2016 i el 2018, que van tenir lloc al voltant d'una caseta elèctrica —centre de transformació elèctrica— construïda en el seu moment per abastar part de la urbanització i que es reconvertirà pròximament en un espai de divulgació i en un mirador de l'entorn. Malgrat que no s'aprofundirà en aquestes intervencions,





**Figura 1** · Imatge de Google Maps del sector de la Pletera, encara amb els rastres urbanístics visibles. Font: <<https://www.google.com/maps/@42.0336697,3.2019157,841a,35y,270h,44.68t/data=!3m1!1e3>>.

**Figura 2** · Joan Vinyes, *S/T* (2015-2018), imatge de l'obra *in situ*. Font: J. Vinyes.

sí que es vol deixar constància de la seva rellevància social i cultural, generada periòdicament amb la col·laboració del Bòlit, Centre d'Art Contemporani de Girona, i la participació dels artistes Mar Serinyà, Jofre Oliveras, Pep Aymerich & Jordi Esteban, el col·lectiu INDI, Nico Feragnoli, Barbara Cardella, n'UNDO, Job Ramos, Lúa Coderch i Pere Noguera.

La col·laboració establerta entre els primers artistes (Vinyes, Willson, Subirah, Morell i Vinuesa) i l'equip coordinador del «Life Pletera», formalitzada el maig del 2015, va obrir la porta a desenvolupar les pròpies recerques artístiques i es va negociar finançament per dur-les a terme. Un cop engegada la proposta, Martí Peran (curador i docent de la Universitat de Barcelona) s'hi va incorporar com a coordinador artístic. El propòsit d'aquesta iniciativa de col·laboració tenia en compte els objectius següents:

*[...] imbricar l'acció cultural en l'interior d'un projecte de caràcter científic, contribuir a rumiar la noció de paisatge de manera complexa, afavorir una aproximació a les memòries del lloc, problematitzar la idea mateixa de regeneració i contribuir a la difusió d'una intervenció paisatgística amb vocació pública (Peran, 2018a).*

Els resultats dels projectes artístics es van exposar el maig del 2018 al Museu de la Mediterrània (Torroella de Montgrí) i, recentment, aquesta exposició itinerant es va mostrar al Bòlit, Centre d'Art Contemporani de Girona (desembre del 2018).

## 2. Antimonuments en el territori

Dos d'aquests projectes artístics van optar per fer, o simplement deixar, la seva aportació al lloc. Així, doncs, *in situ*, trobem les obres *S/T* (2015-2017), de Vinyes, i *Forma 26 Pletera* (2015-2017), de Subirah.

La proposta de Vinyes (figura 2) és una instal·lació amb un seguit de columnes que havien estat utilitzades en el disseny de les rotondes del passeig i que l'artista va recuperar durant el procés d'enderroc. Aquestes columnes s'han emplaçat en un lloc inaccessible de l'indret, per la seva condició de reserva natural, i han estat instal·lades de manera escalonada i enfonsant-se progressivament. L'objectiu de l'obra és fer present un fragment de la Pletera urbanitzada, «que romangui com un element descontextualitzat i sotmès a un procés d'interacció amb l'ecosistema natural de l'entorn recuperat» (Peran, 2018a).

La *Forma 26 Pletera*, de Subirah (figura 3), també és una resta del passeig però que s'ha mantingut al seu lloc durant la desurbanització; en aquest cas, l'artista ha optat pel *no fer*. El resultat és una plataforma, un paral·lelepípede que entra en una mena de dialèctica entre l'espai disponible i el de discontinuïtat, amb la part de passeig actualment en ús. Subirah ens ho explica:



**Figura 3** · Esteve Subirah, *Forma 26 Pletera* (2015-2017), fotografia documental. Font: E. Subirah.

**Figura 4** · Imatge d'una de les postals d'Isadora Willson de l'obra *Miratges* (2015-2018). Font: I. Willson.

*Davant la proposta de participació i la voluntat de no aportar nous artefactes artístics a l'espai, vaig optar per poca cosa més a fer-hi que mantenir un fragment d'urbanització i procurar, en tot cas, una mínima consolidació. Consolidació que ens indica que allò ja no pot «funcionar» o ser restituit en el seu punt (ús) original (Subirah, 2018).*

Les dues obres que es troben en l'indret pretenen recordar, com si es tractés d'antimonuments, la magnitud del projecte d'urbanització, així com el de desurbanització. Més enllà de rememorar el passat immediat de l'indret, també ens suggereixen la idea d'entropia de R. Smithson (1966), en què la gravetat i la pèrdua d'energia formen part del procés de l'obra mateixa.

### 3. Microhistòries i l'experiència del lloc

La proposta *Miratges* (2015-2018) (figura 4), d'Isadora Willson, consta d'un vídeo (64' 46'') amb entrevistes realitzades a persones vinculades amb la zona, de diverses generacions, i l'edició d'una sèrie de sis postals que reproduïxen unes petites aquarel·les «paisatgístiques» fetes per la mateixa artista.

*La escasez de fotografías y de documentación visual de la época previa a la urbanización me llevó a pedir a las personas entrevistadas que me describieran esos paisajes que no pude encontrar en fotografías. De este modo, fui traduciendo en acuarela los recuerdos narrados en colores, olores, texturas, sensaciones, haciendo una interpretación pictórica de esta zona de humedales que quedaron enterrados y que ahora vuelven a surgir. La traducción de la traducción vuelve a traducirse en un formato postal para hacer las imágenes accesibles al público de la exposición, en un formato interactivo que invita a relatar, quizás, otra historia (Willson, 2018).*

L'artista ens explica que la seva manera d'aproximar-se al lloc ha estat a través de la memòria narrada amb les entrevistes. Les històries de vida i la microhistòria de qui va conèixer i interactuar amb l'indret en els diversos moments del projecte urbanístic serveixen a l'artista per «reconstruir la memòria del lloc», el qual li era completament aliè i estrany.

Una aproximació ben diferent ha estat la de Morell, amb el projecte *La Pletera: un cas d'entretemps* (2015-2018), en el qual parteix de l'experiència del lloc: una suma de sensacions físiques (fa vent, el sol crema, l'olor de fonoll i de motor dièsel, enfonsar-se en el fang o ensopegar amb una pedra) que, alhora, estan relacionades amb unes situacions donades (com van ser les actuacions de desurbanització amb maquinàries pesants i els moviments de terres, o en els diversos mostresos i en la recollida de dades per part dels ecòlegs). Aquesta experiència anirà esdevenint per a l'artista quelcom més abstracte: mentre viatja amb avió per sobre de l'indret o quan interpreta les relacions cromàtiques de l'aigua trobades a les basses i llacunes. El resultat és un grup fotogràfic de



**Figura 5** · Jordi Morell, *La Pletera: un cas d'entretemps* (2015-2018), imatge del muntatge fotogràfic. Font: J. Morell.

**Figura 6** · Dos fotogrames d'Ivó Vinuesa, *Human nature* (2015-2018). Font: I. Vinuesa.

diversos formats (figura 5), que inclou el tríptic panoràmic *La Pletera*, 13.04.2015 (2018) i imatges de les sèries *Ruderal suite* (2015-2018), *Cota zero* (2015-2018) i *Tanins* (2018).

En darrer lloc, l'obra audiovisual d'Ivó Vinuesa *Human nature* (2016-2018) està composta per quatre vídeos que es presenten simultàniament i que ens remeten a les quatre estacions: primavera (18'), estiu (18'), tardor (17') i hivern (13'). L'obra ens mostra, també a través de l'experiència personal, el pas del temps en la urbanització existent. Aquest grup de cases d'estiueig és per a l'artista com un ecosistema paral·lel creat per l'home. Segons Vinuesa, *Human nature* és:

*Una crònica visual observacional fragmentada en les quatre estacions de l'any (que dialoguen entre elles) i que mostren la urbanització com un organisme viu però pràcticament immutable, en paral·lel al procés de canvi constant de l'entorn on es troba. Una dissecció espaciotemporal d'una natura morta en moviment, només alterada per la presència humana, bàsicament per l'encarregat de manteniment, l'Elvis, que sosté l'equilibri natural de l'indret. [...] si s'hagués dut a terme la totalitat del projecte de la Pletera, l'ecosistema que hi hauria seria el que veiem a Human nature, un espai reservat per als propietaris. És per això que he volgut centrar-me en el microcosmos del complex construït i en el comportament humà que l'habita, a partir d'una mirada arqueològica de la urbanització (Vinuesa, 2018).*

## Conclusions

La Pletera ha estat una oportunitat per investigar des de diferents àmbits la complexitat del territori i les capes d'històries que li donen forma. En l'àmbit científic, s'anelava un retorn de l'indret a la situació dels anys seixanta, una funcionalitat ecològica anterior a la urbanització, i, alhora, calia tenir en compte, com explica X. Quintana (director científic de «Life Pletera») (2016), que «si l'indret ha anat sempre (amb el pas dels anys) guanyant informació, doncs ara no en podem perdre». Quintana ens recorda d'aquesta manera la *successió ecològica* sobre els processos autoorganitzatius, teoritzada, també als anys seixanta, per l'ecòleg Ramon Margalef (1998). Prudentment, podríem trobar paral·lismes entre l'acumulació d'informació ecològica, per una banda, i, per l'altra, l'acumulació d'històries de vida vinculades al lloc indagades, en certa mesura, en els projectes artístics exposats anteriorment, ja sigui a través de les microhistòries narrades o mitjançant l'observació atenta del que ens ofereix el territori.

En un sentit similar, el paisatge està compost de capes narratives sobrepesades històricament i aquestes, ens recorda Peran (2018b), van lligades a les nocions de valor que s'han projectat al lloc. En l'àmbit social, recordem que la zona afectada ha estat focus d'interès i d'oblit seguint el ritme i la pulsio d'interessos econòmics i urbanístics lligats al desenvolupament del turisme. L'indret

ha passat en els darrers anys per múltiples funcions i usos, des de ser destinat a espai urbanitzat, a ser un lloc abandonat, modelat per l'acció de la natura, que ha conviscut amb un entorn agrícola i que ha tingut diferents utilitats temporals i ocasionals per part dels veïns del poble, de forasters o de turistes. En poques dècades, l'espai haurà patit unes transformacions que transcendeixen el simple àmbit ecològic i que són paradigmàtiques de la manera com ens relacionem i dels usos que fem de l'entorn.

Per aquesta raó, es vol posar en relleu i remarcar aquesta col·laboració establerta al llarg de tres anys com un model a seguir en l'acord d'un seguit d'accions culturals en l'interior d'un projecte de caràcter científic, com ha estat el cas del «Life Pletera».

### Referències

- «Life Pletera» (2014-2018). Projecte científic. Dades del projecte disponibles en línia a: <<http://lifepletera.com/lifepletera/#elprojecte>>. [Consulta: 11 novembre 2018].
- Margalef, Ramon (1998). *Ecología*. Barcelona: Omega. ISBN: 978-84-282-0405-7.
- Peran, Martí (2018a). *Lloc, memòria i salicòrnies*. Text disponible en línia a: <<https://www.martiperan.net/print.php?id=91>>. [Consulta: 11 novembre 2018].
- Peran, Martí (2018b). *(Des)hacer el territorio: sobre poética ecológica*. Text disponible en línia a: <<https://www.martiperan.net/print.php?id=88>>. [Consulta: 11 novembre 2018].
- Quintana, Xavier (2016). «La Pletera: desurbanitzar la natura és civilitzar». A: *UdGent: Revista de la Universitat de Girona*, núm. 10 (juliol). Entrevista disponible en línia a: <<http://udgent.udg.edu/la-pletera-projecte-life/>>. [Consulta: 11 novembre 2018].
- Smithson, Robert (1966). «Entropía y los nuevos monumentos». Text recollit i traduït al castellà a Ortega, Damián (ed.) (2011). *Robert Smithson: Selección de escritos*. Ciutat de Mèxic: Alias. ISBN: 978-60-779-8505-1.
- Subirah, Esteve (2018). *Forma 26 Pletera* (2015-2017). Apunts i imatges del projecte. Font: E. Subirah.
- Vinuesa, Ivó (2018). *Human nature* (2015-2018). Apunts i imatges del projecte. Font: I. Vinuesa.
- Willson, Isadora (2018). *Miratges* (2015-2018). Text i imatges disponibles en línia a: <<http://www.isadorawillson.com/proyectosindividuales/miratges/>>. [Consulta: 22 novembre 2018].

# A Violência Coronelista no Novo Cinema de Pernambuco: uma análise do diretor Kleber Mendonça Filho

*Coronelism and Violence in the New Cinema  
of Pernambuco: an analysis of director Kleber  
Mendonça Filho*

JOSÉ ARTHUR DE PONTES\*

Artigo Completo submetido em 31 de Dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Fotografo e editor.

AFILIÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIE-BA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: pontesjose@campus.ul.pt

**Resumo:** O artigo tem como objeto de estudo, parte dos filmes *Som ao Redor* (2012) e *Aquários* (2016), obras recentes do diretor Kleber M. Filho. Nossa análise tem como foco os elementos de cordialidade vistos em alguns personagens, bem como determinados aspectos urbanísticos presentes nos filmes, que nos serviram para demonstrar a clara reprodução da violência coronelista nestas obras. O coronelismo criticado pelo cineasta extrapola as telas do cinema, num exemplo de cinema expandido. Os mesmos coronéis criticados em seus filmes atacam o artista na vida real.

**Palavras chave:** coronelismo / violência / cinema.

**Abstract:** *The article has as object of study, part of the films Som ao Redor (2012) and Aquários (2016), recent works of the director Kleber M. Filho. Our analysis focuses on the elements of cordiality seen in some characters, as well as certain urban aspects present in the films, which served to demonstrate the clear reproduction of violence and coronelism in these works. The coronelism criticized by the filmmaker extrapolates the screens of the cinema, in an example of expanded cinema. The same criticized colonels in his films attack the artist in real life.*

**Keywords:** coronelism / violence / cinema.



## Introdução

Segundo Vanoye & Goliot-Leté (2017), temos algumas razões para analisar um filme, uma delas é que a análise oferece a oportunidade de “mexer” com os significados da obra, fazendo uma desconstrução.

Os autores colocam que o filme é sempre um produto cultural, que aparece num contexto histórico durante sua criação, por isso é possível fazer associações do filme com a sociedade em que o mesmo se apresenta. Ou seja, “o filme sempre fala do contexto em que foi produzido. O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda” (Vanoye; Goliot-Leté, 2017:51).

Com o filme conseguimos entender a sociedade. E, dessa forma, o espaço aparece como forma de representar diversos aspectos da história e elementos da sociedade, do espaço onde foi filmado. Espaços esses apresentados através de lugares e paisagens, que escolhidos por motivação conotativa ou denotativa, participam dando sentido e identidade à história. Sendo assim, com a análise do espaço representado, identificando lugares, personagens e paisagens, se dá a escolha dos filmes “O som ao redor” (2012) e “Aquarius” (2016) do diretor Kleber M. Filho.

É possível notar nos filmes, que os espaços arquitetônicos e urbanos são locais que servem como exemplo da forma como a gentrificação da cidade foi uma continuidade da violência coronelista vinda dos engenhos de cana de açúcar do século passado. Dessa forma é possível falar do contexto histórico em que o filme foi produzido e da sociedade contida nas obras.

Nos filmes, as locações reais num filme de ficção, com prédios altos, casas de classe média e seus moradores passam uma falsa tranquilidade, a proximidade do aeroporto com aviões sobrevoando o bairro e ruídos constantes, grades em frente às residências, seguranças privados e cães apresentam sinais de medo em relação a assaltos. Elementos que compõem um cenário de uma cidade com medo da violência.

A gentileza entre os moradores e a forma como a classe trabalhadora é tratada, mascaram a violência dos moradores, a princípio cordiais, porém, tem as mãos “manchadas” de sangue pela história de Pernambuco. Esses elementos observados nos filmes do diretor servem de mote para análise fílmica, na medida em que a análise possibilita “mexer” com as significações do filme, que pode assim sofrer um processo de desconstrução (Vanoye, 2017).

No livro *Raízes do Brasil* (Hollanda, 1936) o historiador fala nos aspectos de cordialidade do povo brasileiro, tratado como *O Homem Cordial* e como essa cordialidade pode conter aspectos de dominação sobre o próximo. Uma forma de deixar mais suportável uma sociedade insuportável para aqueles mais pobres, que precisam ser equilibradas, por aqueles que são dominantes nas



**Figura 1** - Kleber Mendonça Filho, Fotograma de *Som ao Redor*, 2012. 35 mm Techniscope. CinemaScópio, Recife, Pernambuco Brasil. Fonte: DVD

**Figura 2** - Kleber Mendonça Filho, Fotograma de *Som ao Redor*, 2012. 35 mm Techniscope. CinemaScópio, Recife, Pernambuco Brasil. Fonte: DVD.

relações sociais. “Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo” (Hollanda, 1936:49)

## 2. Som ao Redor, Coronelismo e o Homem Cordial.

No filme *Som ao Redor* (Figura 1), o personagem João (Gustavo Jahn), na primeira vez que o vemos, está em sua casa. João é corretor de imóveis, mora na capital Recife, trabalha arrendando imóveis de sua família. Ele é neto do Sr Francisco (W.J. Solha) coronel da zona da mata açucareira, mora em um bom apartamento, tem uma namorada chamada Sofia (Irmã Brown) e uma funcionária doméstica Mariá (Mauricéia Conceição) e todo o luxo que o dinheiro pode comprar. João não é um homem violento, é um sujeito gentil, cordial, trata a todos de forma doce (Figura 2).

Em casa, João conversa com Mariá (doméstica), que está com suas netas, acompanhando seu trabalho. João, Sofia e Mariá conversam no pequeno almoço, Sofia e João comem, Mariá trabalha. João trata Mariá de forma carinhosa, dá beijos ao chegar na cozinha, trata sua funcionária cordialmente, conforme o diálogo descrito a seguir.

(Mariá) João, as meninas vieram hoje porque a mãe foi pro médico.

(João) Eu vi elas ali na sala, não tem nenhum problema. Foi quando que você morou aqui ?

(Sofia) Foi em 1990.

(Mariá) Noventa eu já trabalhava aqui, com os pais dele, o irmão a irmã.

(Mariá) Estou velha, já me aposentando

(Sofia) Você tem quantos anos ?

(Mariá) Vou fazer sessenta.

(João) Ta velha nada Mariá

(Mariá) Adailton avisou que o carro lá embaixo foi arrombado. (Mendonça Filho, 2012)

João veste sua máscara social, trabalha para o avô, mora num imóvel de luxo, não é um coronel dos engenhos de cana de açúcar, mas parte de sua segunda geração, e usufrui dos bens do coronel patriarca. Mariá já está ali há décadas, trabalha para a família, suas netas, já dentro de casa, seguem o mesmo caminho da avó, as gerações de servidão se acumulam dentro do apartamento.

A família de João representa todo o coronelismo da zona açucareira: tem imóveis na cidade, um engenho falido no interior, trabalhadores precarizados dentro de casa, gerações de exploração social. Seu prédio o protege do mundo lá fora, da violência e dos carros arrombados, separa os mundos, dos brancos e dos afrodescendentes, dos pobres e dos ricos.

Mariá representa as gerações de trabalhadores explorados na zona açucareira, que foram trabalhar na capital. Mas João é gentil, é cordial, trata bem a todos. João é o Homem Cordial, é alguém que vive nas sombras de uma tragédia social, mas suas atitudes são nobres, mesmo que não faça nada para mudar a situação ao seu redor.

### 3. Aquarius, Coronelismo e o Cinema Expandido.

No filme *Aquarius*, a personagem Clara (Sônia Braga), vive só num edifício. A construção, uma das últimas em seu estilo no bairro é cobiçada por engenheiros de uma grande construtora. A personagem, mutilada pelo câncer de mama, está em perigo na terra e nas águas. Após nadar no mar infestado por tubarões recebe os velhos Coronéis em sua casa. Clara tem em sua porta dois empresários interessados em comprar seu imóvel, como última moradora do prédio é a única que impede que o imóvel seja demolido, para que seja construído um grande empreendimento (Figura 3).

Os velhos Coronéis, donos de terra na zona da mata, aparecem como grande construtores de imóveis no filme. Coronéis que destroem o patrimônio público e perseguem Clara — que nada com tubarões nas águas e foge dos velhos patriarcas em terra — conforme o diálogo descrito a seguir.

*(Sr Geraldo) É aquela conversa que tivemos anteriormente, é sobre a compra do seu apartamento.*

*(Clara) Sobre a venda deste apartamento ? Eu não vou vender seu Geraldo o senhor já sabe disso...*

*(Sr Geraldo) Dona Clara, é uma proposta, dona Clara! (Mendonça Filho, 2016)*

Fora das telas o edifício *Aquarius* se chama Oceania e é um dos mais antigos prédios residenciais da região. Anteriormente, durante a produção do filme, os produtores haviam escolhido outro edifício, o Caiçara. Ambos os prédios estão situados no Bairro de Boa Viagem, zona sul do Recife (cidade do nordeste brasileiro) área de urbanização violenta e verticalização de imóveis destruindo a memória e o patrimônio da cidade. (Carneiro da Cunha, 2017)

Em *Aquarius*, como o nome sugere, uma prisão perto das águas, a beira mar como a cidade do Recife. Fora das telas o edifício, um dos últimos em seu estilo no bairro tem como nome original (Oceania), fica próximo do Edifício Caiçara que foi parcialmente demolido numa briga judicial por preservação de patrimônio da cidade. (Carneiro da Cunha, 2017).

A inspiração na realidade do lugar é colocada pelo diretor em entrevista ao jornal Folha de Pernambuco, conforme reproduzido a seguir :



**Figura 3** · Kleber M. Filho, fotograma de *Aquarius*, 2016. 35 mm Techniscope. CinemaScópio, Recife, Pernambuco Brasil. Fonte: DVD

*(...) O primeiro roteiro foi escrito para o Caiçara, alguns metros ao sul do Oceania. Já estava pronto quando tratores o deixaram semi-demolido. Aquele aspecto de construção bombardeada foi uma perda para o Recife e uma perda para o filme. Mas, quando vi o Oceania, me pareceu a opção óbvia. Ele é horizontal e fotografa muito bem. Com os prédios altos atrás dele, traz a ideia instantaneamente que tentamos passar. Ele era nossa última chance, porque o mercado extinguiu qualquer outra forma antiga de se morar na praia. Ele é um prédio que pensa que é casa. Você, em 2016, vem caminhando no calçadão e adentra, sem precisar passar por uma guarita, sem aquele sentimento de penitenciária. Com uma chave, abre a porta de madeira original e já está na escada. (Paulo, 2016:6)*

O medo e a violência são colocados pelo diretor na forma da moradia, a cordial Clara tem que fugir dos tubarões em Terra e no mar, seu prédio, representa a resistência aos velhos coronéis, seu corpo mutilado resiste a especulação imobiliária, ao patriarcado coronelista e ao capital. Clara é como uma heroína que conhece as regras do patriarca e usa contra eles. O prédio onde mora, dentro e fora das telas representa a resistência de uma cidade com medo da violência, que se recusa a agir conforme as regras e confronta o mercado e seus coronéis, dentro e fora das telas.

### 3.1 Aquarius e o Cinema Expandido em Cannes

Durante o festival de Cannes, em 2016, o Brasil vivia o *Impeachment* de Dilma Rousseff. A equipe do filme *Aquarius* realiza um protesto contra a saída da presidenta durante a entrada no festival que é transmitido para todo o mundo. Em

frente às câmeras os atores seguram placas com os dizeres: “Brazil is experiencing a coup d’etat”. (Jansen, 2016)

*Aquarius* estava sendo comercializado em 67 países e aparecia como o caminho mais natural a indicação pelo Ministério da Cultura ao Oscar. Já prevenido retaliações o diretor recebe apoio de outros profissionais da área, que escolhem não concorrer com seus filmes. Anna Muylaert retirou da disputa o filme, *Mãe Só Há Uma* (2016), e Gabriel Mascaro retirou o filme *Boi Neon* (2015). O Ministério da Cultura indica então o *Pequeno segredo* (2016), de David Schurmann. (G1, 2016)

Passado o episódio, o cineasta inicia as filmagens de seu mais novo filme *Bacurau* (2018) quando recebe a notificação por parte do Ministério da Cultura que haveria que devolver a quantia captada para a produção do filme *Som ao Redor*, feito com dinheiro público através da lei de Audiovisual. O valor para devolução ao pelo Ministério da Cultura era de R\$ 2.162.052,68. (aproximadamente: 500 mil euros).

O governo promove uma retaliação, às políticas públicas de financiamento não mais se enquadram com a visão de promoção da cultura do governo anterior. O diretor crítico ferrenho ao novo presidente é atacado.

O impacto de suas obras inicialmente com ressonância regional incomoda aqueles que promovem a gentrificação da cidade. Após seu protesto em Cannes o cunho político de suas obras ganham uma projeção nacional através de seu posicionamento político a respeito da saída de Dilma Rousseff, criando assim, uma segunda camada de expansão de seu cinema, os coronéis agora, atacam a forma de financiamento de seus filmes, numa tentativa de calar o cineasta.

#### 4. Conclusão

A obra de Kleber Mendonça Filho propõe uma visão da forma como vivemos a cidade, uma crítica, aos ricos coronéis canavieiros, que continuam a dominar a capital (Recife) de forma violenta. Seu cinema vai além da telas, tem um teor político e incomoda aos grandes grupos econômicos presentes no Brasil. Seus personagens em ambos os filmes mostram como as gerações, ao longos dos últimos séculos, mantiveram características dos coronelismo agrário também na capital. As memórias apagadas da cidade e a urbanização violenta aparecem como um cinema expandido, a violência coronelista da capital pernambucana extrapola as telas.

A ‘Cordialidade’ dos personagens é colocada como fator fundamental para o equilíbrio entre aqueles que dominam o capital e aqueles que são dominados. O confronto patriarcal, na figura dos coronéis, acontece em ambos os filmes.

A cidade é colocada como pano de fundo, tendo a especulação imobiliária e a gentrificação como elementos de violência coronelista. O medo, as relações trabalhistas injustas, o homem sendo colocado como elemento de incitação da violência, os coronéis que dominam na zona da mata e nos bairros da capital são alguns dos elementos que ajudam a construir uma atmosfera de medo e opressão social. Esta condição opressora só é possível em uma sociedade extremamente machista e vestida de uma máscara de cordialidade.

O cinema de Kleber Mendonça Filho, ao falar de forma expandida, incomoda os coronéis no berço do coronelismo brasileiro, como se o próprio diretor se colocasse na posição de ‘Homem Cordial,’ na tentativa de desconstruir o meio onde o filme é visto. Ou seja, o filme sempre ‘fala’ do contexto em que foi produzido, na forma do cinema expandido. O espaço onde é produzido tenta representar diversos aspectos da história e elementos da sociedade.

### Referências

- Cunha, M. Carneiro da (2017, 05). *O Recife do som ao redor Cidade de muros: Vitruvius*. URL: [http // vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/17.202/6519](http://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/17.202/6519)
- Gabriel, M. (2015). *Boi Neon* [Film]. Brasil: Desvia Filmes.
- Jansen , R. (2016, 08). ‘*Boi Neon*’ anuncia que não vai participar de seleção para o Oscar. G1. URL: <https://glo.bo/2StAZNA>
- Mendonça Filho, K. (2016). *Aquarius* [Filme]. Brasil: Vitrine Filmes.
- Mendonça Filho, K (2018). *Bacurau* [Filme] Brasil: Vitrine Filmes
- Mendonça Filho, K. (2012). *Som ao Redor* [Filme]. Brasil: Vitrine Filmes.
- Muylaert, A. (2016). *Mãe Só Há Uma* [Filme]. Brasil: Africa Filmes.
- Paulo, T. (2016, 06). “Edifício Oceania destoa dos espigões que o rodeiam na Zona Sul do Recife.” Folha de Pernambuco. Retirado 12, 2018, de <https://bit.ly/2QZY0Qi>
- Sérgio, D. (2004). *Raízes do Brasil* (26 ed., Vol., pág. 49-49). São Paulo: Schwarcz. ISBN 978-85-8086-890-6
- Vanoye, F. & Goliot-Lete, A. (2006). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus.

# Entremeios negativos, do grafite à grade. Construções imagéticas a partir das grades de ferro residenciais de Marabá na poética de Bino Sousa.

*Negative interstices, from graphite to grid. Image constructions from the residential iron grids of Marabá in the poetics of Bino Sousa.*

**JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, fotógrafo, designer gráfico, artista visual e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Faculdade de Artes Visuais. Avenida dos Ipês, s/n, Cidade Universitária, Loteamento Cidade Jardim, Marabá/PA, Brasil. E-mail: zemarqs@yahoo.com.br



**Resumo:** O trabalho de Bino Souza predispõe uma relação com o grafismo que é impressionado pelas matrizes que são desenvolvidas a partir de grades de ferro que servem de proteção das residências na cidade de Marabá-PA, o artista dialoga com a cidade e seus cidadãos com a utilização de uma estratégia onde insere-se a sua práxis; sua poética, em relação ao desenvolvimento de uma metodologia em torno das reconfigurações possíveis das estruturas mínimas modulares que são dadas a serem reconstruídas e ressignificadas na obtenção de grafismos ordenados de maneiras diversas a sua constituição anterior, quando ainda eram apenas grades de proteção. Essas mesmas grades, diminuídas, expandem suas relações além daquelas estruturas enraizadas nos ambientes domésticos, numa relação de expansão de significados em torno do fazer e dos pertencimentos das pessoas da cidade de Marabá.

**Palavras chave:** grade / grafite / praxis / arte / metodologia.

**Abstract:** *The work of Bino Souza predisposes a relationship with the graphics that is impressed by the matrices that are developed from iron bars that serve as protection of the residences in the city of Marabá-PA, the artist dialogues with the city and its citizens with the use of a strategy where his praxis is inserted; his poetics, in relation to the development of a methodology around the possible reconfigurations of the minimal modular structures that are given to be reconstructed and resignified in the obtaining of ordered graphics in ways different from their previous constitution, when they were still only protection grids. These same grids, diminished, expand their relations beyond those structures rooted in domestic environments, in a relation of expansion of meanings around the doing and the belongings of the people of the city of Marabá.*

**Keywords:** *grid / graphite / praxis / art / methodology.*

Bino Sousa, artista visual, natural de Santa Inês do Maranhão, residente em Marabá desenvolve sua poética a partir de uma pesquisa artística na busca nas possibilidades imagéticas possíveis pelo uso de grades de ferro; na sua estrutura composicional remetendo às questões que são formalizadas na estrutura de sobreposição das mesmas, e que são possíveis na diminuição destas em elementos formais, obtendo matrizes que foram sendo angariadas a partir das pesquisas *In loco* para a primeira parte da pesquisa processual. Bino coloca os papéis por baixo das estruturas das grades que foram sendo encontradas por suas pesquisas e as usa como matrizes para o desenvolvimento do seu trabalho.

*As grades acrescentam uma camada transparente à história do ornamento na Arquitetura: envolvem deixando ver, criando uma camada gráfica, que vibra em linhas de ferro cuja expressividade vai além do que sua aparente rijeza e severidade material permitiriam. Se o objeto é a grade, seu lugar é a fronteira, e é na fachada — vestimenta da casa, quase pele — que eles se revelam. Nas fachadas as discussões sobre o ornamento ganham sentido renovado, pelo modo como são habitadas pelo hoje, como promovem encontros entre “presentes novos e antigos” na paisagem urbana. (GOU-LART, 2014, p.07)*

A pesquisa imagética do artista desenvolve-se a princípio em torno da colocação do papel por trás das grades que servem de suporte e anteparo para a deposição de tinta. Os resultados gráficos obtidos foram posteriormente trabalhados no ateliê em relação às cores, e nas construções que foram aplicadas nas configurações desenvolvidas por intermédio das bases produzidas anteriormente nas residências. Os materiais que foram desenvolvidos, tendo como base as construções formais mínimas em relação às modulações das grades são levadas para o ateliê onde o artista pode trabalhar em perspectiva as relações das cores vibrantes (característica na sua produção), e no desenvolvimento de outras intervenções nas bases produzidas. A pesquisa neste momento toma outro desdobramento em virtude da percepção pelo artista das possibilidades que poderiam advir-se dos segmentos que são replicados formalmente enquanto módulos. Bino percebe que estas estruturas modulares podem ser diminuídas na estrutura mínima da grade, facilitando assim o transporte; como no uso de uma matriz de estêncil para obtenção de outras estruturas imagéticas nas residências e intervenções desenvolvidas pela cidade de Marabá. O artista ficava restrito a fixação da base da grade nas paredes, janelas e nas portas e com a possibilidade de portabilidade destas estruturas mínimas foi possível resolver diversas questões que o artista propunha colocando em pauta novos desdobramentos; intervindo com estas matrizes na cidade de Marabá de uma forma mais conveniente e de maneira a atuar em diversos locais possibilitados pelo transporte das matrizes.

Outra dificuldade que o artista teve no percurso e realização da sua poética foi sentida quando houve a constatação que o seu material de estudo e experimentação não é encontrado em abundância em qualquer lugar; além das residências, visto que as grades são reutilizadas em outras dependências com as mesmas finalidades de proteção e segurança e quando o proprietário resolve fazer as trocas destas por outras grades, ele as reutiliza. A maneira encontrada por Bino foi procurar nos ferros-velhos grades que pudessem ser usadas na sua pesquisa processual, mas estas grades não são destinadas de imediato ao descarte, como mencionamos. O pesquisador começou a procurar essas grades nas serralherias, com os próprios serralheiros que as produziam. Deste modo a pesquisa começou a encontrar os elementos formais, as matrizes das estruturas para o desenvolvimento plástico do trabalho.

*As fronteiras devem ser também identificadas nas conversas plásticas entre a Arte e a Arquitetura. Para além de uma “medida” tectônica, a conformar sistemas que dividem e limitam as superfícies, é inevitável pensar na força gráfica das linhas que*



**Figura 1** · Registro da intervenção. Acervo do artista.

**Figura 2** · Registro da produção. Acervo do artista.

**Figura 3** · Registro processo. Acervo do artista.

*conformam as grades ornamentais. A presença do desenho no espaço urbano também imprimirá nosso olhar, através de uma percepção formal — para além da casca estilística, e que não pode deixar de ser crítica — das linhas que preenchem a cidade de ontem e hoje, de modo voluptuoso ou mais sóbrio, conferindo graça discreta aos caminhos, em distinto tom dos atuais muros de vidro e os arames cortantes e encarcados. (GOULART, 2014, p.09)*

Depois destes desdobramentos o artista volta às ruas posteriormente, não mais procurando as grades nas residências, mas procurando um contato maior com os moradores de Marabá. Ele promove intervenções na cidade com os seus grafites utilizando-se dos ícones destas grades angariados na pesquisa para usá-los como mediadores do seu discurso imagético com os habitantes da cidade. Agora Bino vai ressignificando as estruturas formais mínimas das grades, trazendo desta forma sua poética em torno desses ícones e do seu fazer artístico em relação às cores e ao grafite, mediados por essas estruturas mínimas.

Desta forma, o artista consegue transformar a representatividade de um objeto utilizado para a proteção e segurança, por intermédio da diminuição do tamanho e da estrutura deste em algo possível de ser transportado. Desta forma, traz para o seu processo artístico mobilidade, necessária ao desdobramento da sua produção e da sua práxis, a fim de utilizar os padrões gráficos das grades de ferro à maneira de um estêncil: uma matriz móvel, em oposição à estrutura fixa e rígida além daquela serventia anterior do material ao devir da superfície que receberá a camada de pigmento.

*O fenômeno arquitetural (...). Prefiro pensá-lo segundo um espaço não mensurável — talvez como aquele do plano constituído na espessura da folha de papel — um entre dois foras, onde tudo acontece. (...) Talvez porque seja como a arquitetura e seus cortes a — significantes: de tão tênues os limites, como o da espessura da folha de papel, se constitui segundo um plano que abriga somente linhas, intensidades (BRANDÃO apud GOULART, 2014, p. 10)*

As relações que são dadas pelo artista contribuem e assumem um pensamento contemporâneo em torno do fazer, das singularidades que estão presentes na estrutura de deslocamentos e das de manipulação do material, além daqueles possíveis e imaginadas de uma maneira corriqueira. Onde ele perpassa sobre as questões que estão dadas na arquitetura e no seu desdobramento presentes nas grades que são colocadas à prova e desenvolvidas nas ressignificações propostas pela poética do artista. Muito aquém daquilo que a materialidade que é proposta pelo objeto de pesquisa, o artista promove um perpassamento pela técnica do grafite e pela distinta utilização das cores, para uma modificação das

características do material e da sua finalidade, flertando com a pintura e as técnicas gráficas visuais.

*E da mesma forma que a recepção do texto literário inaugura o experimento de uma leitura plural, de uma acolhida paciente feita à intertextualidade, também o habitar receptivo e ativo implica uma releitura atenta do ambiente urbano, uma nova reaprendizagem contínua da sobreposição dos estilos, e portanto também das histórias de vida das quais todos os edifícios e monumentos carregam traços. Fazer com que esses traços não sejam apenas resíduos, mas testemunhos reatualizados do passado que não é mais, mas que foi fazer com que o ter-sido do passado seja salvo a despeito de seu não-ser-mais; isto é o que pode a 'pedra' que dura. (RICOEUR, 1998, p. 9)*

O trabalho do artista desenvolve-se não apenas nas questões práticas ligadas a arte propriamente dita, mas resgata a história oral a respeito da cidade de Marabá a partir da perspectiva dos moradores, e principalmente dos ferreiros que desenvolveram ou desenvolvem o trabalho artesanal de confecção das estruturas das grades de ferro, no resgate das narrativas que estão no contexto e nas dinâmicas dos artificios que estão diretamente ligados na construção deste imaginário imagético. Neste aspecto o artista promove um resgate utilizando-se das narrativas para a produção da sua obra, resignificando e dando uma outra abordagem a partir de uma leitura treinada nos meandros artísticos contemporâneos. Para Souza (2018) na introdução, ele comenta:

*Assegurando da existência de um discurso imagético na construção estética das grades de ferro residências da cidade de Marabá, o presente estudo tem como principal intuito investigar, criticamente as imagens das antigas grades de proteção da cidade por meio (também) de narrativas orais, a partir de entrevistas com antigos moradores e fazedores desta arte. No anseio de explorar supostas subjetividades icônicas que permeiam este objeto, pois acredita-se que existam significados implícitos nos desenhos feitos nas grades de ferro, onde cremos que tais significados possam vir a luz a partir dos relatos.*

As proposições do artista buscam uma relação de pertencimento da sua obra apropriando-se dos discursos orais na sua construção metodológica indo ao encontro das questões contemporâneas em relação as resignificações e as possibilidades de encadeamento da sua obra com as suas leituras em relação à cidade de Marabá e as vozes dos serralheiros ouvidos buscando um trânsito nas relações sociais e artísticas.

## Referências

GOULART, Fernanda. *URBANO*

*ORNAMENTO: Um inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte (e outras belezas)*. 2014. 302 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e urbanismo) — Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2014.

RICOEUR, Paul. *Arquitetura e Narratividade*.

In: *Urbanism*, n. 303, nov./dez. 1988, pp. 44-51.

SOUZA, Bendito. *Grades reconstituições imagéticas*. <https://www.youtube.com/>

[watch?v=DbrlkMIBOC8](https://www.youtube.com/watch?v=DbrlkMIBOC8). Acesso em 18/10/2018.

\_\_\_\_\_. *História Oral, Identidade e Memória na Construção Estética das Grades de Ferro Residenciais de Marabá*. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, 1998.

\_\_\_\_\_. *NEGATIVOS — Bino Souza*. <https://www.youtube.com/watch?v=a3ZFb0q-6y8>. Acesso em 18/10/2018.

# Carlos Nader e José Leonilson: Paixões Entrelaçadas

*Carlos Nader and José Leonilson:  
Interlaced Passions*

JOSÉ UMBELINO BRASIL\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Documentarista e Professor de Cinema.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA); Faculdade de Comunicação. Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Ondina Salvador, BA, CEP 40170-115, Brasil. E-mail: umbelino@ufba.br

**Resumo:** A paixão JL por Carlos Nader (2015) é um derivado empírico da obra do artista José Leonilson, (1957-1993) filme que se destaca na trajetória do documentário brasileiro. Representando o trabalho, a vida e a morte, de forma exteriorizada, extraídos da vida cotidiana e da intimidade do artista visual. É um relato que compõe um tempo de existência poética registrado analogamente em uma forma de intimismo e reprocessado digitalmente em macrocosmos que inventam outra atmosfera e são recriados, numa permutação das transposições permitidas ao cinema.

**Palavras chave:** Documentário / Poética experimental / Artes Visuais / Carlos Nader / Leonilson.

**Abstract:** *The passion of JL film by Carlos Nader (2015) is an empirical derivative of the work of the artist Jose Leonilson, (1957-1993) film that stands out in the trajectory of the Brazilian documentary. Representing work, life and death, in a stertorizing way, extracted from the vestiges of daily life and the intimacy of the visual artist; Is an account that composes a time of poetic existence analogically recorded in an intimism form and reprocessed digitally; Where the macrocosms that invent another atmosphere are recreated, in a permutation of the transpositions allowed to the cinema.*

**Keywords:** *Documentary / Experimental Poetic / Visual Arts / Carlos Nader / Leonilson.*

## Introdução

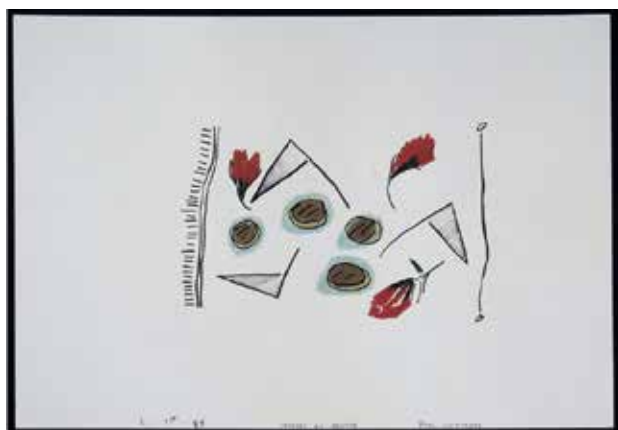
Sob a ótica das rupturas e invenções ocorridas no documentário brasileiro, direciono o nosso olhar para a análise da *Paixão de JL*, trabalho do cineasta Carlos Nader — Documentarista paulista, nascido em 1964, que ficou conhecido como video-artista entres as décadas de 1980 e 1990. Seu trabalho inicial mais relevante no cinema é o curta semi-documentário: *O beijoqueiro* (1992). Sua estreia em longas-metragens aconteceu em 2008, com o documentário *Pan-cinema permanente*, perfil pessoal do artista Wally Salomão, premiado no festival É Tudo Verdade. *A paixão de JL* (2015). Premio de melhor documentário brasileiro, no mesmo evento. Outros trabalhos: *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2015), *Homem Comum* (2014), *Tela* (2011, melhor curta metragem no Festival de Havana), *Preto & Branco* (2004), *Carlos Nader* (1999), *O fim da viagem* (1996), *Trovoada* (1995), *Território Invisível* (1994).

José Leonilson Bezerra Dias (Fortaleza, Ceará, 1957 — São Paulo, São Paulo, 1993). Personagem na *Paixão de JL*, era pintor, desenhista, escultor. Em 1961, mudou-se com a família para São Paulo. Entre 1977 e 1980, cursou educação artística na Fundação Armando Álvares Penteado. Em 1981, em Madri, realizou sua primeira individual na galeria Casa do Brasil e viajou para outras cidades da Europa. Em Milão teve contato com o artista visual Antônio Dias que o apresentou ao crítico de arte, Achille Bonito Oliva. Retornou ao Brasil em 1982. A obra de Leonilson é predominantemente autobiográfica e está concentrada nos últimos dez anos de sua vida. Segundo a crítica Lisette Lagnado, cada peça realizada pelo artista é construída como uma carta para um diário íntimo. Em 1989, começou a fazer uso de costuras e bordados, que passaram a ser recorrentes em sua produção. Em 1991, descobriu ser portador do vírus da Aids e a condição de doente repercutiu de forma dominante em sua obra. Seu último trabalho, uma instalação concebida para a Capela do Morumbi, em São Paulo, em 1993, tem um sentido espiritual e alude à fragilidade da vida. Por essa mostra e por outra individual realizada no mesmo ano, recebeu, em 1994, homenagem póstuma e premio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). No mesmo ano de sua morte, familiares e amigos fundaram o Projeto Leonilson, com o objetivo de organizar os arquivos do artista e de pesquisar, catalogar e divulgar suas obras. Foram realizados filmes sobre o artista e a sua obra.

### 1. Paixões Entrelaçadas

Entender como uma manifestação, um desfecho, que orienta uma nova elaboração do documentário experimental brasileiro, *A Paixão de JL* tornou-se





**Figura 1** · Fotograma do documentário *Paixão de JL*, de Carlos Nader, 2015.

**Figura 2** · Fotograma do documentário *Paixão de JL*, de Carlos Nader, 2015.

num dos mais vigorosos filmes experimentais no cenário documental brasileiro. O filme é um ousado experimentalismo visual no qual existe uma fissura estética que extrapola a linguagem usual instituída como cânone na feitura dos documentários; estabelecendo na narrativa e no enredo, alterações dos conceitos ortodoxos que direcionaram a construção do filme documental brasileiro.

O enredo do filme se baseia num relato pessoal gravado pelo personagem que dá título ao filme, anos antes de haver qualquer intenção da existência ou da ideia da sua realização. Em janeiro de 1990, o artista visual José Leonilson começou a gravar um diário íntimo com a intenção de tornar público os seus sonhos, memórias e ficções pessoais. Este é o letreiro que aparece como anúncio aos espectadores, antecedendo o fluxo narrativo da “Paixão de JL”. Três anos depois do início do seu diário íntimo, no ano de 1993, “Leo” como era conhecido pelos seus parceiros, viria a falecer vítima do vírus HIV.

A primeira questão que se coloca, no filme de Carlos Nader, é sobre a definição da “voz do dono”. O documentário tradicional era constituído, geralmente, de uma série de imagens mudas, colhidas ao vivo, que uma vez selecionadas e ordenadas, sobrepunha-se um comentário na voz de um locutor, que nada mais é do que uma *persona* do cineasta. A narração tinha, neste caso, a função de identificar as cenas, explicando-as e formando um conjunto adequado à expressão do que o cineasta julgasse relevante indicar, uma vez que as imagens, mudas que são, possuem uma carga elucidativa aparentemente limitada. É pertinente dizer que esse processo de fazer falar as imagens na verdade serve para o cineasta se fazer ouvir. Isso foi definido e conceituado, por vários teóricos do cinema, como a “voz do dono”.

A segunda questão é a observação de que *A Paixão de JL* é um filme de fluxo não-narrativo, já que a opção tomada pelo diretor é a de que as imagens que se processam em paralelo ao som nunca sejam definidas materialmente, e para que isso aconteça reforça a sua paisagem visual, basicamente, com as peças visuais produzidas, anteriormente, por José Leonilson.

Carlos Nader embaralha as imagens de tal forma que o quadro do filme parece uma abstração visual a se confundir com certa abstração pictórica produzida nos quadros de José Leonilson. Um jogo de luz permanente quase ofusca o olhar do espectador. Ocorre, então, apesar da abstração pretendida e configurada por Carlos Nader uma nítida aproximação do seu documentário com o drama, especificamente com o drama ficcional. Entendemos até aqui, que a encenação dramática se organiza no comportamento do ator frente à câmara como forma de veiculação da narrativa, mas a encenação dramática na “*A Paixão de JL*” surge de maneira subjetiva, pois nele a encenação apresenta-se

em forma de modelo que foi plasmado no texto gravado a priori, ou seja, “encenado previamente” pelo personagem único: José Leonilson.

Em janeiro de 1990, o artista José Leonilson começou a gravar um diário íntimo, com a intenção de tornar público os seus sonhos, memórias e ficções pessoais”. Este é o leteiro que aparece como anúncio aos espectadores, antecedendo as imagens no documentário “*A Paixão de JL*”. Três anos depois, em 1993, “Leo” como era conhecido pelos seus parceiros, viria a falecer vítima do vírus HIV. O primeiro plano que se projeta no filme é o de um gravador, e logo se escuta a voz do personagem, que irá discorrer em toda a trajetória cronológica do filme. É uma voz que toma conta de toda a narrativa discursiva do documentário. Com um tom melancólico, rouco e fazendo pausas intercaladas por uma forte respiração, José Leonilson expõe, sem nenhuma barreira ou censura, a rotina da sua vida, dos seus anseios, das suas dúvidas, das suas paixões, até chegar o momento em que anuncia a sua morte.

Logo, se percebe que a voz do “dono” não é a voz de quem dirige o filme, mas de quem supostamente foi filmado. Digo, suposto, porque a imagem de quem fala nunca vai se materializar no corpo do filme. É uma voz sem corpo, é uma voz que faz parecer que o cinema tem alma. Se existe uma arte no mundo moderno que se preste a esta expressão espiritual, essa arte é o cinema. Pois, o cinema tem em seu alto grau, qualidades plásticas e meios excepcionais como a mobilidade da câmera, enquadramento, diversidade de planos, escala de iluminações, rapidez ou lentidão no ritmo, valorização de um pormenor, enfim meios cujo efeito é poder conferir a todos os seres, a todos os objetos, a todas as paisagens da criação, a todos os dados psicológicos, a todos os valores uma espécie de “super-realidade”. Nesse sentido, “*A paixão de JL*” cria uma imagem “super-real” sem rosto visível, se trata de uma fisionomia “espiritual” que é transposta num espelho mágico virtual e que dá luz ao que era obscuro ou latente: os elementos da vida cotidiana de José Leonilson.

Não é ele, o diretor Carlos Nader quem narra o documentário “*A Paixão de JL*”; é o personagem retratado. É José Leonilson, o “dono da voz”. Uma voz que não foi gravada diretamente para o filme, ela o precede por mais de uma década. Embora tenha sido intenção do personagem retratado de que o seu diário se tornasse público, assim como eram e são destinadas ao público as obras de sua criação. Um diário íntimo a rigor não tem destino, ou melhor, o seu percurso se limita ao privado. Ao se apropriar desse “diário íntimo” gravado, Carlos Nader fez dois atos. Primeiro, o torna público, utilizando-se da expansão só permitida às imagens. Segundo, se apropria da “voz” de José Leonilson, fazendo dela a sua “voz”. Nesse sentido indagamos: quem fala pelo filme? O seu diretor ou o seu personagem? Ou existe uma metamorfose entre o criador (Carlos Nader) e a

criatura (José Leonilson), ou ainda, a transformação se altera José Leonilson é o criador e Carlos Nader passa a ser a criatura?

É inequívoca a discussão sobre as possibilidades que foram abertas ao documentário com o uso do som direto e a sua utilização como registro de falas explícitas e latentes, normalmente perdidas, mesmo pelo mais atento dos espectadores. A importância que é atribuída a este particular deriva do fato de a gravação, ela mesma, ser não seletiva colhendo toda a expressão contida num filme, e altera essa natureza de expressão que passa a se manifestar através de unidades com autonomia própria, mas que podem ser e são manipuladas pela edição do material colhido, ou então, selecionados de acordo com temas, situações e dramas pessoais.

No caso de “*A paixão de JL*” o que permeia o discurso estabelecido é o “drama da vida” de José Leonilson. Drama esse que primeiramente foi narrado a cada dia ou momento em que ele traduzia fatos que afetaram a sua vida. Fossem esses fatos, uma paixão contida ou uma dúvida de contar para os pais a sua condição e opção sexual, e a de não saber qual seria a reação deles ao tomar conhecimento de que o filho era homossexual. A dúvida persiste na gravação original e no filme. Embora, “Leo” presuma que a sua mãe tinha um entendimento da sua sexualidade, e atribui à sensibilidade materna a sua intuição.

É sabido de antemão que três anos de gravação foram reduzidos, apenas, a cento e vinte minutos. Fica nítida a intervenção do diretor Carlos Nader nos originais deixados por José Leonilson. Há uma subversão temporal que converte o tempo cronológico em tempo diegético da “tragédia existencial” de José Leonilson, ou seja, Carlos Nader manipula, corta e recorta a fala do seu personagem atribuindo a esta voz a fatos diegéticos, aqueles relativos à história apresentada na tela são relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. Entendemos assim, por diegético, tudo o que supostamente se passa conforme a “ficção” que o filme expõe, ou tudo aquilo que essa “ficção” implicaria se fosse supostamente verdadeira. Falo “ficção” por entender que as fronteiras entre o documentário é a ficção nunca foram estanques e variam consideravelmente de um filme para outro.

Nesse caso, classificamos “*A paixão de JL*” no campo do documentário experimental, dialogando com a ficção. Até porque, o documentário sempre manteve relações e afinidades bem estreitas com o campo da experimentação/ficcional desde o começo da sua história. Por experimental, a lógica ensina que se designa todo o filme que experimenta ou que faz uma experiência qualquer que seja na narrativa figurativa, sonora ou visual, alterando por quase completo o que se define por representação da realidade. “*A Paixão de JL*” é um filme de fluxo

não-narrativo figurativo, já que a opção tomada pelo diretor é a de que as imagens que se processam em paralelo ao som nunca sejam definidas materialmente, e para que isso aconteça reforça a sua paisagem visual, basicamente, com as peças visuais produzidas por José Leonilson durante quase todo o seu percurso de vida. Afora essas imagens, o diretor coloca em cena, trechos de filmes e seriado de televisão, algumas fotos de familiares (nunca do personagem principal) e são, também, mostradas no centro do quadro imagético letras, graficamente trabalhadas, que reforçam o discurso narrativo exposto pelo personagem.

### Conclusão

José Leonilson ao representar a si mesmo investiu-se do papel de ator “natural”, abrindo mão do papel estético, encenou o papel social, que é o modo pelo qual assume a realidade social na qualidade de sujeito. Nessa dramaturgia natural as suas ações “banais, naturalizadas e cotidianas são demonstrativas ou exemplares da sua visão de mundo. O que se deu pela contingência de inúmeros fatores e circunstâncias adquire uma dimensão dramática, mediada por uma possível consciência, não declarada, do não ator da sua própria vida. Primeiro, como sujeito de uma experiência vivida, e depois como sujeito de uma experiência revivida passível de seleção e crítica, que se faz digna do papel de sujeito que atribui a si mesmo. Na perspectiva de análise visualizada da encenação dramática de José Leonilson fica clara a crise da sua representação pela interferência da realidade da cena em que vive ao anunciar o prenúncio da sua morte. “*A Paixão de JL*” é uma visita *post mortem* ao artista de quem o diretor era amigo. Sobre “Leo”, Nader afirmou: “era uma pessoa bem diferente daquela que as impressões pessoais aparecem no filme”. Por conhecê-lo, a sua inclinação foi a de não acompanhar a sua trajetória, mas de reconstruí-la a cada passo, sabendo de antemão qual seria o seu desfecho: a morte anunciada. O filme encerra com uma frase grafada na tela, extraída de uma das obras de José Leonilson: “Pulo sem paraquedas. Em breve terei 33 anos. Morro pela boca. Vivo pelos olhos”.

### Referências

- AGEL, Henri. 1963. O cinema tem alma? Belo Horizonte, Editora Itatiaia. ISBN 139782862440316.
- BERNARDET, Jean-Claude. 2003. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, ISBN 8535904026
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo, 2004. Cinemas “Não Narrativos” Experimental e documentário — passagens. São Paulo: Alameda. ISBN 9788579391873
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo, (Org), 2004. Documentário no Brasil — Tradição e Transformação. São Paulo: Summus Editora. ISBN 8532308503
- GUZMÁN Patricio. (2017). Filmar o que não se vê — Um modo de fazer documentários. São Paulo: Edições Sesc. ISBN 9788594930668

# Adel Souki: contaminações entre o barro e o fogo

*Adel Souki: contaminations between  
clay and fire*

JULIANA GOUTHIER MACEDO\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Avenida Antônio Carlos, 6627 — Pampulha, Belo Horizonte — MG, 31270-901, Brasil. E-mail: juliana.gouthier@gmail.com

**Resumo:** Este artigo se configura como um diálogo com algumas obras de Adel Souki, em seu estado de permanente experimentação, pesquisa e trocas, percorrendo algumas pistas que se escancaram em fluxos de criação/produção artística, mediados pelo barro e pelo fogo. É um exercício de reflexão a partir do reconhecimento de que na arte não há sinais de apaziguamento, há inquietações que se transfiguram poética e esteticamente, se impõem como processos de enfrentamento, como 'parte de um ritual para compreender a vida'.

**Palavras chave:** barro / fogo / instalação.

**Abstract:** *This article is configured as a dialogue with some of the works by Adel Souki, in her permanent state of experimentation, research and exchanges, traversing some clues that have spread in artistic creation / production flows, mediated by clay and fire. It is an exercise of reflection from the re-understanding that in art there are no signs of appeasement, but inquietudes that are transfigured poetically and aesthetically, imposing themselves as coping processes, as 'part of a ritual to understand life'.*

**Keywords:** *clay / fire / installation.*

## Introdução

A aproximação com a obra da artista mineira Adel Souki é também uma maneira de acessar sua trajetória, seus caminhos de vida, amalgamados com diferentes argilas, processos de queimas e suas conversações mundo afora. O barro com o qual trabalha está sempre impregnado com suas histórias e o seu tempo, num constante exercício do enfrentamento de si mesma. Nascida em 1940, em Divinópolis, no interior de Minas Gerais, cresceu entre livros, mas também brincando de fazer panelas com barro molhado. Adel se graduou inicialmente em Letras e, ainda professora de inglês da educação básica, começou a estudar arte e a trabalhar com argilas, se formando no curso de Artes Plásticas da Escola Guignard, onde conheceu Amílcar de Castro que, entre outras coisas lhe ensinou “que o belo é o que é verdadeiro e que o original era buscar sua própria origem” (Souki: 2007:13).

Entre oficinas, cursos e exposições, a aproximação com a artista japonesa Toshiko Ishii foi um momento especial. Além da preparação da argila e do contato com a queima no forno Anagama — de tradição japonesa -, passou a perceber melhor o tempo, a necessidade de certo vagar para compreensão/apreensão dos seus modos de fazer. Modos de fazer cada vez mais plurais, contaminados também por suas incansáveis viagens para ensinar/aprender mais sobre o barro e queimas, passando por pequenas comunidades no interior de Minas Gerais a grandes centros cosmopolitas, como Nova Iorque. Nessas andanças, em um curso no interior da França, conheceu o ceramista estadunidense Landry Deese, que aceitou o seu convite para construir um forno Anagama em seu ateliê, em um sítio vizinho ao de Toshiko, em Palhano, em Brumadinho, na região metropolitana de Belo Horizonte, em Minas Gerais. A primeira queima foi em novembro de 1998, durante quatro dias e quatro noites. O forno, seguindo os costumes japoneses, deveria ter um nome e, como conta Adel a ideia veio de Deese, que, todas as manhãs percebia as terras de diferentes cores, remexidas, próximo ao local onde forno estava sendo construído. Era os rastros de um Tatu, animal que acabou dando nome ao forno.. “Meu *anagama* se chama Tatu, pela poesia do Landry, pela forma do forno e pelas terras coloridas espalhadas durante à noite”, sintetiza a artista (Souki, 2007:28).

### 1. Incorporações

Desde então, começou a se esboçar no espaço de trabalho de Adel o que hoje é uma obra em processo *ad infinitum* de criação. O entorno do forno (Figura 1) foi, aos poucos, compondo um ambiente que, paradoxalmente esconde e deixa pistas do que acontece nas pesquisas da artista. Ficam por ali vestígios do que

já foi, do que pode vir a ser e do que deve ficar em suspensão. O espaço não é tão amplo, mas permite desvios e convida a devires que o torna gigante, em condição de nos diminuir diante de sua capacidade de, quase imperceptivelmente, virar mundo, tensionando e refazendo caminhos de vida tão singulares e múltiplos, a ponto de poderem ser apropriados por quem se deixar levar ou esgarçados pela teimosia da resistência. Resistência que, para Dewey (2010:265) é propulsora da criação, como processo de costura, de disponibilidade para se perceber os ruídos e vislumbrar possíveis caminhos a serem trilhados.

No espaço, fragmentos de experiências passadas se embaralham, sobrepondo, em alternância aparentemente aleatória, resquícius de investidas de transformação e de intervalos aparentemente estereis, revelando percursos e processos em que a artista se defronta com ela mesma, como se embrenhasse na vida para entender a morte ou na morte para entender a vida. Por ali há sinais de tudo isso, de buscas que se delineiam entre o bater e o amassar o barro, juntar cacos, encobrir, escavar e levar ao limite possível o megulho/enfrentamento com a matéria, ora bruta, pesada, persistente, ora decantada, quase volátil, efêmera. Com engobes, esmaltes e outros tantos recursos que não cessam de combinar, numa investigação constante, curiosa e cuidadosa.

## 2. Ateliê/Instalação

Estar nesse espaço é uma oportunidade de vivenciar o que Canclini (2016:124) associa às “operações metafóricas da arte”, que para ele “são múltiplas, instáveis, viajam e, às vezes, só conseguem dizer o que não encontraram. Ficam na iminência”. E nesse anúncio do que não pode ser dito (Canclini, 2026:101), os momentos de encontro, experimentações e de partilhas em torno do barro e do fogo, diluem as marcas que o definiram como um ateliê, lugar onde, tradicionalmente, se percebe “a figura do artista protegida dos confrontos externos” (Lagnado:2009). Os recorrentes tempos de encontros de artistas, amigos ou simplesmente curiosos/visitantes, as rodas de conversas e as queimas fazem emergir provocações e escancarar que não há como — e tão pouco motivo — para escapar das tensões e dos seus fluxos, que não são daqui ou dali, mas da existência.

A assunção desse estado de desinterdição também traz pistas para o seu deslocamento como obra, como instalação artística, percebida por Bishop (2005 *apud* Sotabe 2008:1985) quando “o espaço e o conjunto de elementos dentro desse espaço são vistos totalmente como uma entidade única.”

Nessamesma perspectiva e diante de sua permanente reconfiguração (Figura 2, 3, Figura 4 e Figura 5), o Ateliê / Instalação de Souki se afirma também a partir





**Figura 1** - Forno Anagama — detalhe. Fonte: própria.

**Figura 2** - Adel Souki. Ateliê/ Instalação. Fonte: própria.

**Figura 3** - Adel Souki. Ateliê/Instalação. Fonte: própria.



**Figura 4** · Adel Souki. Ateliê/ Instalação.  
Fonte: própria.

**Figura 5** · Adel Souki. Ateliê/Instalação.  
Fonte: própria.

da definição proposta por Brites e Gonçalves (2017), para quem, na instalação

*acontece a vivência estética, através da participação mais efetiva: é pressuposto que o visitante não seja mais um espectador, mas sim um participante que interaja com o projeto proposto pelo artista. Tem lugar um processo intersubjetivo entre o artista e o espectador que passa a ser um participante. O receptor absorve a informação em circunstância experimental. Ativa suas intuições, sua imaginação, sua identidade. Em ambos os casos, cria-se uma situação para a cognição estética* (Brites e Gonçalves, 2017: 21).

### 3. Performances da matéria

As queimas, que acontecem em fogueiras, fornos de papel, a gás, elétrico e no Tatu, são momentos performativos que reverberam por todos os cantos, ampliando suas dimensões pelo espaço imensurável. Mas, mais especificamente nos momentos de queima no Anagama, entram em cena o que se pode chamar de *performances da matéria*, os sons do fogo, das chamas percorrendo as peças no interior do forno, a fumaça, em diferentes densidades e tonalidades, anunciam sutilezas quase imperceptíveis. O espaço ganha novas densidades, propiciando experiências estéticas únicas a cada conformação, que se molda também pelas pessoas que passam por ali, como de diferentes partes do Brasil, da Alemanha, do Japão ou dos Estados Unidos. Um grupo indígena, das etnias Xacriabá e Pataxó, por exemplo, participou de uma das queimas (Figura 6), provocando deslocamentos e operações estéticas que transfiguraram radicalmente a proposição da artista, agregando potências ao espaço artístico de caráter aberto e participativo.

Enfim, o Ateliê/Instalação se configura estética e poeticamente como uma plataforma para pensar e criar, afetando quem se dispõe a visitá-lo e a se amalgamar entre suas provocações sensíveis que emergem em seus cantos. Há, para a artista, momentos de silêncios, de pesquisas individuais, solitários, atravessados por encontros polifônicos, entre múltiplas narrativas, que se compõem e se recompõem com sons, cores, formas, cheiros, sabores e texturas, entre o torno, o fogo, os livros, as pessoas, as conversas, os ruídos. Nessa sua obra, aberta a visitas — e que reverbera em boa parte da sua produção que sai dali para outros espaços —, se cruzam caminhos esquecidos e anunciados, rastros e esboços da ‘concretude’ instaurada pelo que Adel chama de rituais, rituais dos quais se vale para tentar compreender a vida. Em outras palavras, não sucumbindo ao que nos escancara como impossibilidade.



**Figura 6** : India Xacriabá participando da queima no Anagama, de Adel Souki. Fonte: própria.

**Figura 7** - Adel Souki. Detalhe da instalação Mil Moradas e Uma Foto: <https://adelsouki.blogspot.com/2009/01/mil-moradas-e-uma-palacio-das-artes-2009.html>

## 2. Mil Moradas e Uma

Desse trabalho cotidiano, em diálogo com percursos por outros espaços, Adel Souki construiu outra instalação: Mil Moradas e Uma (Figura 7). O que arrebatou a artista foi a ideia de infinito, que ela encontrou na palestra de Borges sobre a as histórias inventadas e reunidas em diversas versões e edições e conhecidas como “As Mil e Uma Noites”. A beleza deste nome encantou Borges, para quem Mil é quase sinônimo de infinito e “Mil e Uma” é ir além do infinito. Ainda segundo o escritor argentino, os árabes dizem que ninguém pode ler “As Mil e Uma Noites” até o fim. Não por tédio, mas porque se sente que o livro é infinito. O que encantou Borges, envolveu Adel, que também percorreu nesse trabalho caminhos da sua origem árabe. Sua mãe era brasileira, e seu pai libânes, que se mudou para o Brasil em 1923.

Elaboradas com diferentes argilas, que desvelam matérias diversas, as Moradas se apresentam a partir de Mil e Uma mãos, infinitas ideias. São moradas imaginadas, sonhadas, vividas e construídas por crianças e jovens da cidade, da periferia e da zona rural, apresentadas em meio aos burburinhos das vozes de quem as ajudou a fazer. O trabalho foi construído aos poucos, envolvendo muita gente, muitas queimas e muitos aprendizados. E, no processo, as falas e vozes das crianças e jovens foram gravadas para, na apresentação do trabalho, se mantenham ativas.

### Conclusão

A oportunidade de me aproximar ainda mais das obras de Adel Souki com a proposta de refletir e partilhar percursos atravessados, intercalados, mas bastante distintos, se configurou como um exercício de construção de uma cartografia poética, buscando pistas nos processos de produção e uma disposição para aguçar a atenção para além da informação. O desejo, desde o início, era o de não manter qualquer tipo de distância ou neutralidade. Pelo contrário, assumir contaminações e radicalizá-las com apropriações (consentidas ou não) buscando nessa conversa, energias e compreensões, muitas ainda em suspenso, até porque não são traduzíveis em palavras e escapam, como apontando para um caminho ainda não vislumbrado. Ou como disse Thoureau:

*Que será que às vezes tanto nos dificulta determinar o destino a dar aos nossos passos? Creio na existência de um magnetismo sutil na natureza o qual, se cedermos inconscientemente, nos levará ao caminho acertado. Não nos é indiferente seguir este ou aquele caminho. Há o caminho certo, mas a negligência e a estupidez muito nos sujeitam a seguir o caminho errado. Muito gostaríamos de dar aquele passeio que ainda não encetámos neste mundo real e que simboliza perfeitamente o atalho que adoraríamos percorrer no mundo interior e ideal; e às vezes, não há dúvida, temos*

*dificuldade em escolher a nossa direção, por não a termos discernido bem em nosso pensamento* (Thoreau, 1950:15-6).

Mas, não há pressa. Assim ensinou Toshiko à Adel. Há sim, muito o que se aprender, a perceber, assumindo nossa incompletude e uma disposição para novas escutas, novas percepções, novas perguntas. Diante de sua vasta produção, que vai além do barro, percorrendo fotografias e até mesmo os bordados, entre momentos de dispersão — vislumbrando amplitudes — e de concentração — perseguindo detalhes — o desafio de dialogar com uma ou duas obras, me conduziu ao seu ateliê como uma instalação rizoma, que afeta e se deixa afetar por tudo o mais que ela elabora, produz, incessantemente, em seu estado permanente de pesquisa/aprendizado. Aprendizado que compartilha sem parcimônia e que nos provoca a querer mais, saber mais, investigarr mais, imersos também no barro, no fogo e em afetos. Não por acaso, atua também como uma das coordenadoras do grupo de pesquisa multidisciplinar Cultura do Barro.

Nesses lugares, onde estão outras obras em construção, os seus generosos cadernos de anotações de cada queima no Anagama e de todos os projetos e ideias realizados ou por realizar, há um encontro com a arte, com a nossa humanidade, com todas suas contradições e tensões. Não há como ficar ilesa. Como na própria existência, não há sinais de apaziguamento, apenas intervalos, suspiros. Há encontros e conflitos, enigmas e insinuações de possíveis revelações do que não tem como ser dito, mas que é o que, de fato, interessa. *Ad infinitum*.

## Referências

- Borges, Jorge Luís (1987). *Sete Noites*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda., ISBN: 978-85-35918-83-0 (p.69 a 88)
- Brites, Blanca e Gonçalves, Lisbeth Rebollo (2016). "reflexões sobre a exposição de arte e museu". *Para pensar a arte : seus espaços e/em nosso tempo*. Santa Maria : ANPAP : UFSM, PPGART : UFRGS, PPGAV. 221 pp. ISBN: 978-85-93462-01-6 [Consult: 2018- 10-12]
- Canclini, Nestor García (2016). *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2016. ISBN 978-85-314-1369-8
- Dewey, John (2012). *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 978-85-61635-54-1
- Sampaio, Marcio e Souki, Adel (Orgs.) (2007) *Adel Souki — Depoimento. Coleção Circuito Atelier — Belo Horizonte: C/Arte*. ISBN 978-85-7654-052-6.
- Sogabe, Milton (2008). "O espaço das instalações: objeto, imagem e público". *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis ISBN 978-85-61136-07-917 [Consult: 2018-09-08] 2008. Disponível em URL: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/180.pdf>
- Souki, Adel (2015). "An anagama in the brazilian countryside". *The Log Book: International Wood-fired Ceramics publication — Republic of Ireland*. ISSN 1470-1812
- Thoreau, Henry David (1950). *Andar a pé*. Rio de Janeiro: Domínio Público. [Consult: 05-04-2016] Disponível em URL: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/andarape.pdf>.

# Diário de Kioto: pinturas de papel de Marco Giannotti

*Kioto's diary: Marco Giannotti's paper paintings*

LAÍS GUARALDO\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) / Brasil. Faculdade de Artes Visuais. Docente da área de Fundamentos da Linguagem Visual. E-mail: lagua@bighost.com

**Resumo:** O artigo analisa o trabalho “Diário de Kioto”, realizado pelo pintor e professor Marco Giannotti por ocasião da sua estadia de um ano na cidade, em 2011. Trata-se de uma série de colagens que integram um livro, acompanhadas de fotografias que fizeram parte do processo de criação do trabalho e textos sobre o Japão. A análise de algumas diretrizes poéticas presentes nas colagens terão como parâmetro as reflexões teóricas do artista sobre pintura, assim como certos dados perceptivos que foram realçados ao longo da sua estadia no Japão.

**Palavras chave:** diário de viagem / Marco Giannotti / colagem / processo de criação.

**Abstract:** *The article analyses the work “Diário de Kyoto” by the painter and professor Marco Giannotti on the occasion of his one year stay in that city in 2011. It is about a series of collages that are part of a book, accompanied by photographs that are part of the process of creation of the work and texts about Japan. The analysis of some poetic guidelines present in the collages will have as a parameter the theoretical reflections of the artist on painting, as well as certain perceptive data that were emphasized throughout his stay in Japan.*

**Keywords:** *travel diary / Marco Giannotti / collage / creation process.*



## Introdução

Como evocar uma experiência, que não é apenas da aparência de uma cidade, vista com olhar passageiro, mas de imersão e percepção lenta e cotidiana? É possível uma experiência poética contemporânea de diário de viagem que não se assemelhe aos diários naturalistas do século XIX?

Em 2011, o artista, pesquisador e professor da cadeira de pintura da Universidade de São Paulo Marco Giannotti residiu na cidade de Kioto, no Japão, por ocasião de um convite para ministrar aulas sobre cultura brasileira na Universidade de Estudos Estrangeiros da cidade. Dois anos depois, em 2013, o expôs no Centro Cultural Tomie Ohtake, em São Paulo, uma série de colagens realizadas na cidade, e lançou um livro com o mesmo título, com as colagens e também textos escritos durante a estadia no país (publicados no jornal O Estado de São Paulo), além de fotografias que participaram do processo de criação das colagens. O presente artigo analisa essa produção desenvolvida no Japão buscando um diálogo com as reflexões sobre pintura contemporânea publicadas pelo artista em livros, artigos, entrevistas e participação em mesa redonda.

### 1. Colagens e o papel washi

As colagens realizadas por Marco Giannotti no Japão (figuras 2 e 3) são de pequena dimensão (35x25cm) e feitas com o tradicional papel artesanal “Washi”, confeccionado com a entrecasca de um tipo de amoreira (Kozo). São papéis resistentes e translúcidos, utilizados cotidianamente no Japão em embrulhos de presente, com cores intensas e fibras aparentes.

A colagem foi o recurso expressivo escolhido que viabilizava uma certa agilidade em uma contingência de pouco espaço para a realização de pinturas. A tesoura desenhou as formas e as finas lâminas proporcionaram encontros de cores translúcidas.

Mas não se tratou apenas de praticidade. Como o próprio Marco Giannotti (2008: 43) aponta no capítulo “técnica e poética” do livro que escreveu em 2008, sobre pintura contemporânea, a escolha de um material por um artista é inevitavelmente expressiva. Nesse capítulo, o artista defende a necessidade de um pensamento sobre as questões técnicas relacionadas com a arte mais aprofundado, vinculado com a imaginação e expressão. Não há dúvida que nesses trabalhos a escolha pela colagem e pelo papel Washi para fazer referência à experiência estrangeira de viver em Kioto não foi apenas uma escolha de ordem técnica, foi determinante na construção de sentido do trabalho, e conferiu uma complexa camada expressiva. O papel Washi é feito com o bagaço da folha de amoreira e as suas fibras vegetais ficam bem aparentes. Trata-se de um





**Figura 1** - Colagem em Washi de Marco Giannotti, 35x25 cm (2012). Fonte: cedida pelo autor.

**Figura 2** - Marco Giannotti, *Perspectivas imaginárias 2*. 35x25 cm (2012). Fonte: cedida pelo autor.

**Figura 3** - Janela em Daitoku-Ji. Fotografia de Marco Giannotti. 2011.

**Figura 4** - Marco Giannotti, colagem com washi. 35x25 cm (2012). Fonte: cedidas pelo autor.

papel que trás consigo camadas de sentido tanto de ordem da matéria (a sua transparência aliada à resistência, a cores intensas, as fibras aparentes), como também camadas de ordem cultural, pois o papel Washi além de ser utilizado em embrulhos está presente também na arquitetura.

Em 1933 o escritor japonês Junichiro Tanikazi escreveu um ensaio intitulado “Em louvor da sombra” (livro citado por Giannotti em um dos textos que escreveu para o jornal O Estado de São Paulo). Nesse texto há uma elegia à antiga relação da arquitetura japonesa com a penumbra e ao mesmo tempo um desconforto que resvala ao irônico ao analisar a maneira como o Japão moderno não abdica dos confortos da modernidade, como a energia elétrica e a telefonia, mas corre o risco de perder as sutilezas das sombras do passado, o que acarreta em dificuldades para a arquitetura.

A certa altura, Tanikazi comenta sobre os painéis corrediços que separam aposentos, com estrutura de madeira, que formam pequenos quadrados forrados por folhas de papel japonês, Washi. Tanizaki comenta que esse papel é utilizado para vedar o lado interno das janelas. Já na década de 1930, no caso das portas corrediças que davam para a área externa, o vidro era utilizado no lugar do papel, por motivos de segurança e maior iluminação. No entanto o efeito de aconchego e suavidade era perdido.

Essa imagem apontada pelo autor, dessa equação entre o antigo e o moderno, a luz e o aconchego parece presente também nas colagens de Giannotti. A escolha pelo papel whashi, longe de ser neutra, trouxe consigo muitas camadas de sentido: o elemento presente na arquitetura das casas antigas, que dividia os cômodos e deixava passar uma luz tênue e aconchegante. Esse papel deixa aparente as fibras da amoreira — o que remete à relação atávica da arquitetura japonesa com a natureza ao redor e à possibilidade de convivência pacífica entre o orgânico e o construtivo.

## 2. Construções e suas frestas

*A beleza inexistente na própria matéria. Ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre matérias* (Tanizaki, 2017:50).

Giannotti comentou em uma mesa redonda que participou (no Instituto Tomie Ohtake) que no Japão, pelo fato de ser uma ilha, as intempéries naturais são sentidas com mais intensidade e a arquitetura do país é permeada por uma relação intensa do homem com a natureza. Percebemos no conjunto das colagens o interesse por representações de situações ora orgânicas (águas, árvores), ora arquitetônicas. E uma unidade entre essas instâncias.



**Figura 5** - Colagens com Washi, de Marco Giannotti. 2011.

Fonte: cedida pelo autor.

**Figura 6** - Monge em Kioto. Fotografia de Marco Giannotti

2011. Fonte: cedida pelo autor.

As primeiras colagens apresentadas no livro (Figura 5) são dispostas na página de maneira que se assemelham a um exercício de arranjos cromáticos das aulas de Josef Albers. São exercícios formais, de apuro de paleta de cor, abstratos... ou são janelas? Essa ambiguidade entre o jogo formal e uma vaga referência a uma estrutura, que antes de ser figurativa é construtiva, é uma marca nesse conjunto de trabalhos. Não encontramos aqui uma literalidade daquilo que seria a representação de uma paisagem visual. Essa Kioto de Giannotti se apresenta não pelos seus monumentos, mas pelas suas frestas.

As experiências pictóricas e também as colagens modernistas deslocaram a discussão da representação do espaço calcada em estruturas como a perspectiva linear renascentista para outro patamar e os esquemas compositivos que valorizavam a profundidade de campo deram espaço a outras experimentações, que estruturam o acontecimento plástico através de recursos como a cor. Desde então não se fala em representação de um mundo visível, pintura como uma janela para um mundo virtual, mas da autonomia plástica da obra, de seus mecanismos construtivos — e esse caminho vem se aprofundando na produção bidimensional contemporânea. No lugar de estruturar o espaço segundo esquemas pré fabricados, o artista contemporâneo propõe a singularidade da sua perspectiva para ver o mundo com seus olhos e criação de um sistema singular.

No trabalho de Gianotti é notável a busca por uma espacialidade que tem alguma coisa que extrapola as dimensões da altura, largura, profundidade. Mais do que jogo cromático (que se espera desse artista que também é professor de pintura e que traduziu e editou no Brasil o livro de Goethe “Doutrina das cores”) o que vemos nesses trabalhos é um evidente interesse pela luz. E a luz é talvez o mais imaterial e metafísico dos recursos da expressão visual. Se a cor, sabemos, só se realiza expressivamente na sua relação com as outras cores, a luz, mais ainda, é uma equação com as suas sombras. E nos trabalhos cromáticos, a sombra das cores exige um domínio maior do que uma simples adição de branco e de preto. Vemos nessa sequência de trabalhos retangulares a maneira como as formas recusam sua condição bidimensional, aderente à superfície do papel e se projetam para a frente e para o fundo. Como desejava Mondrian, não há aqui nenhuma concessão às diagonais (que desempenharam tanta importância nas estruturas geométricas da profundidade de campo renascentista). No entanto, nada parece estar no mesmo plano. As cores se projetam ou recuam, e luzes parecem emanar pelas frestas.

Várias fotos mostram uma atenção a detalhes arquitetônicos e uma nítida intenção de capturar relações sintéticas que mostram um jogo entre a profundidade e a planura. E a emergência de uma dimensão estranha, de luz, que

aparece através de frestas. São interesses formais que já estavam presentes em pinturas anteriores à viagem desse artista a Kioto. Mas Kioto lhe mostra aqui as singularidades das suas frestas, os seus jogos de desvelamento.

Notamos nas colagens uma série de situações em que a transparência do papel Washi é utilizada para criar esse jogo de véus das coisas que se manifestam às claras e das coisas que se deixam espreitar, desvelar. De uma espacialidade sintética, mas ao mesmo tempo cheia de mistérios, pois apresenta sempre uma fresta, um caminho para uma possível outra dimensão.

Se observarmos as fotografias selecionadas para o livro (figura3) percebemos nelas o mesmo interesse pelas estruturas arquitetônicas e relação entre essas estruturas e a natureza, as frestas de luz e a diferença da paleta de cores ao longo das estações que aparecem de maneira mais sintética nas colagens.

Vemos também aqui o trabalho de um colorista, que corta e estrutura as formas de modo que valorize as relações cromáticas e a luz. Essa luz que transpassa o vidro de maneira diferente do papel.

### **3. Registros fotográficos e o mundo flutuante**

Fazer um registro de uma experiência em uma cidade desconhecida implica em um permanente exercício de seleção de um infinito de dados perceptivos. Desse infinito de estímulos, o que um artista escolhe e armazena indica muito do seu projeto poético (Salles, 1998).

A ação de fotografar a cidade ao longo do ano foi, sobretudo, um exercício de imersão e observação do lugar. Um tipo de sketch fotográfico, em que percebemos, mais do que a cidade de Kioto, o critério de seleção do olhar desse pintor e pesquisador (figura6).

Acompanhar essa viagem através do conjunto das fotos apresentadas tem algo de “mundo flutuante” realizado não em forma de estampas xilogravadas, mas fotografadas.

Uma das modalidades das estampas Ukiyo-e, (estampas do mundo flutuante que desde o século XVII eram apreciadas no Japão) retratava cenas de viagem, destacando pequenos acontecimentos do cotidiano — uma chuva que cai, um chapéu que voa com o vento — enfatizando o aspecto de impermanência da vida. Um exemplo disso (figura 7) são as conhecidas estampas feitas por Hiroshige (1797-1858) intituladas “as cinquenta e três estações do Tokaido”, rota de viagem que ligava Edo (atual Tokio) a Kioto.

Não há dúvida que as fotos selecionadas para constarem no livro trazem muito dessa atmosfera do mundo flutuante. E também não há como não perceber o interesse pelos contrastes dessa cidade — que já foi a capital do império



**Figura 7** · Xilogravura de Hiroshigue: Tempestade em Shono. The Fifty-three Stations of the Tokaido (1833–34).

**Figura 8** · Fotografia de pagode de Marco Giannotti capturadas em Kioto — 2011.

**Figura 9** · Colagem com washi. A autoria de Marco Giannotti.

Fonte: imagens cedidas pelo autor.

— e que segue seu caminho, no século XXI. A percepção dessa corda esticada entre a tradição e a contemporaneidade estão presentes o tempo todo nas fotografias capturadas e essa percepção reverbera no trabalho.

O interesse seletivo demonstrado nas fotos estão presentes nas colagens. Mas nunca de forma literal. Estruturas arquitetônicas fotografadas podem ser parâmetros para as formas das colagens. Mas há uma lógica construtiva autônoma que as estruturam (Figuras 8 e 9). O que se manifesta é um vestígio de percepção da cidade. Como o cavalinho de pau comentado por Gombrich, que apenas apresenta a estrutura mínima necessária para cavalgar (e não a aparência naturalista de um cavalo), essas imagens apresentam aqui as suas estruturas mínimas para trazerem para a cena uma experiência de viver em Kioto por quatro estações.

### **Conclusão**

Estamos sempre vendo o mundo com os filtros dos nossos mecanismos perceptivos. O olhar tem memória, tem cultura, tem projetos ativos. Vemos aquilo que somos. O caminhar por uma cidade desconhecida nunca será uma página em branco, será sempre o encontro daquilo que a cidade nos trás com aquilo que trazemos para ela.

Giannotti comenta a respeito da ansiosa relação contemporânea do público com a pintura: “O espectador não deseja mais se confrontar com o inefável, busca antes decifrar o mais rápido possível a imagem que tem diante de si” (Giannotti, 2008: 69). Essas imagens nomeadas “Diário de Kioto” não apresentam um olhar de aparência, óbvio e estereotipado de uma experiência vivida em um lugar. Compreendem a experiência da visão como processo e não como mecanismo passivo de captação de imagens. Não são instantâneos fotográficos de quem ali não observou lentamente a passagem das paletas de cor das estações.

Escolhas expressivas que em um primeiro momento podem parecer apenas formais, como o contraste entre as linhas retas ou onduladas dos recortes e a presença orgânica e incidental das fibras do papel, trazem com elas conteúdos expressivos que podem ser associados à ideia de polaridades — entre as linhas retas da arquitetura e orgânicas da natureza, entre o antigo do papel Washi e o atual das referências fotográficas, entre as transparências dos vidros e as luzes que escapam pelas frestas e os opacos das paredes e estruturas arquitetônicas.

Com formas e cores mínimas — o suficiente para provocarem um transporte para algum lugar imaginário onde a natureza e a ocupação humana se integram de maneira suave e orgânica, essas colagens propõem uma experiência de olhar para o inefável e talvez nos proporcionem algum possível vestígio de um lugar chamado Kioto.

**Referências**

- Giannotti, Marco (2008) "Breve história da pintura contemporânea". São Paulo: Editora Claridade, 2008.
- Giannotti, Marco. "Diário de Kioto" (2012) São Paulo: Editora WMF / Martins Fontes, 2012. ISBN: 978-85-7827-658-4
- Giannotti, Marco. [vídeo] Participação em mesa redonda. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=C4ulBSwPr\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=C4ulBSwPr_I)> Acesso em: 15/12/2018.
- Gombrich, E. H. (1999) "Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria". São Paulo: Edusp. 1999.
- Salles, Cecília (1998) "Gesto Inacabado. Processo de criação artística". São Paulo, Ed. Annablume. ISBN: 9788564586079
- Tanizaki, Junichiro (2017) "Em Louvor da Sombra". São Paulo: Companhia das Letras. ISBN-13: 978-8582850596



# María Cañas: artista multidisciplinar, saqueadora de iconos y generadora de relatos “glocales” (globales+locales)

*María Cañas: multidisciplinary artist, icon looter and generator of “glocal” stories (global + local)*

LAURA NOGALEDO GÓMEZ\*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España artista visual.

AFILIAÇÃO: Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: lnogaledo@us.es

**Resumen:** Este texto presenta la obra de la artista María Cañas, agitadora de conciencias y productora de historias alternativas. El objetivo principal será, a través de entrevistas directas con la creadora, revisión de las existentes y otras publicaciones sobre la artista, dar a conocer su proceso creativo. Mostrar su visión transgresora de cuestionamiento de lo establecido, dentro del estudio de su lenguaje personal. Su obra directa y crítica es un estímulo para despertar conciencias dormidas de una sociedad que involucre en conciencia social.

**Palabras clave:** María Cañas / artista multidisciplinar / transgresora / Inteligencia colectiva / Videoguerrilla / Collage / “Risastencia” / humor / Activismo.

**Abstract:** This text presents the work of the artist María Cañas, agitator of consciences and producer of alternative stories. The main objective will be, through direct interviews with the creator, review of existing and other publications about the artist, to publicize their creative process. To show her transgressive vision of questioning of the established, within the study of her personal language, Her direct and critical work is an incentive to awaken dormant consciences of a society that involucre in social conscience.

**Keywords:** María Cañas / multidisciplinary artist / transgressor / Collective intelligence / Videoguerrilla / Collage / “Risastencia” / humor / Activism.

## **Introducción:**

María Cañas (Sevilla, 1972), es una artista multidisciplinar con gran proyección, referente en el panorama artístico andaluz, agitadora de conciencias y productora de historias alternativas.

A través de entrevistas directas con la creadora, hacemos un recorrido por su proceso creativo y planteamiento artístico en su visión transgresora de cuestionamiento de lo establecido.

Desarrollamos puntos clave dentro de su producción, María Cañas recicla y utiliza las imágenes encontradas en la red, se apropia de ellas para crear sus video-collages, satíricos que subvierten y reviven el archivo on-line casi infinito y el excedente de imágenes del gran teatro del mundo. En palabras de la artista “en mi trabajo de apropiación y resignificación cuestiono los discursos cinematográficos, mediáticos y fanáticos, reflexionando sobre la extraña mezcla de diversión y tremendismo, de imaginería lúgubre y sensual que nos rodea, operando en el canibalismo iconoclasta.”

Analizaremos a la artista transformadora de discursos oficiales en versiones low-cost de cultura crítica. Su visión satírica, irónica y cargada de fuerza que impregna su producción multidisciplinar, con una visión personal innovadora y de investigación constante.

### **1. Formación:**

La formación de María Cañas es multidisciplinar, comenzó sus estudios realizando dos cursos de la carrera de Comunicación audiovisual, posteriormente se licenció en Bellas Artes con la especialidad de pintura en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Completó su formación oficial con los cursos de Doctorado en Estética y Filosofía y un Master en Postproducción y televisión digital.

Esa amalgama y permeabilidad entre diferentes ramas han marcado su producción artística desde sus inicios, trabajando esos intersticios disciplinares que le permiten hacer una obra personal y diferente. Crear una tangente donde la comunicación, las fuentes de información, (tanto prensa escrita como toda la información generada a través de internet), la creación plástica, (collage, video-collage), la filosofía, la cultura popular, la conciencia social crítica y la postproducción son los ejes de su trabajo.

Inquieta, con curiosidad inagotable y lectora incansable, en palabras de la propia artista: “Me motiva dedicarme a la creación artística una tremenda obsesión y fatal necesidad vital, pasión entrega y vocación”. (Cañas, 2017)

## 2. Despegue, primeras obras: la búsqueda.

Con una gran intuición creadora y capacidad expresiva, la amalgama de su formación tuvo resultados tempranos. Desde el inicio de su formación en Comunicación, supo que no era exactamente lo que quería, en Bellas Artes, aunque todo le interesaba, su camino no estaba en la búsqueda de técnicas tradicionales, lo que le lleva a trabajar otros medios expresivos que le permitieran construir su lenguaje creativo.

Su primer proyecto donde todas esas cuestiones se plasmaron fue en 1999 poco después de terminar Bellas Artes (1999), dentro de *Zona emergente*, titulado: *La sustancia herencia*. Este proyecto instalativo se expuso en el CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y significó un sello que la posicionó en el panorama artístico (Figura 1, Figura 2).

En esta obra María Cañas trabaja la idea de nación, de los nacionalismos, de los tópicos y de la herencia transmitida, de los símbolos y lo que representan. Un grito a lo establecido, y una excelente carta de presentación que abre su camino discursivo.

Una instalación en la que obliga al espectador a introducirse en los símbolos y a cuestionarlos. La obra de los buitres comiendo un burro con los colores de la bandera es una de las imágenes más representativas y descriptivas, que forma parte del conjunto. En una entrevista con la artista nos comenta: “fue una visión que tuve en mi mente, pero me imaginé poder realizarla en la realidad. Llevar un camión al monte lleno de kilos de carne teñida con colorantes alimentarios con los colores de la bandera de España, y grabar cómo se lo comían los buitres. Todo esto suponía un coste y una infinidad de inconvenientes. Finalmente, decidí hacer un fotomontaje que capturase la escena” (Cañas, 2017).

Esta crítica a los símbolos, a la identidad heredada, trascendió el contexto artístico, el interés que desprendió pasó de la sección de cultura a la de sucesos y opinión, como recoge Elena Oroz en ¡(Se)villana, tuvo que ser! Algunos apuntes sobre el desmontaje de la identidad nacional en la práctica apropiacionista de María Cañas, publicado en TERRITORIOS Y FRONTERAS Emergencias y urgencias en el cine documental español 2013 “diferentes periódicos como el *Diario de Sevilla* (17/04/1999) o *El Mundo* en su edición para Andalucía (18/04/1999) se hicieron eco de la noticia con un titular similar: “La Junta de Andalucía organiza una exposición en la que se invita a pisar la bandera española” y un antetítulo que remarcaba cómo “el símbolo que consagra la Constitución está protegido por el Código Penal”. Incluso Falange Española interpuso una demanda a la artista, considerando que la instalación podría considerarse como un ultraje a España en



**Figura 1** · María Cañas. Instalación *La sustancia herencia*. 1999. Fuente: la artista

**Figura 2** · María Cañas. *La sustancia herencia*. 1999. Fuente: la artista.

función del artículo 543 del Código Penal. Finalmente, el juez resolvió a favor de los artistas alegando el derecho a la libertad de expresión..”

De formación y naturaleza comunicadora, su obra es directa con imágenes potentes donde el collage tanto tradicional como video-collage da rienda suelta a su creatividad. Su materia prima de trabajo es la información generada en los diferentes medios y en la cultura popular.

### **3. El posicionamiento: obras, crear, crear y crear.**

Sin embargo todo este revuelo mediático, denuncia incluida, no hizo más que posicionar más fervientemente a la artista María Cañas, que continuó con su línea de trabajo más desinhibida incluso. Plasmó su sello de identidad creativa que ha seguido cultivando y alimentando en una prolifera producción.

Su obra muestra una crítica a la sociedad actual, ponen de manifiesto escenas y situaciones donde se expone de una manera directa y potente. María Cañas transforma el documental clásico, reinventando un universo de imágenes para criticar todo esto, consiguiendo unas obras de gran impacto visual y originalidad que hacen que sea una creadora capaz de elaborar un lenguaje personal, único y singular (Figura 3, Figura 4, Figura 5).

Como recoge ella misma: “Intento provocar artísticamente, mostrar con vi-triólico humor, una visión esperpéntica del mundo. Deconstruyo y pervierto la Fiesta Nacional (La Cosa Nuestra), el universo del cerdo ibérico (El Perfecto Cerdo), el flamenco (Rest in Peace), la televisión (Lands of 1.000 TVs), los reality shows, las series y la telebasura (Down with Reality, Fuera de serie), la pornografía, la historia del arte y el cine (La Virtud Demacrada), las relaciones amorosas (Kiss the Murder, Kiss the Fire, Campo de sueños), el falso glamour de las megalópolis (Meet my Meat N.Y.), el turismo del “give me two” y la hipocresía sexual (Por un puñado de yuanes), el supermercado espiritual de Occidente y los fanatismos (Dios se ríe en las alturas), la deificación tecnológica (La mano que trina)...

*En los fotomontajes de la serie La Virtud Demacrada, partiendo de la intensa imaginaria y aliento visionario de artistas como Goya, Caravaggio, Duchamp, escenas de películas que pasean por el amor y la muerte e iconografía contemporánea proveniente de Internet o del lado salvaje de la vida, forjo una cosmogonía digital barroca, un infierno lúdico de símbolos que reivindican la pornografía como lenguaje creador. Un mundo en el que todo empeora a la vez que mejora, manteniendo nuestros anhelos y perversiones vivos.*

En La Virtud Demacrada, y las videoinstalaciones Kiss the Fire y Kiss the Murder, las mujeres no son seres serviles, ni paridoras estajanovistas, ni esperan



**Figura 3** · María Cañas. *El perfecto cerdo*, 2005.  
Fuente: la artista.

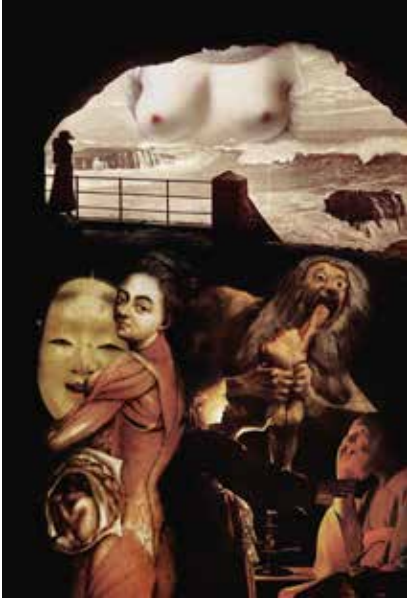
**Figura 4** · María Cañas. *Fuera de serie*, 2012.  
Fuente: la artista.



**Figura 5** - María Cañas. *Dios se ríe en las alturas*, 2011. Fuente: la artista

**Figura 6** - María Cañas. *Dioses y monstruos*, 2011. Fuente: la artista.





**Figura 7** · María Cañas. Serie *La virtud demacrada*, 2007. Fuente: la artista

**Figura 8** · María Cañas. *Kiss The Murder*. Fuente: la artista



el regreso del guerrero al dulce hogar. Son mujeres salvajes, que no conocen prohibición alguna. Poderosas Amazonas pensantes e insurgentes, a veces, desesperadas o histéricas, que transgreden lo establecido. Son súcubos que se redimen a través de una catarsis de fuego. Mostrar representaciones alternativas de la pornografía, la belleza subversiva de las “chicas malas”, activa al espectador y otorga a la mujer roles creativos.” (María Cañas en animalario.tv)

La obra de María Cañas es un grito a despertar a la sociedad actual, dormida ante las injusticias que consiente. Una agitación para buscar una concienciación y una conciencia de lo que ocurre.

#### 4. Vocabulario cañero: proceso de trabajo

María Cañas se define como insurgente, *videoguerrillera*, practicante de la *risastencia* y agitadora cultural.

Practica la *risastencia* término que acuña siguiendo a Nietzsche que decía que “la risa es el orgasmo de la inteligencia” y por otro lado a Pasolini que afirmaba que “la cultura es una resistencia a la distracción”. María define este término como el humor en todas las formas posibles, humor como manera de resistencia popular.

María Cañas propone la “risastencia”: el humor de todos los colores, el juego y la videoguerrilla de las multitudes conectadas, como estrategia de insurgencia o, si no, al menos, de resistencia y/o supervivencia popular. Un activar comprometido con la idea de cultura como construcción colectiva, del archivo orgánico y del detritus audiovisual como herramientas de desarrollo cultural, con la necesidad de educar en la agitación y reciclaje de nuestros imaginarios, para así transformarnos en seres más libres, críticos y creativos.

María Cañas es una recicladora de imágenes y archivera de la memoria colectiva, reutiliza las imágenes que encuentra dándoles una nueva vida y significado. Buscadora incansable en internet que le lleva a autodiagnosticarse de *ciberdiógenes* o *ciberquijotismo* un mal que le obliga a archivarlo todo. Y también recolectora incansable de las imágenes que salen diariamente en la prensa escrita.

Esta sobreabundancia de imágenes en la sociedad actual le permite tener una materia de trabajo inagotable y a partir de esa cultura popular que crece incansablemente, hackearla usando los propios medios digitales para lanzar un mensaje crítico y personal.

#### 5. Trayectoria:

Su arte ha sido exhibido en multitud de festivales, ferias, eventos, centros de arte, museos y galerías nacionales e internacionales, como La sustancia herencia,

Risas en la oscuridad, C.A.A.C, Sevilla. Kiss the Fire. Espacio Iniciararte, Sevilla y Espacio 5. C.A.C. Málaga. AVANT 14 Cinema Arenan, Gallery Thimar/Westling, Suecia. Regarder penser la ville. Centre D'Art Contemporain Genève, Suiza. Galería Isabel Hurley, Málaga. Galería Lluçia Homs, Barcelona. caS, ICAS, Sevilla. Fin de Fiesta en Sevilla, MIAM, Sète, Francia. Ciclos y festivales a destacar: Lima Festival de Cine Independiente. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Argentina. X SEFF, Sevilla. Márgenes, Cineteca Matadero, Madrid. Festival Cinespaña, Toulouse. MIRA — Mostra de Novo Cinema Espanhol. Sao Paulo y Porto Alegre. Jornadas de Reapropiación, México. The last Laugh, Film Society of Lincoln Center, Nueva York. Filmoteca Española, Madrid, Filmoteca de Cataluña y Filmoteca de Andalucía, Instituto Cervantes entre otros.

Ha recibido numerosos premios, entre los que destacan el Premio Alcances RTVA Canal Sur y mención especial del jurado, el Premio El Público Canal Sur a las Artes Plásticas, el primer premio- beca Universo vídeo en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Hamaca, Festival de cine de Gijón, el Primer premio “Ciudad de Alcalá” del Certamen Nacional de cortometrajes ALCINE Festival de Alcalá de Henares, el Premio Julio Diamante Asecan Alcances, de Cádiz, el Premio Márgenes Festival, Madrid, el Prix Ibn Batuta. FIAV, Nimes, Premio Román Gubern de Cine de Ensayo, UAB, CaixaForum, Barcelona. Barcelona VisualSound, Premio RTVA-Zemos98-Caja San Fernando.

### Conclusiones

Estamos ante una joven artista con gran proyección, con una posición consolidada dentro del panorama nacional prueba de ello es su aparición en programas como *Metrópolis* o *Periferias* y la trayectoria tanto expositiva como premios obtenidos que la respaldan. María Cañas es una creadora de gran generosidad personal, cercana, alegre y de vitalidad y energía desbordante y contagiosa. Una artista que ha sido capaz de encontrar su voz y expresarse con un lenguaje único, personal y comprometido. Su obra directa y crítica es un estímulo para despertar conciencias dormidas de una sociedad que involucre en conciencia social.

### Referencias

- AAVV (2014) “Territorios y Fronteras. Emergencias y urgencias en el cine documental español” Editora Vanesa Fernández. ISBN: 978-84-9860-996-7
- Cañas, María (2017) *María Cañas* [página de la artista] URL: [www.animalario.tv](http://www.animalario.tv)
- AAVV “Articulaciones en el arte actual. Cuerpo, identidad, territorio. Ángeles Agreda-María Cañas-Marisa Mancilla” Edita Universidad de Jaén. ISBN: 978-84-8439-627-7
- Cañas, María “El Blues del Fuego: Una aproximación esquizoide a la obra de María Cañas por María Cañas” In *Kiss the fire* [Catálogo]. Espacio Iniciararte. Junta de Andalucía

# El universo de Manolo Cuervo: pintor pop, de mirada directa

*The universe of Manolo Cuervo: pop painter, with direct look*

LAURA NOGALEDO GÓMEZ\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España artista visual.

AFILIAÇÃO: Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: Inogaledo@us.es

**Resumen:** Este artículo presenta la obra del pintor y diseñador Manolo Cuervo. Artista de largo recorrido que ha sabido articular el binomio entre diseño gráfico y pintura en su espectacular producción. La metodología seguida ha sido a través de entrevistas directas y revisión de lo publicado. Mostrando su visión pop, colorista, alegre y directa, así como hacer un recorrido por su trayectoria y la construcción de su lenguaje personal.

**Palabras clave:** Manolo Cuervo / pintor / diseño / publicidad / percepción.

**Abstract:** *This article presents the work of the painter and designer Manolo Cuervo. Long-time artist who has managed to articulate the graphic design-painting binomial in his spectacular production. The methodology followed has been through direct interviews and, review of what has been published. Show your pop vision, colorful, cheerful and direct, as well as make a tour of his career and the construction of his personal language.*  
**Keywords:** *Manolo Cuervo / painter / design / publicity / perception.*

## Introducción

El objetivo principal es acercarnos al universo creativo del pintor y diseñador Manolo Cuervo (Huelva, 1955). Artista de largo recorrido, inició su producción en la época de los 70, con gran influencia del constructivismo con obras que denomina geo-abstracta (Figura 1).

De formación diseñador, destaca por su gran producción de carteles para evento como festival de Jazz o teatro. Carteles muy originales y de gran trascendencia que de manera transversal se incorporan en sus pinturas y que forman parte de la cultura visual sevillana.

Investigador y trabajador incansable, estudia sus obras pictóricas sin estancarse, evolucionando constantemente. Con una estética pop, donde incorporando la imagen, con una visión directa, alegre y colorida.

Analizaremos su última producción, así cómo sus cuadros han llegado a ser habituales de las series americanas como CSI entre otras.

La metodología seguida para elaborar este artículo es a través de investigación en las fuentes tradicionales y con entrevistas y conversaciones con el propio artista Manolo Cuervo.

### 1. Los inicios: formación y despegue

Manolo Cuervo es un artista apasionado de la pintura, del diseño, del teatro de la música. Inició su formación en la Escuela de Arte de Sevilla, comenzando con diferentes cursos por la tarde como asignaturas extraescolares con la temprana edad de 14 años, realizando diferentes cursos y especializándose en publicidad y diseño.

Sus influencias iniciales “fueron los expresionistas, el diseño las portadas de discos realizadas por artistas famosos, todo lo que llegaba a mis manos, visitar M11 y todo lo que allí se exponía” (Manolo Cuervo, 2017).

El Centro M11 era una galería de arte contemporáneo que se crea en los 70 en Sevilla, trae exposiciones importantes como la de *El grupo el paso, El equipo crónica*, estas tendencias artísticas apasionan a Manolo Cuervo, que las incorpora a su expresión plástica. Comenzando a trabajar con un lenguaje rupturista con la tradición y el contexto artístico de la ciudad. Sus obras de estética moderna y colorido vibrantes conforman el lenguaje a identidad de Manolo Cuervo.

En la década de los 70 comienza con sus primeras obras pictóricas, realizando una serie llamada *Ventanas al mar*, cuadros que denomina geo abstractos, con los que empieza a posicionarse en el panorama artístico que conjuntamente a su formación en Publicidad, le abrieron las puertas del diseño de cartelería (Figura 2 e Figura 3).



**Figura 1** · Manolo Cuervo junto a algunas de las obras que expondrá en Madrid. PÉREZ CABO. Publicada en [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/08/29/andalucia/1346269153\\_212141.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/08/29/andalucia/1346269153_212141.html)

En la década de los 80, Sevilla experimenta una sacudida cultural importante y Manolo Cuervo se posiciona como uno de los cartelistas más conocidos y demandados para realizar estos encargos.

Coincidiendo con este periodo, comienza los estudios de Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, pero sus obligaciones profesionales le impiden terminar la carrera.

## **2. Posicionamiento: binomio diseño-pintura**

Todo el trabajo de diseño de cartelera realizado en Sevilla, pronto traspasa fronteras, su estilo fresco, colorista y directo hace que sus obras empiecen a ser demandadas por diferentes compañías nacionales de teatro, danza, espectáculos de jazz, etc. Entre sus trabajos podemos destacar, la imagen de las Citas en Sevilla, el Festival de Jazz, el Festival de Itálica, el Festival de Nueva Música y el Festival New Age (Universidad de Sevilla), Expo 92, Rising Stars (Fundación Cajasol) o Territorios Sevilla. Destaca su prolifera producción de carteles para teatro que ha realizado a lo largo de su trayectoria para compañías tan importantes como La Jácara, Teatro El Velador, Juanjo Seone Producciones, Salvador Collado Producciones o el Centro Andaluz de Teatro. En el año 2006 realiza el cartel de las Fiestas de Primavera para el Ayuntamiento de Sevilla y en el 2015 recibe el encargo de realizar el cartel para el 450 aniversario de la Hermandad de la Hiniesta, poniendo su sello y dando otra visión a la tradicional cartelera cofrade. Por la innovación y su personal sello en este trabajo, le concedieron el

Premio Gota a Gota a la innovación gráfica dentro del mundo cofrade sevillano. Esta trayectoria y reconocimiento a su excelente labor creadora hace que recientemente se le encargue la realización del cartel de la Hermandad de la Macarena.

Sin embargo, aunque con una trayectoria profesional brillante en el diseño, nunca abandona su faceta pictórica, consiguiendo un binomio creativo que se retroalimenta consiguiendo unos resultados excelentes en ambas direcciones. Un lenguaje propio que fusiona y funciona en las dos disciplinas.

De esta manera sus diseños son claramente pictóricos y su obra pictórica, se conforman de tintas planas y de collage realizados de sus propios carteles.

Crea un lenguaje bidireccional. Pinturas con composiciones directas y coloristas, con clara influencia de sus estudios de diseño y a la vez carteles pintados con acrílicos de vivos colores, influencia de su trayectoria pictórica. Un lenguaje creado por Manolo Cuervo que abastece sus dos pasiones, la pintura y el diseño.

### 3. Series destacadas

Artista trabajador incansable y de gran producción, realiza multitud de carteles y una prolífera obra pictórica expuesta tanto en España como en el extranjero, desarrollando una extensa trayectoria plástica hasta la actualidad.

Trabaja diferentes temáticas de su interés que distribuye en diferentes series, entre las que destacan temas recurrentes de su interés, como la música y el jazz en especial, disciplina que le apasiona y del que es un gran conocedor. Para él “hacer un cartel no es sólo anunciar un evento, para poder hacerlo tenía que documentarme, entenderlo para plasmar todo lo que encierra en la obra” (Manolo Cuervo, 2017)

Con este planteamiento su cartelería no se limita a ser únicamente anunciadora de datos, busca con su obra una expresión del evento en sí, un factor diferencial que es seña de identidad de su producción.

Una de las series más destacadas es *Mirada indiscreta*, 2012 “va sobre la percepción visual. Es una reflexión en torno al arte contemporáneo a cómo, muchas veces, este campo está lleno de fuegos artificiales y nos dejamos guiar por lo que nos dicen otros” (Manolo Cuervo, 2017) (Figura 4, Figura 5).

La serie, tiene como elemento repetitivo y uno de los centrales la imagen de una mujer realizando una captura fotográfica a algún punto externo a la composición, que sugiere una incógnita para el espectador.

Imagen de la fotografía capturada, que crea un triángulo compositivo entre la obra, el espectador y el desconocido encuadre.

Una reflexión entre la realidad y la percepción de la realidad a través de múltiples miradas.

Apariencia y realidad de las cosas, pasadas por diferentes filtros hasta llegar al espectador-receptor final de la información.

Otro de los elementos principales y recurrentes de esta serie es el ojo de la artista Amy Winehouse, con su característico ravello pintado (Figura 8). Ojo como órgano capaz de recibir las imágenes. Este elemento, incluido por Manolo Cuervo por su admiración del icono que representaba la cantante que falleció mientras realizaba esta serie y que le ha dedicado. Asimismo trabaja en sus obras artistas icónicas como Kate Moss entre otras.

Otra serie importante es *All you need is love*, donde trabaja con la figura icónica del corazón también presente en muchas de sus obras (Figura 9). Con su característica y vitalista paleta cromática y el recurso de su característico dripping, técnica seña identitaria del Action Painting, donde se deja caer la pintura, y componer a través del rastro, del goteo, consigue composiciones vibrantes y directas.

Sus obras traspasan fronteras, realizando gran número de exposiciones tanto en España como en el extranjero, tanto de forma individual como colectivas, llegando a países como Japón, e incluso podemos verlas en series americanas tan prestigiosas como CSI Nueva York, Shake it up, Black-ish o Descolocados entre otras.

No deja de ser sorprendente que al ver una de estas series, encuentres en las paredes de las exquisitas casas donde transcurren los sucesos, las obras de Manolo Cuervo colgadas. Sus características piezas no dejan lugar a equívoco, pero ¿cómo han llegado las obras de Manolo Cuervo a los escenarios cinematográficos de productoras americanas de primer nivel? Le preguntamos al artista sobre esta cuestión, y con toda naturalidad nos cuenta el proceso y las casualidades que le llevaron a New York. “Fue por una exposición que tenía en Madrid, allí una marchante americana se interesó por mi obra, le dieron mi contacto y empezamos a trabajar juntos. Unos de sus clientes es una famosa casa de decoración americana que es la encargada de decorar los escenarios de la productora de la series CSI: Nueva York” y así sus obras terminaron apareciendo en la televisión. Podemos contemplar una de sus obras en el capítulo 12 de la séptima temporada.

## Conclusiones

Manolo Cuervo es un artista vitalista de estilo pop, con influencias tanto del equipo crónica como Martin Kippenberger o Jeff Koons, entre otros. Capaz de crear un lenguaje propio pulido por su larga trayectoria. Revoluciona el lenguaje de la cartelería en Sevilla en la década de los 80 y desde allí se hace un nombre en el diseño nacional.

Trabajador incansable, emplea ocho horas diarias en su estudio produciendo





**Figura 2** · Manolo Cuervo, obra de la serie *Ventanas al mar*. Imágenes facilitadas por el artista

**Figura 3** · Manolo Cuervo, obra de la serie *Ventanas al mar*. Imágenes facilitadas por el artista

**Figura 4** · Manolo Cuervo, obras de temática de la música *Naima*, Imágenes facilitadas por el artista

**Figura 5** · Manolo Cuervo, obras de temática de la música *Jazz*. Imágenes facilitadas por el artista





**Figura 6** · Manolo Cuervo, obras de la serie Mirada indiscreta. Imágenes facilitadas por el artista

**Figura 7** · Manolo Cuervo, obras de la serie Mirada indiscreta. Imágenes facilitadas por el artista

**Figura 8** · Manolo Cuervo, obras de la serie Iconos. Imágenes facilitadas por el artista

**Figura 9** · Manolo Cuervo, obras de la serie All you need is Love. Imágenes facilitadas por el artista

su espectacular obra tanto pictórica como gráfica. De gama cromática fuerte, viva con colores puros, trabaja la técnica del collage en sus pinturas empleando sus propios carteles como materia. Sus composiciones directas y con elementos icónicos que nos muestran un lenguaje personal construido a través del diseño publicitario y la pintura. Podemos decir que Manolo Cuervo es un artista icono del diseño y la pintura, figura clave en la historia reciente del diseño y pintura, en Sevilla.

### **Referências**

Molina, Margot de (2012, 29 de agosto)  
"Manolo Cuervo, artista de series: el creador sevillano inaugura en el Ateneo de

Madrid: La mirada indiscreta", *El País*.  
Macias; Javier de (2015, 15 de enero) "Las claves del cartel pop cofradiero de Manolo Cuervo para la Hiniesta", *ABC Sevilla*.

# Rafael Luna: series para una vida

*Rafael Luna: series for a life*

OLGA DUARTE PIÑA\* & LAURO GANDUL VERDÚN\*\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Espanña, Profesora.

AFLIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales. Editora de la Revista Literaria «CARMINA» Textos para una lectura. C/ Pirotecnica s/n 41013 Sevilla. E-mail: oduarte@us.es

\*\*Espanña, Abogado y escritor.

AFLIAÇÃO: Editor de la Revista POEMAR y de la Revista Literaria "CARMINA" Textos para una lectura. Alcalá de Guadaíra. 41500 Sevilla, Espanha. E-mail: lauro.abogado@gmail.com

**Resumen:** Rafael Luna pasó una vida interpretando en sus cuadros otras vidas, dándoles de nuevo vida a través de una nueva mirada y una nueva narrativa. Sus obras se fueron organizando en series que, a su vez constituían un discurso donde el tema de cada serie se iba desarrollando. Así, reinterpreta la iconografía de Velázquez, Murillo o Goya, recrea la Giralda de Sevilla. Inventa bibliotecas, máquinas de escribir, también las sábanas tendidas en azoteas andaluzas o las sillas de barbería; objetos y realidades que se convierten en extraordinarios e intemporales. Su obra responde a un lenguaje inconfundible nutrido del surrealismo que resulta de una revisión contracultural de la tradición.

**Palabras clave:** Rafael Luna / historia del arte / surrealismo / contracultura.

**Abstract:** *Rafael Luna spent a life interpreting in his paintings other lives, giving them new life through a new look and a new narrative. His works were organized in series that, in turn, constituted a discourse where the theme of each series was developed. Thus, he reinterprets the iconography of Velázquez, Murillo or Goya, and recreates the Giralda of Seville. He invents libraries, typewriters, as well as sheets lying on Andalusian rooftops or barber chairs; objects and realities that become extraordinary and timeless. His work responds to an unmistakable language nurtured by surrealism that results from a counter-cultural revision of tradition.*

**Keywords:** *Rafael Luna / art history / surrealism / counterculture.*

## Introducción

Rafael Guillermo Álvarez García (1952-2010) fue conocido como Rafael Luna en su pintura y Fafi entre los amigos y familia. Su vida artística abarcó desde su niñez hasta su muerte. Obtuvo la licenciatura en Bellas Artes en la *École Supérieure d'Arts Plastiques* de París, ciudad donde vivió desde 1975 hasta 1988, año en el que regresa definitivamente a Alcalá de Guadaíra donde había nacido.

Su personal lenguaje plástico se desarrolló principalmente a través de las series de objetos que reitera en diversas formas y expresiones: máquinas de escribir, bibliotecas, sillas de barbería, Giraldas (Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). También en sus particulares versiones de cuadros de Murillo, Ingres, Velázquez o Goya (Figura 1, Figura 2), realizando variaciones surrealistas donde se sitúan en la misma escena personajes correspondientes a distintos cuadros fundamentales de la Historia del Arte *Las Meninas*, *La familia de Carlos IV*, *El aquelarre* o *El Baño turco*.

Los medios de comunicación fueron también objeto de temas pictóricos, influyendo en su narrativa plástica pudiéndose, también, decir que podrían constituir una suerte de crónica de su tiempo. En este sentido, las series de aparatos de televisión, folletos de publicidad o periódicos.

Tuvo una mirada crítica e incisiva de la realidad que vivió. Destilaban sus obras un humor, las más de las veces, irónico sin llegar a ser mordaz ni amargo pero que interpelaban al espectador desde lo absurdo o el disparate. Aunque ideológicamente contracultural, fue culturalmente humanista y metodológicamente surrealista, sus obras fueron el resultado de los movimientos plásticos implicados en la reformulación de las vanguardias del primer tercio del siglo XX y la tradición pictórica española. No siguió la tradición pictórica de su ciudad de origen, centrada en el paisajismo rural con connotaciones bucólicas, sino que el paisajismo suyo es urbano, algo caótico o a punto de desaparecer.

### 1. A modo de breve semblanza

En una entrevista realizada el 13 de septiembre de 2004, para la sección *Historias de Vida* del periódico local *La Voz de Alcalá* hicimos una semblanza del pintor de la que transcribimos aquí algunos pasajes.

Así como don Juan revela a Carlos Castaneda (1980) que es un cuervo, que aunque se le vea como don Juan, si se le sabe ver aparecerá como cuervo; le hemos preguntado a Rafael Luna si él puede decir como el indio yaqui, y si es algún pájaro lo que se vería de él sabiéndolo ver. Nos contesta que no, que él se siente más asociado a un pequeño felino; aunque su abuela tenía una lechuza con las alas cortadas por el patio de su casa, que tan pronto se la veía en la venta-



**Figura 1** · Rafael Luna. Las Meninas, 1993.  
Acrílico sobre lienzo. Fuente: propia.

**Figura 2** · Rafael Luna. El baño turco, 2013.  
Acrílico sobre papel. Fuente: propia.

**Figura 3** · Rafael Luna. El día que no pasó nada en ninguna parte, 1989. Acrílico sobre lienzo.  
Fuente: Catálogo (2013).



**Figura 4** - Rafael Luna. Calle Bailén de Alcalá de Guadaíra, s/fAcrílico sobre lienzo. Fuente: Catálogo (2013).

**Figura 5** - Rafael Luna. Dibujo de una carta dirigida al pintor Pepe Márquez, 1971. Bolígrafo sobre papel. Fuente: Catálogo (2013).



na del comedor como entre las macetas, se la alimentaba, se convivía con ella. Su abuelo, que tenía vacas en un barrio de la afueras de Sevilla trajo la lechuga. Quizá pudiera tener en común con los pájaros su obsesión por el horizonte: “Imaginar que todos mis deseos más maravillosos están allí, pero sabiendo al mismo tiempo que es una ilusión, porque el horizonte no existe. Nunca voy a encontrarlo aunque siga eternamente dando la vuelta a la Tierra”.

Su primer dibujo lo hizo con seis o siete años. Recuerda que era una viñeta que trazó en la contraportada de un atlas donde se representaba a un legionario con su metralleta diciendo algo así como “¡Venga Pepe!”, desde lo alto de la baeta de una antigua furgoneta.

Allá por el 68 y el 69 en la Universidad Laboral de Alcalá de Henares, en régimen de internado, realizó estudios en la rama de electrónica. Allí ya se podían ver los primeros *hippies* y escuchar el *Sargent Pepper*. Aquel adolescente se deja el pelo un poco largo y anda siempre con la cosa de la música, se siente atraído por los carteles (copia o se inspira en carteles de la contracultura americana) y, sobre todo, “en Alcalá de Henares pierdo el miedo a faltar a la misa de los domingos”. Dos capellanes jesuitas le pretenden enseñar que Cristo fue el primer anarquista y se deja seducir por libros todavía prohibidos por Franco, que los cristianos atesoraban en una biblioteca próxima a la Universidad Laboral: “Ahora leo menos porque prefiero observar a la gente. Sin embargo, en esa época yo leía mucho, devoraba todo, desde *18 Brumario* hasta *La concepción hindú de la vida*, o *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*; leí a Bakunin, Kropotkin... Claro, es una época de descubrimientos. Se organizan huelgas en la Universidad Laboral y yo hago unos panfletos por mi cuenta, hago a mano cuatro o cinco copias, las pego solo, de noche, dentro de la misma universidad; nadie supo nunca nada, porque no me fiaba de nadie y había que tener cuidado con la Brigada de Investigación Social”.

Después de su regreso a Alcalá de Guadaíra conoce a Luis Caro, uniéndoles una común pasión por los *Beatles* y por la pintura: “Luis Caro y yo compartimos un estudio en la calle Benavente. Allí intentábamos unirlo todo: música, pintura, alucinógenos... Experimentábamos con la pintura y con la vida. Buscábamos llenos de curiosidad para, en definitiva, llegar a mirar el cuadro como una posibilidad de entrar en otro estado que nos permitiera pintar los mundos que se nos pasaban por la cabeza. Estábamos aprendiendo a pintar. A través de Recacha conocimos a Pepe Márquez, quien nos influyó mucho en nuestros primeros tiempos. Él hacía una pintura de lo fantástico basada en una observación profunda de la naturaleza y en sus cuadros las plantas, por ejemplo, pueden transformarse en monstruos”. Pepe Márquez, pintor de Arcos de la Frontera, se

afincó en Alcalá de Guadaíra por su amistad artística con Baldomero Romero Ressendi (1922-1977) y ejerció una influencia en los jóvenes pintores de la localidad, especialmente en Rafael Luna y en Luis Caro. La pintura de Pepe Márquez, en estos años, pudiera ser considerada una reformulación de El Bosco y Brueghel, aunque con iconografía propia desde lo ancestral de la vida rural en la que se crió. Rafael Luna encontró en Márquez un mundo de formas y un relato fantástico, que influyeron en los inicios de su creación, porque era de naturaleza similar a la que él aspiraba entonces desde sus experiencias psicodélicas.

Con su gran amigo el artesano alcalaño Luis Benítez descubre París a los veintitrés años. Nos cuenta que París lo que le aporta es la capacidad de análisis, de un análisis más intelectual de las obras de arte, en el sentido de más político, más ligado a la historia. “También me atraen los objetos. Soy fetichista y París ha influido en eso”. Deja de pintar con óleo y empieza a utilizar el acrílico, técnica que va a caracterizar su obra desde entonces. Uno de los motivos que da para explicarnos este cambio es que el acrílico le permite más rapidez en la ejecución y pintar de inmediato lo que se le va ocurriendo. “Yo empleo mucho tiempo en pensar cómo voy a resolver lo más rápidamente posible lo que quiero pintar, para pasar a pintar otra cosa que ya se me esté ocurriendo. Al ejecutar más rápidamente, evoluciono más rápidamente”.

Su capacidad de observación y su curiosidad van marcando un estilo. “Saco mis historias de mi curiosidad, de los medios de información y de la calle, o de la misma historia de la pintura. Soy un *voyeur*. Encuentro una máxima y la repito, hago un reportaje, como con las máquinas de escribir, las sillas de barbero, las meninas o los laberintos de sábanas. No me preocupa tanto la técnica como a los pintores puros sino contar una historia, aunque sea absurda, y comunicar. Muchas veces yo pienso que soy más literato que pintor. No me considero un artista mártir porque aparte de la pintura me han gustado otras cosas. Si tenía un poco de dinero no era para comprar pinceles sino que prefería tomarme un café viendo a la gente pasar desde la terraza más elegante de París, aunque no me tomara otro en un año”.

En París trabajó en diversas ocupaciones: en un taller de serigrafía, en otro de enmarcación, en un estudio de producción o en pisos de lujo haciendo chapuces principalmente de carpintería. También fue *brocanteur* en el mercado de las pulgas de Montreuil, desde 1976 hasta 1986, junto con Irene Matiasевич, su primera mujer, donde, además de vender objetos usados (viejas cuberterías de plata, vajillas rusas o libros), cada semana, siempre había alguien que se interesaba o compraba algún cuadro de los que pintaba y firmaba con pseudónimos. Eran cuadros que copiaban temas de distintos estilos pictóricos, desde el ex-





**Figura 6** · Retrato del pintor Rafael Luna. en su estudio, 1989. Fuente: propia.

**Figura 7** · Rafael Luna. Cardenal, s/f. Acrílico sobre papel. Fuente: Catálogo (2013).



**Figura 8** · Rafael Luna. Sin título, s/f. Acrílico sobre papel. Fuente: propia.

**Figura 9** · Rafael Luna. Sin título, 1998. Acrílico sobre lienzo. Fuente: Catálogo (2013).

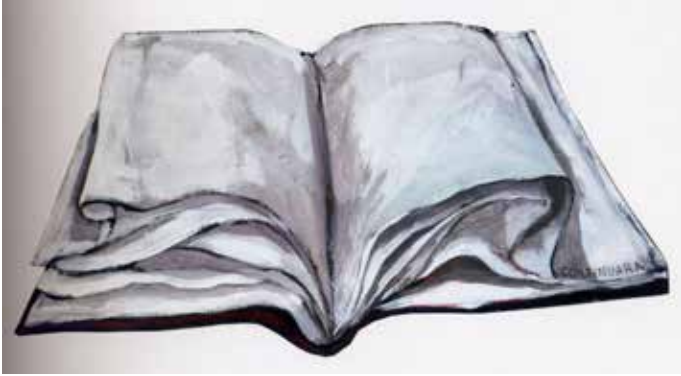
presionismo alemán a la tradición de los bodegones del siglo XVII, o representaban, por ejemplo, a un aviador en una pista de aterrizaje. “También han robado y desaparecido muchos, porque teníamos un garaje donde guardábamos los objetos del rastro, los cuadros que firmaba con pseudónimos y mis cuadros, los que entonces yo firmaba como Rafael Álvarez, incluso desapareció obra mía hecha en Alcalá que yo me había llevado a París. Dejamos de ir por allí y cuando fuimos al mes y medio nos encontramos un mendigo alojado y aquello vacío, se lo habían llevado todo. Luego un amigo nuestro, también *brocanteur*, vio algunos cuadros míos en una casa de subastas, otro en un mercado...”

En 1988 regresó a Alcalá de Guadaíra y desde su taller de la calle Coracha ha pintado giraldas, fábricas, botellas con mensajes, papeles que el viento se lleva, libros... firmando como Rafael Luna. “Ahora me estoy acostumbrando a pintar con luz de día desde que he cambiado de estudio. En un cuadro soy el dueño de un mundo en dos dimensiones, construyo a la velocidad que quiero un universo propio. Mi pintura va ligada a mi vida y va todo mezclado”.

## 2. Series para una vida

La vida del pintor en su obra aparece en múltiples direcciones no relacionadas linealmente. Aunque a veces sus obras parezcan sucederse por etapas, vemos en ellas que el artista, tanto se vuelve atrás como el pasado se reencuentra con el presente, y a la inversa. Los descubrimientos, reconocimientos, encuentros, influencias, recreaciones, lecturas, exposiciones, hacen brotar los objetos, las personas, las situaciones, las escenas, las historias, las anécdotas. Atento a todo ello Rafael Luna decidió seriar en forma de obras la vida en su multiplicidad multidireccional, sus avatares, sus contradicciones, convertir en fantasía la dureza, hacer más amable la vida, decirnos que la vida si no es sueño será posible hacerla divertida, no sin dejar su impronta crítica de la realidad que cada cual percibe y vive.

Rafael Luna despieza fragmentos autónomos de realidad y comprueba que cada pieza representa separada de las otras realidades distintas de aquella de la que formaba parte. Un proceso posterior reagrupa esos elementos introduciendo en los nuevos conjuntos resultantes criterios que buscan que, al final, todo resulte un tanto disparatado. No hay una vuelta al origen después de la deconstrucción y las construcciones posteriores que son seriadas, asumen un destino, mucho más incierto, en otro tramo de la espiral.



**Figura 10** · Rafael Luna. Continuará, s/f. Acrílico sobre madera. Fuente: Catálogo (2013).

### Conclusión

Rafael Luna perteneció a una generación de españoles que alcanzó la mayoría de edad estando vivo aún Francisco Franco. Aunque a los 23 años, unos meses antes de la muerte del dictador el artista emigra a París, en su pueblo natal y en Alcalá de Henares consigue conectar con los tiempos del Arte, de la contracultura, de la política, de los movimientos sociales, al mismo tiempo que lo hacían otros artistas e intelectuales de países democráticos. Con ello se demuestra que, aún desde condiciones políticas y populares poco propicias, se consigue llegar y sostener una vanguardia cultural para desafiar la tradición precisamente por haber sabido asumirla y transformarla con una libertad creativa. Como él nos dijo: “En un cuadro soy el dueño de un mundo en dos dimensiones, construyo a la velocidad que quiero un universo propio. Mi pintura va ligada a mi vida y va todo mezclado”.

### Referencias

Castaneda, Carlos (1980) *Las enseñanzas de don Juan*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 84-375-0106-7  
*Rafael Luna Continuará...* (2013). Catálogo

de la Exposición. Sevilla: Casa de la Provincia. Depósito Legal SE 416-2013.  
*La Voz de Alcalá* (2004) “Rafael Luna”, año XIII (162): 17.

# Outros modos, outras narrativas da paisagem figurada nas micropinturas contemporâneas de João Paulo Queiroz

*Other modes, other narratives of the figurative landscape in the contemporary micro-paintings of João Paulo Queiroz*

LEONARDO CHARRÉU\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual / Arte Educador.

AFLIAÇÃO: Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa, e Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: leonardo.chareu@gmail.com

**Resumo:** Propõe-se neste texto uma análise das últimas obras de João Paulo Queiroz (n.1966). Tratam-se de várias séries de pequenas pinturas executadas a pastel de óleo sobre papel de pequeno formato. A partir das exposições realizadas da galeria de arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016) e na Sala da Grande Guerra do Museu Militar de Lisboa (2017) procura-se definir e aclarar os conceitos subjacentes a uma prática de pintura, que denominamos de “sistemática”, cujas vicissitudes (do seu próprio processo, dos tempos e lugares em que foram produzidas e exibidas) parecem exceder o que estas pequenas pinturas poderão ingenuamente sugerir.

**Palavras chave:** Pintura / paisagem / lugar / sistematicidade.

**Abstract:** *This text proposes an analysis of the latest works by João Paulo Queiroz (b.1966). These are several series of small paintings executed on oil pastels on small paper formats. From the exhibitions held at the Art Gallery of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (2016) and at the Great War Room of the Military Museum of Lisbon (2017), the aim is to define and clarify the concepts underlying a painting practice, which we call “systematics”, whose vicissitudes (of their own process, of the times and places in which they were produced and exhibited) seem to exceed what these little paintings may naively suggest.*

**Keywords:** *Painting / landscape / place / systematicity.*

Aprendo mais com abelhas do que com aeroplanos  
 É um olhar para baixo que nasci tendo.  
 É um olhar para o ser menor, para o  
 Insignificante que eu me criei tendo  
 (...)

Ainda não entendi porque herdei esse olhar para baixo.  
 Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas.  
 Fui criado no mato e aprendi a gostar das  
 Coisinhas do chão (...)

Barros, Manoel de (2009:27) *Retrato do artista enquanto coisa.*

### Introdução

A exposição de pintura realizada no Museu Militar de Lisboa, em 2017 (9 mar. a 30 abr.) por João Paulo Queiroz (João Paulo Queiroz) intitulada de “*Entre o céu e a terra*” precedida por outras exposições realizadas anteriormente, na galeria de arte da FBAUL, denominada “*Cem vezes uma árvore*” (11 fev. a 7mar. 2017) e no âmbito do próprio congresso CSO 2016, denominada “*Dias a fio*”, foram os polos catalisadores da escrita desta proposta. Acresce o interesse do autor deste texto pela temática genérica da paisagem e pelos processos criativos e conceptuais que, não só gravitam à sua volta, como também podem partir da paisagem como pretexto para a discussão de processos inerentes à própria prática da pintura.

As “coisinhas do chão”, como compõe o poeta brasileiro Manoel de Barros, na pintura de João Paulo Queiroz, deixam de estar situadas sob os nossos pés para se posicionarem mais à frente do nosso olhar, adquirindo a “forma” canónica de paisagem, quando passamos, ocularmente, de um certo modo *zoom* (das coisas mais próximas) para um modo *landscape* (das coisas relativamente mais distanciadas) João Paulo Queiroz sugere esse “olhar para baixo” a deslocar-se mais para a frente, numa oscilação que já não é apenas o do ponto de observação do pintor, mas o da própria natureza dos conceitos subjacentes que, por via da paisagem, se buscam movimentar.

Uma proposta singular de resignificação da paisagem, na contemporaneidade, parece ter sido o desafio a que João Paulo Queiroz tem dado (porque o projeto ainda está em processo) uma *resposta* curiosa e merecedora de atenção. Isto porque a paisagem tem surgido, em muitos momentos da história da arte, como a temática fundamental para uma espécie de resgate da pintura dos becos sem saída para onde foi empurrada pela voragem experimentalista modernista e pela crença que o abstracionismo seria um corolário lógica da sua evolução. Longe de julgar os méritos dessas derivas que a teoria da arte definitivamente

caucionou, interessa-nos entrever que desígnios e linhas de fuga podem hoje subtrair-se de um projeto de pintura paisagística proposta nos moldes sugeridos por João Paulo Queiroz.

### 1. Uma determinada ideia de *paisagem* e de *lugar*

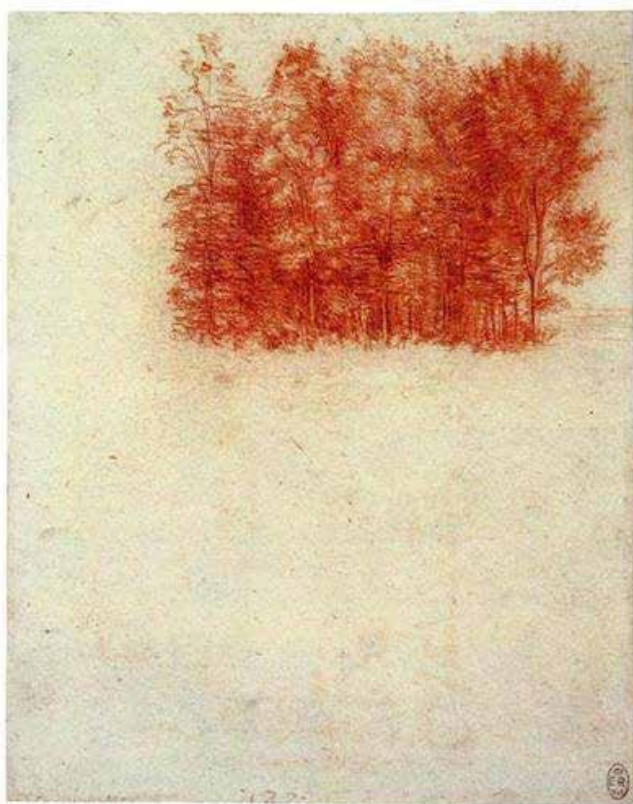
A paisagem tem-se expandindo nos últimos tempos constituindo-se, simultaneamente, como suporte e meio artístico, superando assim o seu anterior papel de mero referente temático (Piteira, 2017).

Em certa medida, não só recupera uma certa centralidade que já chegou a ter no panorama das artes visuais, como se permite inclusive a novas e vibrantes interdisciplinaridades, cavalgando a tendência atual de uma certa mestiçagem e hibridiz em muitos campos do saber que já não se podem explicar, afirmar e muito menos justificar-se epistemologicamente a partir de um posicionamento purista e unidisciplinar.

*As novas dimensões a que acedeu a paisagem cruzaram-na com outras disciplinas, originando distintas problemáticas ou ressuscitando aquelas que se encontravam inibidas na sua fundação moderna, não cessando desde então de produzir conhecimento com impacto directo em muitos âmbitos disciplinares e em especial nas práticas artísticas contemporâneas (Piteira, 2017:83)*

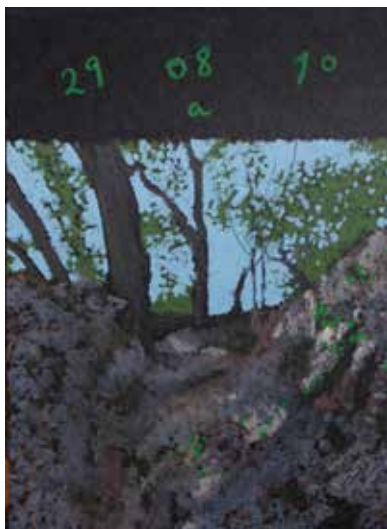
Paisagem e lugar, ainda que ambos os termos se refiram a algo geográfica e espacialmente definido, não são uma mesma coisa (Cauquelin, 2002) e há elementos diferenciadores subtis nesses dois conceitos que são, naturalmente, intermutantes. Uma paisagem passa a lugar e um lugar a paisagem quando intencionalmente são acrescentados elementos ou qualidades simbólicas e (ou) afetivas à sua representação, gerando novas narrativas que também relaciona, quer a paisagem, quer o lugar, de novos modos, com quem os observa. A coexistência dos dois conceitos numa mesma representação também é possível quando antevemos determinadas características processuais e estéticas que conseguem subtrair, quer a paisagem, quer o lugar, de determinadas tendências primárias relacionadas com simples classificações *taxonómicas* da iconografia que se observa. Resumindo, se o que se representa tem elementos naturais, árvores, colinas, linha de horizonte, céu e nuvens, classifica-se *tout court* como paisagem. No entanto, perguntamo-nos, se entrevermos, uma clara dimensão projetual, e não menos óbvias derivas conceptuais, se deveremos continuar comodamente a classificar como paisagem uma proposta que se propõe, enquanto *projeto* e, nesse *projeto*, considerar a própria paisagem como um pretexto para chegarmos a algo mais. Talvez a outros *lugares* paisagísticos, espécie de





**Figura 1** · Leonardo da Vinci, *Arvoredo*, sanguínea sobre papel, 19.1 x 15.3 cm, ano 1500, Royal Collection Windsor. Fonte: <https://www.rct.uk/collection/912431/recto-anbspstand-of-trees-verso-a-tree>.





**Figura 2** - João Paulo Queiroz, *27-08-09-c.*, pastel de óleo sobre papel, 2009. 21 x 29 cm aprox.

**Figura 3** - João Paulo Queiroz, *29-08-10-a.* Pastel de óleo sobre papel, 2010. 21 x 29 cm aprox.

**Figura 4** - João Paulo Queiroz, *30-08-11-b.* Pastel de óleo sobre papel, 2011. 21 x 29 cm aprox.

**Figura 5** - João Paulo Queiroz, *29-08-13-a.* Pastel de óleo sobre papel, 2013. 21 x 29 cm aprox.

*fantasmas*, que a própria natureza parece gerar. Cauquelin sublinha a ideia de paisagem enquanto projeto como fundamental para uma sua “outra” definição conceptual:

*Para que eu tenha consciência de que se trata de um projeto, que esta paisagem é construída pela sua definição, é necessário de que alguma coisa soe, que isso não seja evidente, que de repente, ocorra uma perturbação* (Cauquelin, 2008:77)

Apesar das influências dos estudos e esboços rápidos realizados pelos artistas ao longo de toda a história da arte, como é um bom exemplo o desenho de Leonardo de Vinci (Figura 1), hoje também muito popularizados pelos atuais urban sketchers (em desmesurado crescimento em Portugal), a paisagem perence, de pleno direito, a um *corpus matter* estruturante das artes visuais que importa ainda explorar sobre outras perspetivas, inclusive, as de exercício didático permanente, que não são, para já, as que são do interesse do presente texto.

A visualidade que nos é dada a experimentar por João Paulo Queiroz (Figura 2, Figura 3 e Figura 4) não pode, conseqüentemente, ser definida por uma qualquer definição rasa e literal de paisagem a que qualquer olhar distraído e imediatista, parece convidar-nos a fazer, como sublinhou recentemente Susana Piteira a partir de Javier Maderuelo (2005):

*Trabalhar com a paisagem, ou a partir dela, pode carregar hoje a banalização com que este termo foi incorporado na linguagem comum. As conseqüências da sua utilização abusiva levaram a uma extensão do termo, que amplia os seus múltiplos significados a uma expansão conceptual que lhe desvirtuou o sentido e o conteúdo originais* (Piteira, 2017:88-9).

Requer-se, então, uma análise dessa *perturbação* atrás considerada por Anne Cauquelin. Ela parece-nos existir quando nos apercebemos da importância das outras dimensões meta-iconográficas, incluindo as expositivas e comemorativas (o Museu Militar, a efeméride dos 100 anos do final da Grande Guerra de 14-18, etc.), para a interpretação das representações de paisagem sugeridas por João Paulo Queiroz, não esquecendo, em particular, uma espécie de *vibração telúrica* do lugar real (Valinhos, Fátima) de onde foram tomadas essas vistas de forma sistemática e quase obsessiva.

## **2. Processo Pictórico: repetição e sistematicidade**

A pintura de João Paulo Queiroz sendo “só” de paisagem, aparentemente nada ambígua, compositiva e cromaticamente multifacetada, pode no entanto ser analisada a partir de outras perspetivas não formalistas, ligeiramente diferenciadas,



**Figura 6** · João Paulo Queiroz, *08-08-14-d*. Pastel de óleo sobre papel, 2014. 21 x 29 cm aprox.

**Figura 7** · João Paulo Queiroz, *28-08-15-a*. Pastel de óleo sobre papel, 2015. 21 x 29 cm aprox.

**Figura 8** · João Paulo Queiroz, *04-08-16-e*. Pastel de óleo sobre papel, 2016. 21 x 29 cm aprox.

**Figura 9** · João Paulo Queiroz, *06-09-17-e*. Pastel de óleo sobre papel, 2017, 21x29 cm aprox.

que fazem deslocar o nosso foco para outras direções não vislumbradas no início das nossas reflexões. E por conseguinte para outras narrativas. Se, por um lado, parece continuar uma tradição das chamadas “séries” pictóricas cujo melhor exemplo encontramos na obra de Monet (“As medas de feno” de 1840, “A catedral de Rouen” de 1890, etc.), em que o artista pinta sempre a mesma paisagem a diferentes horas do dia, por outro lado, apresenta aquilo que entendemos ser uma espécie de constituinte conceptual importante da globalidade desta proposta pictórica de João Paulo Queiroz. Como refere Ilídio Salteiro:

*Apesar do género paisagem ser o motivo comum com aqueles artistas oitocentistas, o processo artístico de Queiroz é diferenciado pelo carácter repetido, reflexivo, peregrino, vinculado ao lugar, performativo também e, portanto, desafiador de normas instituídas. (Salteiro, 2017:18).*

Neste processo falamos do que pode ser considerado o uso de uma *prática sistemática* (o mesmo formato normalizado A4) embora diferenciada (todas as paisagens são enquadramentos únicos) de um estudo exaustivo, realizado desde há uns anos a esta parte, sobre um micro “universo” paisagístico de apenas cerca de 300 metros quadrados (será mais ou menos a área aproximada de um apartamento T4 de luxo) situada nos Valinhos, cercania de Fátima, nas fraldas da serra dos candeeiros, no centro de Portugal (há quem diga do mundo!).

Este espaço vital do artista, que reforça também uma certa dimensão performativa da sua proposta, está geograficamente identificado (por via das dúvidas) 39º 37' 06'' Norte e 8º 40' 04'' Oeste. A revelação pelo pintor dessa localização precisa (Salteiro, 2017:18) não é inocente e deve ser vista no quadro do rigor que caracteriza esta abordagem processual a que não é também alheia uma certa gestão disciplinada do tempo da realização/experimentação, mais própria das experiências científicas de largo espectro temporal (das observações da biologia, dos ciclos das vidas de determinadas espécies vegetais e animais, por exemplo) do que de um processo de criação artística, em regra, quase sempre mais espontâneos e fugazes.

Desde 2005, já terão sido realizados mais de meio milhar (!) de micropinturas (Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7). Em média, 8 por cada dia de trabalho de todos os meses de agosto, desde o ano atrás referido. O rol de exposições já resultantes deste processo cujos títulos são: *Loca do Anjo*, *Perto de Ti*, *Evidências*, *Luz e Pó*, *Dias a Fio*, *Cem vezes uma árvore* e, a última, *Entre o Céu e a Terra*, revelam “cumplicidades” e um modo de ser/estar que vai muito para além dos aspectos que extraímos da pintura enquanto “estudo” e experimentação artístico-científica. Legitimar-se-iam, portanto, outras narrativas que não podem ser

abordados no escopo regulamentado e limitado (a quantidade de caracteres!) deste texto. Vislumbra-se, também, uma espécie de procura por um espaço vital que está “incluído” no projeto por direito próprio – esses 300 metros quadrados de mata mediterrânica - e, para além do mais, constituindo igualmente um espaço “laboratorial” de experimentação plástica pretexto da paisagem.

### 3. A lógica instalativa: as partes não funcionam separadamente

As micropinturas de João Paulo Queiroz deixam ver, quase sempre, uma mancha do papel cru (cartolina negra) onde é registado o dia de realização do trabalho, e um letra alfabética que o ordena quanto à sua realização no dia (Cf. Figura 3 e Figura 4), por vezes com os números dispostos em arco, como de um velocímetro de um automóvel ou da secção de um relógio se tratasse. Pois que também é de tempo (e de uma tentativa de, plasticamente, o domesticar) que também se trata aqui. Por isso, estas micropinturas não funcionam separadamente em termos expositivos. O todo expositivo será sempre formado pela soma das partes. A disposição sequencial dos trabalhos:

*Nos desvinculam das análises naturalistas e nos impulsionam para a prospeção do sentido de cada imagem, uma ao lado da outra, sequencialmente, nas quais é possível perceber o carácter instalativo e íntimo do “atelier da paisagem” e o desempenho de performances vividas longamente em contacto próximo e direto com a natureza e arte (Salteiro, 2017:12).*

Como um catálogo de cores e nuances lumínicas (poderia também ser de cheiros silvestres se a pintura pudesse ter artes mágicas de os capturar) esta proposta e metodologia de trabalho requer repetição (e posteriormente *instalação*) e não consegue sobreviver na unicidade típica das obras de arte. Aqui a unidade não forma o todo. Esta pintura tem o poder da fixação de uma “verdade” que se busca e que se julga escondida, algures, na natureza e, embora para muitos possa parecer um desiderato demasiado romântico para os tempos que correm, precisamos de conteúdos filosoficamente sólidos que deem outros sentidos à pintura e às narrativas que dela se podem desenvolver.

*A visualização de um local pitoresco, independentemente da forma como é organizado pelo artista, confere àquilo que é representado um valor de verdade que o texto ainda não oferece. As palavras parecem mentir, a imagem, essa, parece fixar aquilo que existe (Cauquelin, 2008:70).*

Apesar da afirmação de Cauquelin parecer secundarizar as palavras e o texto relativamente à imagem, diminuindo e menorizando as narrativas e o discurso



**Figura 10** · João Paulo Queiroz.  
Fotografia da série *Evidências*, Valinhos,  
Fátima, 2016. Prática sistemática,  
sequenciada e multifocada da pintura de  
paisagem.



que se podem desenvolver a partir da pintura, também nos parece claro, que a imagem *per se* não permite o desenvolvimento de uma teorização mínima julgada fundamental para a constituição de um campo de saber e *conhecimento artístico* humano. Sabemos e conhecemos pela arte (não verbalmente) mas também (verbalmente) pelo discurso que se desenvolve a partir dela.

### Conclusão

O trabalho de João Paulo Queiroz, tal como o de Monet há mais de 100 anos atrás, exemplifica uma espécie de sistematicidade investigativa que é possível incutir à própria pintura enquanto processo de entendimento, mais sensível que racional, da paisagem que, só aparentemente, parece ser repetição, neste projeto de largo espectro em elaboração contínua desde 2005.

Mas se a perspectiva da “pintura enquanto pesquisa” de Monet incidia basicamente sobre o estudo do binómio luz/tempo nos corpos (no caso acima referido, feno e pedra) fator essencial na estética paisagística impressionista e pós-impressionista de há mais de um século atrás, os trabalhos de João Paulo Queiroz, a pastel de óleo (técnica em desuso, logo, uma espécie de provocação) sobre cartolina preta de formato A4, são bem o testemunho de uma outra complexidade que se escapa da esfera dessa arte que lança um olhar científico físico-ótico sobre a natureza para uma outra esfera que costura relações que já são de uma outra ordem, onde a dimensão simbólica da temática (e do lugar onde foram realizados as pinturas: Valinhos, Fátima!), se misturam numa espécie de turbilhão final, ampliados pela própria seriedade e gravidade do lugar de uma das exposições mais recentes (a *Entre o Céu e a terra* realizada sala da grande guerra de 1914-1918, do Museu Militar). Tempos coincidentes evocados (1917) de aparições miraculosas a um grupinho de crianças que pastoreavam tranquilamente as suas ovelhas por entre pedras calcárias e os arbustos generosos do maquis mediterrânico.

A muitos destes estudos de João Paulo Queiroz não falta esse ultimo raio luminoso do dia disparado subtilmente sobre o tronco de uma árvore, esse lugar de poiso de uma visão divina que marcará em definitivo o final da segunda década do século final, redefinindo e recriando a geografia, absolutamente rural daquele lugar. Tão rural e, ao mesmo tempo, tão natural, que parece que em muitos destes trabalhos expostos, a natureza vai reclamando (de novo) o que outrora fora lugar de cultivo de subsistência daquelas comunidades meio seranas. No fundo, uma visão sensível de fragmentos do que é hoje esse Portugal interior abandonado ao pasto sazonal dos incêndios de verão.

Trata-se de uma paisagem falsamente bucólica, que a pintura de João Paulo

Queiroz convida a olhar de um outro modo, não identificando a (beleza da) paisagem enquanto tal mas procurando outros entendimentos, inclusive a partir do que nos pode dizer o nosso corpo naquela sala expositiva do Museu Militar, esmagadora, imponente e cheia de história.

No *projeto* “in progress” de João Paulo Queiroz mais até do que dominação do homem pela natureza, vemos a tradução de “uma percepção individual que revela mais o pintor, e a sociedade em que este vive, do que a natureza das paisagens” (Corne, 2009:13 citado por Piteira, 2017:89). Mais do que “a sociedade em que este vive”, substituiríamos antes, por mais “o(s) tempo(s) em que este vive”.

Estas micropinturas, são testemunho desse tempo denso, porque profundamente vivido e, por isso mesmo, irrepitível. Nos Valinhos, como afirma o artista “há um sentir fundo, que vem de baixo, humilde e certo” (Queiroz, 2017:8) o que justifica a introdução poética com que decidimos abrir este texto e que talvez, em definitivo, ultrapasse (por baixo) toda a teórica posterior à realização da obra que costuma alimentar a academia.

### Referências

- Barros, Manoel de (2009) *Retrato do artista enquanto coisa*. Rio de Janeiro: Record.
- Cauquelin, Anne (2002). *Le Site et le paysage*. Paris: Presses Universitaires de France. ISBN 2-13-052521-0
- Cauquelin, Anne (2008). *A invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1404-1.
- Corne, Eric (2009) *Paisagens Oblíquas*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Coleção Berardo. ISBN: 978-989-8239-09-9.
- Maderuelo, Javier (2005). *El Paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada. ISBN 84-96258-56-4.
- Piteira, Susana (2017). “Da paisagem, do tempo e do logro na pintura de Domingos Loureiro.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*, ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725, 5 (9), 82-92.
- Queiroz, João Paulo (2017) *Entre a terra e o céu*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. ISBN: 978-989-8771-72-8
- Salteiro, Ilídio (2017). “O lugar na pintura de João Paulo Queiroz” In Queiroz, João Paulo. (2017). *Entre a terra e o céu*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. ISBN: 978-989-8771-72-8. (pp.9-28).



# Discursos artísticos de Rui Mourão vis-à-vis noções indígenas: o corpo-manifesto no diálogo multicultural

*Rui Mourão's artistic discourses vis-à-vis indigenous trends: the bodymanifesto in the multicultural dialogue*

LETÍCIA LARIN PLATZECK SENRA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Membro Colaborador. Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: leticiasenra@campus.ul.pt

**Resumo:** Em “O Tempo das Huacas”, projeto de Filipa Cordeiro e Rui Mourão, noções ameríndias são articuladas em variados contextos. O foco do presente artigo observa relações entre alguns destes funcionamentos em consonância a conceitos proeminentes à obra de Mourão. Com isso, verificam-se estratégias de flexibilização das estruturas da instituição artística e da realidade, encabeçadas pelo diálogo multicultural e pelo corpo-manifesto. Num processo de redefinição das sociedades pós-coloniais, este ímpeto utópico é, na arte contemporânea, exemplar.

**Palavras chave:** arte pós-colonial / indigenismo / corpo-manifesto / ativismo cultural.

**Abstract:** In “*The Huacas’ Time*”, a project of Filipa Cordeiro and Rui Mourão, Amerindian notions are articulated in diverse contexts. The focus of the present article observes relations among some of these trends in consonance with paramount concepts of Mourão’s body of work. Thereby, it detects strategies to constraint the structures of the artistic institution and of the reality, led by multicultural dialogue and the bodymanifesto’s protagonism. In a redefinition of postcolonial societies’ context, this utopian impetus is exemplary in contemporary art.

**Keywords:** postcolonial art / indigenism / bodymanifesto / cultural activism.

## Introdução

Nas várias atividades desenvolvidas por Rui Mourão (Lisboa, 1977), para construir um sólido discurso enquanto artista contemporâneo, evidenciam-se enfoques nos meios audiovisuais e na antropologia. O funcionamento destes dois terrenos em complementaridade — o do registro e o do trabalho de campo — é centrifugado pela voz e pelo corpo do artista. Ou seja, o olhar atento em circundar “outros”, ao atingir a alteridade, é afetado por ela. O “eu” do artista, assim, afetado, relança-se através do discurso e da performatividade.

Esta sintaxe projetada por Rui Mourão, enquanto replica o encaminhamento de sua trajetória, embute no processo, outras gentes. No caso da peça central a este artigo, *O Tempo das Huacas*, além da colaboração de Filipa Cordeiro, há a participação de teóricos especialistas, de artistas indígenas, entre outros. Este coletivo, selecionado, foi confrontado com a situação em que duas múmias da civilização *chancay* são expostas no Museu Arqueológico do Carmo, em Lisboa.

Evidentemente o par “ocidental e indígena”, neste trabalho, é conciliado tanto na exibição de corpos de nativos sul-americanos em um museu português, quanto na justaposição de reflexões de estudiosos cosmopolitas com as de autores indígenas. Além disso, embora Cordeiro e Mourão sejam ambos europeus, o ato de elegerem o aborígene do outro lado do Atlântico como temática, implica numa automática conformação do mencionado par. Que sentidos são detonados pela atuação do indígena neste projeto? Que substratos mobilizaram a criação deste ponto de encontro?

Para reflexionar sobre estas indagações, o teor argumentativo da menção ameríndia em *O Tempo das Huacas* é analisado à luz da discursividade da obra de Rui Mourão. Este cruzamento (contacto) reconhece noções problemáticas na instituição artística do contexto pós-colonial, e incita metodologias resolutivas por meio do diálogo multicultural e do contrapoder exercido pelo corpo-manifesto. Com isso, verificam-se latências nas rotações em torno a questões indígenas, que viabilizam potenciais revoluções.

### 1. Noções problemáticas na instituição artística do contexto pós-colonial

Em 2018, devido à perplexidade ante o *display* museológico que exhibe, na sala 4 do Museu Arqueológico do Carmo (MAC), duas múmias da cultura *chancay*, Filipa Cordeiro e Rui Mourão desenvolveram *O Tempo das Huacas*. Dispondo-se a evocar a história do museu, esta sala é dedicada a dois presidentes da Associação dos Arqueólogos Portugueses. Um deles é o Conde de São Januário, diplomata e engenheiro militar que doou ao MAC, cerca a 1885 (Cardoso, 2012-2013: 39), a coleção proveniente das Américas Central e do Sul atualmente em

exibição. Em um plano superior — com imponentes retratos a óleo contornados por molduras douradas —, os homenageados são sustentados simbolicamente pelos corpos mumificados acessíveis ao escrutínio dos transeuntes. Destituídos de um enquadramento solene, estes restos humanos têm as suas subjetividades ignoradas (Figura 1).

Estes restos mortais, de mulher e rapaz jovens do século XVI, estão sob redomas retangulares de vidro. A posição fetal dos corpos indica que eles foram envoltos por fardos funerários de forma cônica (Olivera Alegre, 2004: 150). Alguns objetos que lhes acompanharam no interior do fardo, até serem retirados do seu lugar de enterro, estão dispostos em outras vitrinas do museu (Figura 2). Além de terem os seus recintos sagrados de contacto com a vida após a morte, violados, estes sujeitos foram afastados das oferendas que lhes conferiam qualidades específicas no *post mortem*. Na sala referida tampouco evidenciam-se esforços, por parte do museu, em aprofundar conhecimentos sobre estes elementos retirados do seu sítio original.

Manuela Ribeiro Sanches constata um silêncio eloquente em relação ao passado colonial, o qual impede uma redefinição das sociedades pós-coloniais “no que diz respeito ao modo como encaram o seu passado, narram as suas histórias. (...) Debates tanto mais necessários” ante o risco de “os descendentes dos antigos ‘indígenas’ serem ainda mais subalternizados e segregados. Por isso mesmo, há que ousar a correcção política” (Sanches, 2011). Walter Benjamin também reconhece esta urgência, sendo “irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela.” Para apoderar-se do que foi, com vistas a “destruir o contínuo da história,” o pensador elege a figura do materialista histórico, que atualiza o passado em uma experiência única (Benjamin, 2012: V-XVI).

## 2. Metodologia resolutiva: diálogo multicultural

*O Tempo das Huacas*, composto por três eixos consolidados num *site* na internet (Figura 3), orbita criticamente este núcleo problemático. O projeto disponibiliza à interlocução global o seu arquivo, composto por uma exposição de vídeos, um conjunto de textos, e um vídeo-*performance*. Na impossibilidade de identificar descendentes vivos dos *chancay*, Filipa Cordeiro e Rui Mourão contactaram alguns artistas ameríndios, os quais aceitaram enviar cada um, um vídeo-resposta às seguintes perguntas: “Qual é o seu posicionamento face à exposição dos dois corpos em vitrines no museu? O que poderia ser feito para dignificar a sua memória e a representação dos povos indígenas?” (Cordeiro & Mourão, 2018:14).

Os estilos de abordagem resultantes são totalmente distintos. Alberto



**Figura 1** · Sala 4 do Museu Arqueológico do Carmo (MAC), Lisboa, Portugal. No canto superior direito da imagem, está um retrato a óleo do Conde de São Januário, e na metade inferior, duas múmias da cultura *chancay*. Fonte: própria.

**Figura 2** · Artefactos metálicos pertencentes ao fardo funerário do jovem rapaz *chancay* do século XVI, encontrado na Costa Central do Peru. Sala 4 do Museu Arqueológico do Carmo (MAC), Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Alvares (guarani) utiliza a tradição oral para explicar o encaminhamento do espírito ao deixar o corpo que morreu; Denilson Baniwa (baniwa) recompõe em um vídeo-*performance*, a cenografia imposta às múmias no museu — dando-lhes vida numa interação com elementos simbólicos —; Ibã Huni Kuin (huni kuin) explica a importância do canto em sua cultura ao analisar uma pintura de sua autoria; Jaider Esbell (makuxi) mostra uma mão que, ao manipular artefactos indígenas em redomas de vidros, utiliza-os para riscá-las, junto a salpicos de sangue e a molduras douradas (Figura 4); Marilya Hinostroza (wanka), em frente a duas pinturas próprias que retratam mulheres do seu *pueblo*, opina sobre o assunto — ela diz que embora seja inestimável a investigação científica, o trato com objetos, e principalmente, com defuntos, de outras culturas, deve ser negociado com os mais aptos a representar a nação em questão.

Esta heterogeneidade de fórmulas discursivas reflete a diversidade de grupos sociais que é compreendida sob o adjetivo “indígena”. Eduardo Viveiros de Castro esclarece que esta classificação surge com a colonização, sendo hoje “índio”, aquele pertencente a uma das três seguintes dimensões: uma histórica pela continuidade de uma “comunidade fundada em relações de parentesco ou vizinhança”, uma cultural “que mantém laços históricos ou culturais com as organizações sociais indígenas pré-colombianas”, e uma sociopolítica que decide constituir-se “como corpo socialmente diferenciado dentro da comunhão nacional” (Viveiros de Castro, 2006:47-9). Sendo as nações indígenas altamente díspares quanto às estruturas de organização comunal, na atualidade muitas delas reúnem forças, para lutar pela aquisição de uma existência conforme o modo que lhes convenha.

Também em um outro projeto seu, *Os nossos sonhos não cabem nas vossas urnas*, Mourão indica almejar pela utopia de habitar uma realidade expandida pelo convívio de variados comportamentos. Entretanto, ao invés de clamar pela multiplicidade de estilos de governança social, ele aprecia e dá espaço a uma diversidade no interior da democracia.

*É fundamental para a democracia a existência da diversidade. É fundamental a pluralidade. Quando domina o pensamento único já não há democracia. Eu procurei, respeitando as lógicas das performances artivistas, uma abordagem que cobrisse várias áreas políticas. Dada a tradição de rua da esquerda, existem mais acções de esquerda que de direita, mas até por rigor antropológico, não quis deixar de as incluir todas. (...) Todas as pessoas que ali estão lutam por aquilo que pensam que é melhor para a sociedade, mesmo seja muito diversa a sua opinião* (Rodrigues, Madrinha, & Reis, 2014).



**Figura 3** · Filipa Cordeiro e Rui Mourão, *O Tempo das Huacas*, 2018. Captura de ecrã da página *Guia Não-Oficial* do site do projeto na internet. Fonte:

<https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/guia?authuser=0>

**Figura 4** · Jaider Esbell, *Sem título*, 2018. Vídeo a cores e com áudio, gravado com telemóvel, de duração 4'55". Quadro do vídeo retirado da exposição virtual de videoarte, pertencente ao projeto *O Tempo das Huacas*. Fonte:

<https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/videos?authuser=0>

**Figura 5** · Filipa Cordeiro e Rui Mourão, *O Tempo das Huacas*, 2018.

Fragmento do vídeo que documenta a performance artística de António Subtil, Bruno Gonçalves, Eunice Artur e Rui Mourão, ocorrida na sala 4 do Museu Arqueológico do Carmo (MAC), Lisboa. Fonte: <https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/performance?authuser=0>

Ainda assim, Rui Mourão não diagnostica como democrático, o sistema hegemônico atual. “*Os nossos sonhos não cabem nas vossas urnas* é uma afirmação de que os nossos sonhos de mais democracia não cabem no modelo que está instituído” (Rodrigues, Madrinha, & Reis, 2014). Seu enfoque discursivo, então, não está sobre a especificidade de uma postura partidária, se não sobre os mecanismos que permitem às pessoas, manipularem o estado da realidade. Esta crítica do artista estende-se ao sistema artístico, por nele conferir relações de poder que instrumentalizam os “mecanismos de inclusão e exclusão que determinam para o resto da sociedade os cânones da arte” (Mourão, 2017:70). Mas Mourão entrevê uma esfera pública ideal e possível, a ser concebida concorde com Habermas, junto à esfera das intersubjetividades.

O sociólogo alemão reconhece uma nebulosidade no trato efetivo com o real, devido a que as experiências, em primeira instância, são revolvidas pelas relações intersubjetivas. Portanto, o poder prático só pode ser obtido “se passar pela cabeça de cidadãos esclarecidos politicamente”. Entendendo a “política” como uma autoafirmação existencial, tanto os objetivos quanto as funções utilizáveis, interagem com o espaço da decisão: uma racionalização da história pode ser promovida “apenas graças a um alto nível de reflexão, em virtude da consciência de homens ativos que avançam em direção à emancipação” (Habermas, 2001). Ao desmascarar a instituição da arte, Mourão teve a consciência esclarecida: entrei “defendendo um sistema que subverti e saí subvertendo o meu lugar nesse sistema. Entrei como artista e saí como pessoa” (Mourão, 2017:70). A certeza da própria transfiguração comprova uma revolução social em desenvolvimento, a começar por si.

### **Conclusão: o corpo-manifesto**

Ao receber as produções audiovisuais dos artistas indígenas, Mourão selecionou o canto de Ibã Huni Kuin e as imagens de Jaider Esbell para simular com o corpo, no espaço expositivo da sala 4, o reviver dos jovens *chançay* (Figura 5). Neste “ritual”, António Subtil e Bruno Gonçalves projetaram o vídeo e o som, Rui Mourão dançou, Eunice Artur permaneceu sentada no chão em posição fetal, e o público passante pôde, inadvertidamente, implementar os aspetos críticos e experienciais de sua visita. Nesta *performance* não programada pelo museu, os “artistas” — artistas e ativistas — usufruíram da dimensão pública do espaço, privilegiando com sua atitude surpresa, o compromisso cultural. A efetividade desta experiência, entretanto, enquadra-se no modelo schechniano, ao depender de uma componente ritualística medida na porção em que “o *performer* é ‘transformado’ (...) através da ação da performance, não sendo possível regressar-se exatamente igual ao ponto de partida” (Mourão, 2014a:94).

Esta noção de “corpo-manifesto”, tecida por Mourão, deu-se junto a teses do espinosismo, e concede um paralelismo entre as importâncias da alma e do corpo. Sendo a consciência, responsável pelos sentimentos de passagens de instâncias menos a mais poderosas, e vice-versa, é o apetite do corpo — determinado pelas afeções emanadas dos objetos — que mobiliza estas passagens. A noção de corpo-manifesto, assim, direciona-se à experimentação de uma filosofia da vida, sob o esforço de preencher-se por afeções que incitem a potência de agir, e não a de padecer (Deleuze, 2002).

Com isso, a força do corpo-manifesto

*emana de um fator que não é quantitativo. É qualitativo, pelas suas estratégias de dissensão que podem ser colocadas em paralelo com as dissensões formais do campo artístico. São essas estratégias — artivistas — vindas do exterior do sistema institucional, que (...) permitem a qualquer pessoa motivada tornar-se num ator político a ocupar a esfera pública (Mourão, 2014a:27).*

A “arte, de facto, pode empoderar as pessoas e (...) o corpo é o *medium* mais democrático e universal para o executar — todos temos um” (Mourão, 2014b). “O sistema das artes tem o discurso de que os artistas devem ser críticos (...) O que eu fiz foi dizer: ‘Muito bem, então vamos passar da teoria à praxis’” (Rodrigues, Madrinha & Reis, 2014).

Com este comportamento, Mourão entremeia-se à trama híbrida da contemporaneidade, aberta à inovadora transformação. Ao olhar para o passado procurando acionar conscientemente um futuro inédito, a sua prática ecoa à dos indígenas que lutam por uma forma ainda desconhecida, de existir. Como pondera Viveiros de Castro,

*o único prazo de validade é a memória. E a memória tem os seus, como se diz, usos sociais. O que parece, entretanto, é que não se acaba nunca de virar branco; e que os índios não acabam de acabar; é preciso continuar a ser índio para poder se continuar a virar branco. E parece também que virar branco à moda dos índios não é exatamente a mesma coisa que virar índio à moda dos brancos. Até que se vire. Mas aí, como se sabe, aquilo que se virou vira outra coisa (Viveiros de Castro, 2006:48).*



## Referências

- Benjamin, Walter (2012) *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. ISBN 978-85-8217-041-0
- Cardoso, João Luís (2012-2013) "O Conde de São Januário, Presidente da Associação dos Arqueólogos Portugueses (1896-1901)." *Arqueologia & História, Revista da Associação dos Arqueólogos Portugueses*. ISSN 0871-2735. Vol. 64-65: 31-44.
- Cordeiro, Filipa & Mourão, Rui (2018) *O Tempo das Huacas*. Lisboa. 39 p. [Consult. 2018-12-26] Disponível em URL: <https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre>
- Deleuze, Gilles (2002) "Capítulo II — Sobre a diferença da Ética em relação a uma Moral." In *Espinosa: filosofia prática* (pp. 23-35). São Paulo: Escuta. ISBN 85-7137-196-2
- Habermas, Jürgen (2011) "8 — Dogmatismo, razão e decisão: sobre a teoria e práxis na civilização cientificizada." In *Teoria e práxis — Estudos de filosofia social* (pp. 467-506). São Paulo: Editora Unesp. ISBN 978-85-393-0247-5.
- Mourão, Rui (2014a) *Ensaio de Artivismo — vídeo e performance*. Lisboa: MNAC — Museu do Chiado. ISBN: 978-972-776-456-3
- Mourão, Rui (2014b) "Os nossos sonhos não cabem nas vossas urnas: quando a arte entra pela vida adentro — Parte II." *Artecapital.net*. [Consult. 2018-12-30] Disponível em URL: <http://artecapital.net/estado-da-arte-46-rui-mourao-os-nossos-sonhos-nao-cabem-nas-vossas-urnas-quando-a-arte-entra-pela-vida-adentro-parte-ii>
- Mourão, Rui (2017) "Os Nossos Sonhos Não Cabem Nas Vossas Urnas: Um Laboratório de Experimentação Artivista." *Cidades, Comunidades e Territórios*. ISSN 2182-3030. Vol. 34 (Jun.): 61-71.
- Olivera Alegre, Gloria (2004) "Dos fardos de la cultura Chancay procedentes de la caleta de Carquín — Huacho." *Cultura, Asociación de Docentes de la Universidad de San Martín de Porres*. ISSN 1817-0285. Ano 22 (18): 149-160.
- Rodrigues, A., Madrinha, M., Reis, M. F., & Pinto, S. P. (Eds.) (2014) "Rui Mourão. 'É muito importante não termos medo de nos posicionarmos'." *Jornal i*. [Consult. 2018-12-27] Disponível em URL: <https://ionline.sapo.pt/278970>
- Sanches, Manuela Ribeiro (2011) "Defesa da 'correção política' em tempos de penúria económica e intelectual." *Buala*. [Consult. 2018-12-30] Disponível em URL: <http://www.buala.org/pt/a-ler/defesa-da-correcao-politica-em-tempos-de-penuria-economica-e-intelectual>
- Viveiros de Castro, Eduardo (2006) "No Brasil Todo Mundo é Índio, Exceto Quem não é." In Beto Ricardo & Fany Ricardo (Eds.), *Povos Indígenas No Brasil: 2001-2005* (pp. 41-49). São Paulo: Instituto Socioambiental. ISBN 85-85994-40-1

# Jorge Macchi me despertou

*Jorge Macchi woke me up*

LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR\*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, professora, designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas (UFPEL); Centro de Artes (CA); Colegiado dos Cursos de Design. Rua Alberto Rosa, 62, Centro, 96010-770 – Pelotas, RS, Brasil. E-mail: luciaweymar@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo objetiva divulgar parte do trabalho do artista argentino Jorge Macchi através do olhar cartográfico de uma professora de design brasileira cuja trajetória artística foi interrompida e hoje procura se despertar. As obras de Macchi com foco nos mapas de países ou lugares, temática recorrente em seu portfólio, são aqui divulgadas e organizadas em função de categorias como tensão, equilíbrio e relação ciência/arte.

**Palavras chave:** Jorge Macchi / cartografia em arte / design de mapas.

**Abstract:** *This article aims to divulge some of the work of the Argentine artist Jorge Macchi through the cartographic view of a Brazilian design teacher whose artistic trajectory was interrupted and today seeks to wake up. Macchi's works focusing on the maps of countries or places, recurrent theme in his portfolio, are here disclosed and organized according the categories such as tension, balance and relationship science/art.*

**Keywords:** *Jorge Macchi / cartography in art / design of maps.*

## Introdução

O objetivo deste artigo é divulgar o trabalho cartográfico do artista argentino Jorge Macchi (1963) e não, como o título sugere, o sentido que suas obras ligadas à cartografia produziram em mim. Escrever sobre Macchi prescinde de qualquer outro criador. Nascido em Buenos Aires, onde vive e trabalha, lá cursou a Escuela de Bellas Artes; recebeu bolsa da Fundação Guggenheim, participou de residências artísticas na Holanda, França, Itália e Reino Unido e expôs nas Bienais de São Paulo, Veneza, Istambul, Cuba e do Mercosul.

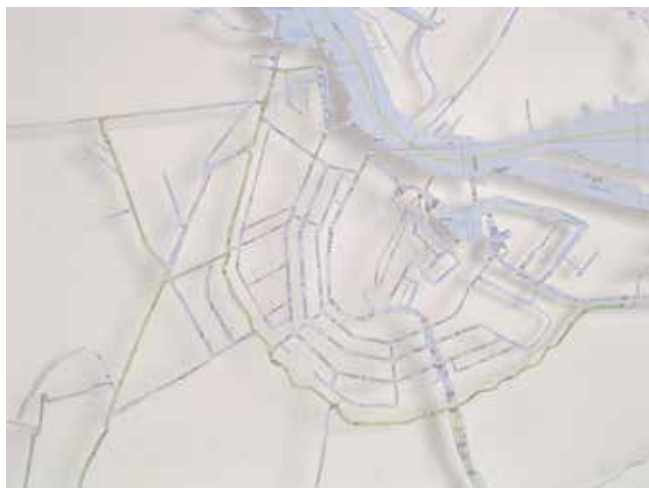
O resgate de Macchi atualmente faz toda diferença em minha vida acadêmica, e justifico: quando estudante descobri na disciplina Artes Gráficas o possível da arte, e isso me confortou. Projetei um escaravelho como marca de uma empresa de turismo e o decalquei sobre o desenho de um mapa do Nilo; esse cartaz deflagrou minha primeira e única exposição individual na qual pintei mapas gigantes de cidades articulados a pequenos símbolos de identidade. Entretanto, como o embate entre subjetividade e objetividade talvez seja a grande divisa da minha vida, depois de formada adentrei no campo da prática e da teoria do que então passou a se denominar design. E a arte ficou para trás, adormecida.

Divulgar o trabalho de Macchi, para além de justificativas pessoais, fundamenta-se pela criatividade e improvisação associadas, e não opostas, ao rigor, característica seminal que observo no artista e tema relevante ao Congresso. Para atingir a intenção alegada estruture o desenvolvimento do presente texto em três partes nas quais, primeiramente, apresento Macchi do modo como sua obra foi a mim apresentada, ou seja, presencialmente; na sequência, recupero algumas análises de seu trabalho a partir do olhar de dois ensaístas e, finalmente, organizo algumas de suas obras a partir das categorias tensão, equilíbrio e relação ciência e arte, advindas daquela associação entre criatividade e rigor vislumbrada no artista.

### 1. Macchi ao vivo

Quase vinte anos depois, em 2007, uma exposição individual de Jorge Macchi no Santander Cultural, em Porto Alegre, RS, rememorou o que eu havia deixado pra trás e passei a acompanhar seu trabalho, à distância. A obra Amsterdam (Figura 1), mapa realizado com alfinetes sobre madeira, causou em mim um tamanho impacto, apesar da delicadeza de seus materiais, que decido apresentá-la primeiramente.

Uma década depois, em duas visitas ao Instituto Inhotim, um enorme museu a céu aberto que apresenta “um dos mais relevantes acervos de arte contemporânea do mundo” (Inhotim,s/d) — e localizado na cidade brasileira de



**Figura 1** · Jorge Macchi. Amsterdam, 2004. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/en/works/98/amsterdam>

**Figura 2** · Piscina, 2009, fotografia de Pedro Motta  
Fonte: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/piscina/>

Brumadinho, em Minas Gerais —, pude ver e experimentar Piscina (Figura 2). A obra, *site-specific*, é uma instalação, e também piscina em funcionamento, construída em concreto branco, pedra e água, e realizada escultoricamente a partir de um desenho que o artista fez de uma caderneta de endereço com índice alfabético.

Depois dessas experiências ao vivo passei a acompanhar seu trabalho artístico, sobretudo e infelizmente, à distância, seja através da observação de suas obras *online* seja pela leitura de textos sobre elas.

## 2. Macchi à distância

Macchi é um cartógrafo cuja obra desafia categorizações e emerge complexa, propondo múltiplos caminhos. O artista investe tanto na qualidade conceitual dos materiais ao fazer trabalhos ligados à informação, em jogos semânticos com nomes e palavras, a partir de jornais e mapas de cidades, de metrô, etc., quanto na improvisação e no rigor. O rigor é, então, percebido (Pedrosa, 2011, tradução minha).

Jorge Macchi é um cartógrafo/*flâneur* cuja obra desafia categorizações e emerge complexa, propondo múltiplos caminhos. O artista usa a cidade e o cotidiano como elementos para suas obras e, nelas, música e escrita interagem bem como investe na qualidade conceitual dos materiais fazendo trabalhos ligados à informação a partir de jornais e mapas de cidades, de metrô, etc., em jogos semânticos com nomes e palavras. Importa atentar, igualmente, à improvisação e ao rigor característicos de seus trabalhos. Como um estatístico improvisa ao usar aleatoriamente a chance para compor suas confiáveis representações e, na contramão, usa a grade, errante, no seu fazer detalhado. O rigor é, então, constatado (Pedrosa, 2011, tradução minha).

Impressiona a multiplicidade de seu trabalho em uma rápida visita ao seu *site*. Pinturas, vídeos e desenhos estão abrigados em categorias com tais nomes; porém, instalações, esculturas, colagens, tapetes, livros de artista e *sites specific* confundem-me a ponto de eu desistir de apresentá-los nas possíveis categorizações. E decido, tal qual Macchi, percorrer seu *site* enquanto cartógrafa/*flâneuse*, e coletar, dele, algumas obras que convergem com minhas pesquisas teóricas atuais e com minhas antigas práticas em arte e em design, como os mapas. Recorrentes em sua trajetória, os mapas revelam o interesse do viajante Macchi (viveu durante mais de uma década em países estrangeiros)

*por examinar, analisar, dissecar e subverter sistemas de representação de dados. O mapa aparece sobretudo em recortes, colagens e instalações que fazem referência ao mapa mundi, a cidades e a acidentes geográficos (Moura, 2011).*

### 3. Macchi: tensão, equilíbrio, ciência e arte

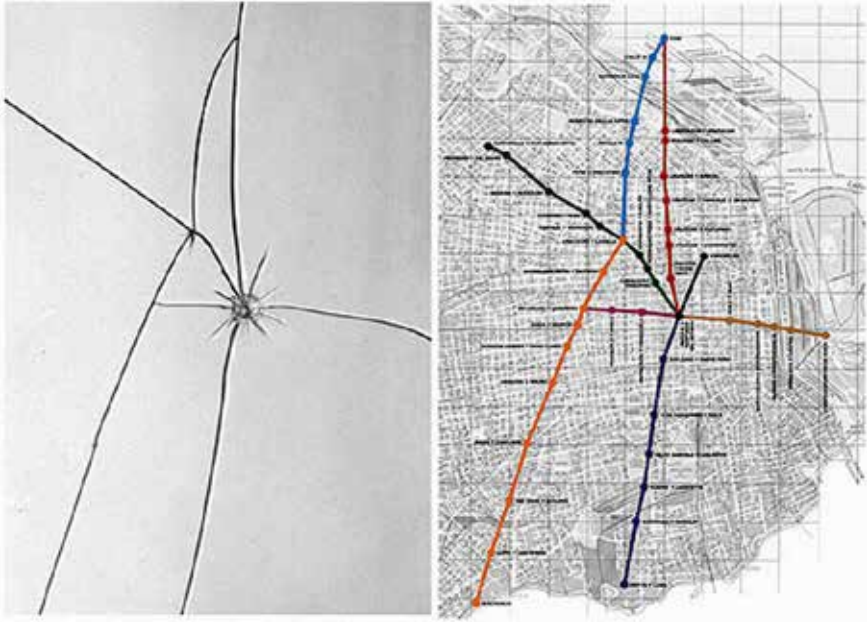
A atividade projetual de Macchi, de certo modo perpassada por Pedrosa e Moura, é incontestável como podemos perceber no guia turístico Buenos Aires Tour (Figura 3), um livro-objeto que nunca esteve em minhas mãos, mas sempre em meu imaginário. Em minha avaliação é uma obra completa pois contempla artes visuais, design, música, literatura, artes gráficas, escultura, fotografias e reproduções.

A partir da apresentação da obra Buenos Aires Tour passo a traduzir descrições extraídas do *site* oficial <http://www.jorgemacchi.com/es/obras>, realizadas pelo próprio artista, e reescritas por mim (afinal, a análise do seu trabalho não prescinde do meu olhar cartográfico enquanto pesquisadora e designer). Publicado pela Editorial Turner em 2004, com dimensões de 15,5 x 21,5 x 6,5 cm, o livro consta de oito itinerários que reproduzem uma trama de linhas originadas a partir de um vidro quebrado sobre o mapa da capital argentina. Dentro desses itinerários quarenta e seis pontos de interesse são escolhidos e um guia apresenta fotografias de Jorge Macchi, sons de Edgardo Rudnitzky e textos de Maria Negroni sobre tais pontos. Considero uma obra completa pois o livro contém esse guia, um mapa com os itinerários, um CD-ROM com os materiais encontrados e que estabelecem *links* entre diferentes pontos da cidade, cartões-postais de fotografias do bairro Recoleta e de objetos recolhidos durante os trajetos, uma prancha de selos com a reprodução de uma capa de um livro achado em um dos pontos e fac símiles das reproduções de um notebook e de um missal com anotações, também encontrados (Macchi, 2012, tradução minha).

Na qualidade de cartógrafa/*flâneuse* (e com meu olhar agora ampliado através das reflexões de outros autores e da caminhada improvisada e ao mesmo tempo rigorosa por Buenos Aires Tour) percorro o *site* de Macchi e crio novos itinerários. E, de súbito, percebo o quanto seu trabalho projetual e cartográfico nos ensina sobre *a tensão e o equilíbrio que existem na relação ciência e arte*.

#### 3.1. Tensão

Em American Dream (Figura 4), um enorme óleo sobre tela no tamanho 170 x 300 cm destaca a América em um mapa mundi através de um jogo de luzes poético e político. E em Lilliput (Figura 5), uma colagem de 130 x 180 cm na qual recortes de países que formavam um planisfério, são jogados de uma certa altura e caem aleatoriamente o que afeta a posição, a natureza dos países bem como sua escala em representação (Macchi, 2012, tradução minha).



**Figura 3** - Jorge Macchi. Detalhe do vidro quebrado em Buenos Aires Tour, 2004. Fonte: <http://www.radarconsultoria.com/blog/2012/03/ricardo-macchi-e-edgardo-rudnitzky-no-hunter-college-em-ny/>



**Figura 4** - Jorge Macchi. American dream, 2011. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/en/works/465/american-dream>





**Figura 5** · Jorge Macchi. Liliput, 2007. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/en/works/68/liliput>



**Figura 6** · Jorge Macchi. La ciudad luz, 2007. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/63/la-ciudad-luz>

**Figura 7** · Jorge Macchi. Blue Planet, 2003. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/en/works/109/blue-planet>

### 3.2. Equilíbrio

Em *La ciudad luz* (Figura 6), obra realizada com lâmpada, mesa, mapa, impressão digital sobre papel nas dimensões 250 x 200 x 150 cm, um mapa de Paris encontra-se sobre uma mesa e sua sombra no chão, dada por uma lâmpada que projeta luz sobre a mesa, é ocupada por uma ampliação do mapa original. As projeções do objeto e da sombra se confundem (Macchi, 2012, tradução minha). E em *Blue planet* (Figura 7), um desenho sobre papel de 30 x 30 cm, com imagens também apropriadas do universo gráfico como inúmeras outras de Macchi, porém alteradas para a construção de um planeta Terra coberto por água e cheio de água azul uma vez que os oceanos, ampliados, misturam-se e os continentes, reduzem-se.

### 3.3. Relação ciência e arte

Em “Sobre o rigor da ciência” Borges (1999), igualmente argentino e igualmente Jorge, escreve com ironia

*...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra reliquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658.)*

Os mapas da ciência são representação e não realidade, e eles podem somente trazer indicações do que seria a coisa maior, mas nunca podem ser igual a ela. O mapa descrito pelo escritor Jorge deixa de ser, assim, uma representação e passa a ser inútil. Uma não realidade. Em ciência, só podemos ter uma fração, um fragmento da realidade; não podemos tê-la inteira.

Em arte, e em todas as outras formas de modelação do mundo, também não. Em *Island* (Figura 8), um óleo sobre tela de 200 x 200 cm do artista Jorge, a pintura sugere uma improvisada peça de um quebra-cabeça à semelhança de cada peça da sua obra *Diáspora* (Figura 9), uma série de quarenta e oito colagens, de 40 x 27,2 cm cada, correspondentes a peças de um quebra-cabeça. Cada colagem tem um esboço rigoroso do jogo inteiro e é numerada, assinada e contém apenas uma peça colocada no lugar que lhe é próprio. Tais colagens foram vendidas separadamente para coleções ao redor do mundo a um preço



**Figura 8** · Jorge Macchi. Island, 2010. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/477/island>

**Figura 9** · Jorge Macchi. Diáspora, 2016, fotografia de Edouard Fraipont. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/511/diaspora>

**Figura 10** · Jorge Macchi. 32 morceaux d'eau, 1994. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/19/32-morceaux-deau>

baixo relativo ao valor do trabalho total dividido por quarenta e oito. “A distribuição global causa uma diáspora, a destruição da imagem e a impossibilidade de sua reconstrução” (Macchi, 2012, tradução minha).

Enfim, e na continuação, 32 morceau d'eau (Figura 10) é um guache sobre papel cujo conjunto completo tem dimensões variáveis. Na obra, o curso do Sena em Paris é decomposto em pedaços determinados pelas pontes que o atravessam. Cada uma das formas que resulta da decomposição é pintada em guache azul sobre uma folha branca de 24 x 32 cm e cada folha é anexada à parede e coberta por vidro; a ordem das peças é respeitada e sua orientação, não. Como se sabe, o Sena se bifurca para abarcar duas ilhas, e então a linha dos pedaços da obra também se bifurca e, ao término das ilhas, volta a ser uma única linha (Macchi, 2012, tradução minha).

### Conclusão

Finalizo com o Sena em Paris porque em 1989, cinco anos antes de Macchi realizar 32 *morceaux d'eau*, naquela única exposição individual sobre mapas de cidades, uma das obras apresentadas — que coincidentemente está comigo — representava o Sena (em pedaços!). Sobre eles desenhei suas pontes e inseri caracteres, bifurquei suas águas e abarquei suas ilhas. Depois envidracei cada uma daquelas peças. Não cabe aqui expô-lo, mas cabe, sim, mostrar minha ambiguidade: sinto-me ressentida e ao mesmo tempo esperançosa.

A breve pesquisa realizada sobre uma pequena parte da espetacular e prolífica arte de Jorge Macchi buscou divulgar algumas de suas obras cartográficas a partir da constatação de que, nelas, criatividade e o rigor não se excluem; buscou, igualmente, aceitar o desafio proposto pelo Congresso de debater arte latino americana com a comunidade artística de língua ibérica. Entretanto, por detrás de todas as reflexões sempre esteve o meu olhar, a minha admiração, o meu desejo reprimido e a minha potência adormecida.

Contrariamente aos meus processos anteriores iniciei o processo de escrita desse artigo pelo título; resgatei algumas memórias e, a seguir, pesquisei dados sobre o artista. Ao finalizar, para minha surpresa, encontro as seguintes palavras de Macchi (apud Molina, 2016, grifo meu): “Gostaria de ser percebido como um criador de imagens e gostaria que elas *despertassem* ou provocassem ideias”.

Sua arte, objetiva e subjetiva, *despertou* minha arte.

Gracias Jorge.

## **Referências**

- Borges, Jorge Luis. (1999) *Obras Completas: Volume III (1952-1972)*. São Paulo: Editora Globo.
- Inhotim. (s/d) [Site oficial]. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/historico>
- Macchi, Jorge. (s/d) *Jorge Macchi*. Disponível em URL: <http://www.jorgemacchi.com>
- Molina, Camila. (2016) *O artista Jorge Macchi torna visíveis os paradoxos*. Disponível em URL: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,jorge-macchi-e-a-arte-de-tornar-visiveis-os-paradoxos,10000055199>
- Moura, Rodrigo.(2011) *Jorge Macchi: Press Release*. Disponível em: [http://www.galeriailuisastrina.com.br/wp-content/pdfs/exposicoes/jorge-macchi2011\\_pt-br.pdf?nocache=1](http://www.galeriailuisastrina.com.br/wp-content/pdfs/exposicoes/jorge-macchi2011_pt-br.pdf?nocache=1) Acesso em: 23/12/17
- Pedrosa, Adriano.(2011) *Jorge Macchi and the Argentine School of Cartography*. Disponível em: <http://www.jorgemacchi.com/en/textos/298/jorge-macchi-and-argentine-school-cartography>, Acesso 30/11/17.

# Como faz design etnográfico quem odeia viajar? Deslocamento, recolha e empatia em Sebastião Rodrigues

*How does one who hates traveling do ethnographic design? Displacement, collect and empathy in Sebastião Rodrigues*

LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR\*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, professora, designer.

AFILIÇÃO: Universidade Federal de Pelotas (UFPEL); Centro de Artes (CA); Colegiado dos Cursos de Design. Rua Alberto Rosa, 62, Centro, 96010-770 — Pelotas, RS, Brasil. E-mail: luciaweymar@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo objetiva divulgar parte da vida e obra do designer etnográfico português Sebastião Rodrigues. Uma vez que tradicionalmente a etnografia pressupõe deslocamentos físicos e que os relatos indicam que o designer detestava viajar a pesquisa observa, nele, a existência de dois outros modos de deslocar-se, pela recolha e pela empatia.

**Palavras chave:** Sebastião Rodrigues / design etnográfico / deslocamentos.

**Abstract:** *The present article aims to divulge part of the life and work of the Portuguese ethnographic designer Sebastião Rodrigues. Since ethnography traditionally presupposes physical displacements and the reports indicate that the designer hated to travel, the research notes, in him, the existence of two other ways of moving, through the collection and through the empathy.*

**Keywords:** *Sebastião Rodrigues / ethnographic design / displacements.*

## Introdução

Ainda é recorrente, em alguns pesquisadores não antropólogos, um imaginário de método etnográfico enquanto aquele que descreve, analisa e interpreta, via trabalhos de campo, apenas as sociedades mais primitivas e que, para tal, o pesquisador deveria se deslocar ao encontro delas. Esse deslocamento para as culturas mais simples remete às longas viagens realizadas no passado e obviamente existem culturas ainda não estudadas, mas, nos dias atuais, a etnografia tem sido muito usada em tribos urbanas contemporâneas. Ao presente texto interessa, principalmente, a questão do deslocamento. Interessa pensar o deslocar-se daqueles designers que buscam melhor conhecer a realidade de seus sujeitos/objetos de pesquisa, ou seja, daqueles designers que dão início ao processo projetual mergulhando na cultura do outro em busca de empatia.

A observação de outras realidades via deslocamentos através de viagens, método no qual se situa este artigo vinculado à pesquisa maior de estágio pós doutoral, é recorrente nas pesquisas sociais. Entretanto, parece haver outros modos de deslocar-se. Por exemplo, um olhar que observa e descreve as sociedades humanas e que prescinde de deslocamento através de viagens físicas: o do designer etnógrafo português Sebastião Rodrigues que representou a portugalidade de seu tempo como poucos (Figura 1). E ele odiava viajar!

### 1) Deslocamentos de Sebastião Rodrigues: viajar não era com ele

Mas, como faz etnografia quem odeia viajar? Ato contínuo, pesquisamos sua vida e obra nos arquivos da Lisboa e, sobretudo, na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) para a qual realizou inúmeros projetos gráficos e onde, em 1995, foi realizada uma grande exposição individual em sua homenagem, organizada por seu amigo e “discípulo” José Brandão (1995:9, grifo nosso), com o qual tivemos a oportunidade de realizar entrevista, algum tempo depois, sobre a vida e obra de ambos (Figura 2).

*Foi com grande entusiasmo que aceitei, por indicação da Associação Portuguesa de Designers, aquilo que se transformou num grande desafio: organizar esta exposição. Em primeiro lugar por se tratar de Sebastião Rodrigues, amigo do coração e quase pai, que admiro em todos os aspectos da sua personalidade: pela sua excepcional sensibilidade e talento, pela sua inteligência, pelo rigor e amor com que sempre desempenhou a sua profissão e, porque não, também pela sua bondade. Depois, por se realizar onde se realiza, isto é, na Fundação Calouste Gulbenkian.*



“Bem aventurados aqueles que nunca se afastaram muito da terra onde nasceram.” Assim costumava brincar o designer português Sebastião Rodrigues (1929-1997). Nascido e criado em Lisboa, onde também veio a falecer, Sebastião Rodrigues fez uma única viagem de caráter pessoal para Finlândia, terra de sua esposa, aos trinta anos. Ainda solteiro – mas sempre acompanhado – realizou poucas viagens: ao Brasil, em 1954, lá permanecendo por um ano para a montagem do Pavilhão Português no IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo; a Roma em 1956, de carro, para montagem da representação portuguesa no Congresso das Capitais e, em 1958, a Bruxelas para montar o setor IV do Pavilhão Português na Exposição Universal, em co-autoria com Manuel Rodrigues, com quem trabalhou e dividiu atelier.

De acordo com o escritor e publicitário Orlando da Costa (1995:83),

*‘Viajar não era com ele! Pelo contrário’, confirma Vasco Lapa, (...) sua maneira de ser, ao mesmo tempo tímida e artilosa, e a sua atitude de medo visceral das viagens em geral, e, em particular, das velocidades, das travagens, das curvas e contra-curvas, a sua aversão à promiscuidade dos comboios, atentória da privacidade, etc.*

Para o também escritor José Cardoso Pires (1995:13), ‘Sebastião, nascido e criado no Dafundo, era ‘filho de Lisboa’ (sic) e fazia desta expressão uma assinatura’. A cultura instintiva das ruas de sua cidade lhe interessava. Comparado a um gato (Figura 3) pelos amigos, Sebastião Rodrigues admirava o bichano nos telhados lisboetas e, tal qual o felino e tal qual seu ritmo musical preferido – o jazz, julgava-se em um jogo no qual o inesperado e o imprevisto eram característicos (Figura 4).

O arquiteto Sena da Silva (1995:24) afirma que Sebastião sabia que ‘ser culto é ser de um sítio’ pois dele partimos para outras terras levando, dele, o olhar. Sebastião Rodrigues sugeria que as tecnologias de produção de imaginários, como cinema, livros, teatro e música podem voar mais que aviões a jato e fazer-nos regressar a qualquer momento (Sena da Silva considera que é nesse confronto entre o próximo e o distante que encontramos o sentido da cultura); Sebastião Rodrigues decerto concordava que as viagens reais eram úteis, mas atentava, com ironia, à possibilidade de tornarmo-nos “provincianos de Milão”.

Apesar de viajar não ser com ele, Sebastião viajou pelo norte de Portugal e talvez tenha sido de lá, ou de suas tertúlias em Lisboa ou, principalmente, de suas constantes visitas a dois importantes museus lisboetas – o de Arte Popular e o de Etnologia Leite de Vasconcellos (hoje Museu da Arqueologia) – que recolheu, guardou e conservou inúmeros registros visuais: futuras matérias prima de seus trabalhos. E que fez, então, etnografia!



**Figura 1** · Retrato de Sebastião Rodrigues por Eduardo Gageiro. Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:5

**Figura 2** · José Brandão, a autora, e cartaz de Sebastião Rodrigues na parede à esquerda. Fonte: própria.

Para o pesquisador e professor de design José Bártolo (2016:45), mesmo sendo filho de Lisboa, o trabalho de Sebastião “(...) revelava uma dimensão nacional e uma clara atenção e capacidade de interpretação de linguagens internacionais” e considera, igualmente, que suas poucas viagens sempre foram viagens de estudo. Nos museus e em sua estada de seis meses entre 1959 e 1960 no norte de Portugal, com apoio de uma bolsa da FCG, pesquisava símbolos e grafismos relacionados à etnografia portuguesa.

*Ninguém como Sebastião envolveu tão seriamente grafismos do património cultural português num trabalho de design erudito; poucos como Sebastião desenharam com tanta vocação autoral, sem descurar a encomenda; e de poucos, como de Sebastião, o trabalho final resulta de um processo tão exploratório e, ao mesmo tempo, tão rigoroso, numa obra que não cessa de renovar-se até o fim.* (Bártolo, 2016:48)

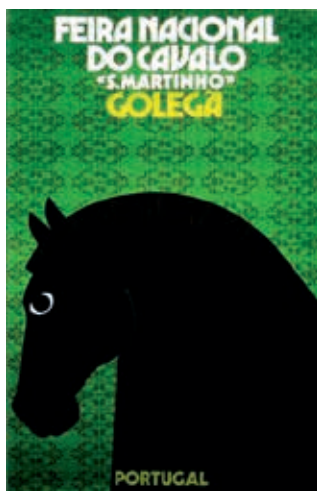
## 2) Deslocar-se através da recolha

Como resultado de seus distintos deslocamentos é recorrente a presença de certos elementos iconográficos criados por Sebastião Rodrigues e frequentemente encontrados no artesanato remoto, nas tipografias e arquiteturas antigas e de *terroir*, etc., (recolhas de raiz popular sem ter nada em vista, ele dizia). Segundo Sena da Silva (1995:24), Sebastião Rodrigues afirmava que todo e qualquer material a ser usado em comunicação é encontrado em todo e qualquer lugar, e sempre pronto a se transformar em produto cultural.

*Vai para quarenta e três anos, que quase diariamente, talvez por atavismo, administro, organizo e desenho com a maior parcimónia os mais diversos símbolos, para os dispor da melhor maneira que sei em variadíssimos espaços: além da parcimónia, também utilizo a alegria, um certo olhar, o jogo, e sempre o espírito de serviço tentando que a comunicação (que de comunicação se trata) tenha a mais limpa emissão e a mais clara recepção.* (Rodrigues, 1995:89)

O sol, o pássaro, o peixe, a flor, a cruz, o coração, a mão, casas, olhos, barcos, gatos, estrelas, melancias, geometrias: quadrados, círculos e triângulos, elementos totêmicos, letras desenhadas, ou seja, é um léxico que, repetido, deflagrou o estilo pessoal de Sebastião e legitimou a tradição cultural portuguesa sem macular a atitude de um comunicador preocupado com seu público, afinal nunca quis afirmar-se a si próprio (Figuras 5, Figura 6, Figura 7 e Figura 8).

Um de seus maiores estudiosos, Robin Fior (1995:47), considera que Sebastião Rodrigues construiu uma portugalidade pessoal, pois “a busca duma cultura verdadeiramente tradicional foi uma necessidade profissional”. Mas há divergências:

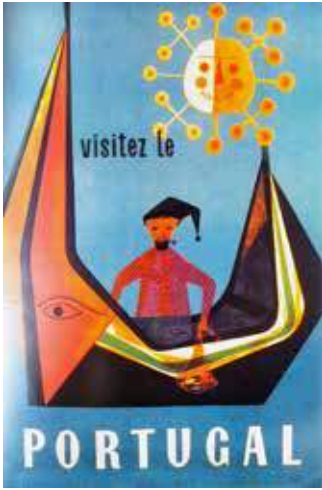


**Figura 3** - A figura do gato, tão admirada, 1960  
Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:70

**Figura 4** - Sebastião Rodrigues, Cartaz com elementos ligados ao jazz, 1962. Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:58

**Figura 5** - Sebastião Rodrigues, Cartaz com elementos etnográficos, 1971. Fonte: Sebastião Rodrigues Designer, 1995, p.152

**Figura 6** - Sebastião Rodrigues, Cartaz com elementos etnográficos, 1972. Fonte: Sebastião Rodrigues Designer, 1995, p.203



**Figura 7** - Sebastião Rodrigues, Cartaz com elementos etnográficos, 1953. Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:37

**Figura 8** - Sebastião Rodrigues, Cartaz com elementos etnográficos (exposto no atelier de JB), 1950. Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:15

**Figura 9** - Sebastião Rodrigues, Cartazes produzidos para o SNI, 1959-1965. Fonte: Sebastião Rodrigues, 2016:53

**Figura 10** - Sebastião Rodrigues, Cartaz 25 de abril, 1977. Fonte: Sebastião Rodrigues Designer, 1995:164

*Sebastião Rodrigues recolhia elementos, mesmo sem finalidade aparente, pois acreditava que esses elementos iriam mais tarde servir-lhe como mote para as suas criações gráficas. E nestas recolhas há a destacar as de cariz popular, etnográfico e arqueológico, que foi fazendo ao longo do tempo e pelo país fora. No entanto, no que diz respeito a este tipo de elementos, pode considerar-se que a sua recollecção poderia não ser assim tão desprovida de intenção inicial e finalidade previsível, dado que uma considerável parte do trabalho do designer se destinava ao SPN/SNI, com campanhas ligadas ao turismo e à manutenção da ideia de uma portugalidade característica do Estado Novo. (Rolo, 2013, grifo nosso)*

É necessário acrescentar ao racional contexto cultural da modernidade portuguesa (em se tratando das identidades e suas representações visuais) as longas décadas de regime ditatorial vividos pela geração de artistas e designers contemporâneos a Sebastião. Ao longo de quase vinte anos Sebastião Rodrigues criou projetos gráficos com fins de propaganda para o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) (Figura 9) do governo de António de Oliveira Salazar, figura de destaque e promotor do Estado Novo (1933-1974), período no qual as representações visuais, em geral, eram ligadas a

*(...) uma cultura demarcada por conceitos de ‘bom gosto’ e ‘mau gosto’, a que não era estranho um certo ‘paladar suíço, na nostalgia da cultura francesa e na tarefa ingrata de inventar um ‘estilo português’ que pudesse agradar ao Doutor Salazar. (Sena da Silva, 1995:20)*

Apesar da sugestão de um design a serviço do regime autoritário é sabido que Sebastião seguiu produzindo design vinculado ao governo português após a revolução que destituiu o salazarismo, em 25 de abril de 1974, inclusive seu cartaz comemorativo para a Revolução, dita dos Cravos, é emblemático (Figura 10). A paixão pelo fazer artístico parece ser mais evidente em Sebastião Rodrigues do que o posicionamento político, conservador ou revolucionário e, na esteira desta opinião, o viés de um depoimento interessa. Depois de analisar os milhares de documentos recolhidos por Sebastião Rodrigues, Cristina Azevedo Tavares (1995:29), mais do que atribuir ao seu trabalho a alegria que o próprio menciona, aposta na palavra “comprazimento”, ou seja, na “satisfação própria ao chegar a uma solução”. A tal alegria resultaria, assim, da “satisfação pela resolução encontrada”.

### **3) Deslocar-se através da empatia**

Certamente a ação de recolher e guardar materiais em seus arquivos, resultante de deslocamentos, impulsionou a criação dos elementos gráficos da obra de Sebastião Rodrigues. Entretanto, para além desta ação parece haver uma espécie



de ética de atuação em Sebastião Rodrigues – na qual igualmente inclui-se a alegria e a parcimônia citadas, que parece impulsionar também a criação de seus elementos gráficos. Referimo-nos ao modo como encarava seu processo projetual. Em outros depoimentos, dele e de colegas de ofício, o acolhimento e reconhecimento dado aos parceiros de projeto é evidente e esta postura, esta “ética”, também é resultante de seus singulares deslocamentos.

Ao considerar que é difícil encontrar em outros designers a compreensão que Sebastião manifestava no trato visual de projetos culturais, Sena da Silva (1995:23) aponta que desde os quinze anos, quando começou a trabalhar em um jornal e ali a fazer pequenos serviços gráficos, Sebastião Rodrigues soube que o produto do design depende das contribuições de parceiros variados em uma cadeia na qual todos os elos são fundamentais e o autor apregoa que é esse conhecimento do ofício que ajuda o profissional em design a dialogar com os variados parceiros de projeto. Sebastião Rodrigues, mestre e aprendiz, sempre afirmava “que nada teria sido possível sem os interlocutores que teve a sorte de encontrar nas instituições em que trabalhou” o que corrobora Sena da Silva (1995:24) quando declara que “o design é sempre a gestão inteligente de um número considerável de solicitações (e de contribuições) de muitos parceiros. Entre conflitos e contradições, quando se encontram os parceiros certos, o design acontece”.

Deste modo, conjecturamos que a inclusão dos parceiros de projeto e o reconhecimento desta inclusão é também um tipo de deslocamento. Um deslocar-se de si, um modo de produzir design empático. É, enfim, um exercício a mais de alteridade realizado por Sebastião Rodrigues para além daquele de guardar em arquivos o que vem de fora, da rua, do outro.

### Conclusão

“Desígnios mais ambiciosos: ‘acontecem’...” (Rodrigues, 1995:19). Sim, acontecem, confirma a comunidade internacional. Inventivo e experimental, homem de cultura e artífice rigoroso e perfeccionista, capaz de reunir diversas profissões em si como a maioria dos modernistas e de entrelaçar distintas linguagens como a pintura, a fotografia e a colagem, assim como as opções formais do abstrato e do figurativo (Tavares, 1995), Sebastião Rodrigues recebeu o Award of Excellence do International Council of Graphic Design Associations e é considerado “o designer gráfico português de maior reconhecimento internacional” (Rosa, 2016:79).

De modo geral, sua obra pode ser descrita como uma busca *parcimoniosa* pelo essencial; síntese gráfica seria a expressão. Contudo, mais especificamente,

nela também aparece o humor, o trabalho, a festa, a simplicidade, a dimensão poética dada ao objeto gráfico e, claro, a paixão. Enfim, aqueles valores associados a pessoas *alegres*.

### Referências

- Bártolo, José (2016) "Sebastião Rodrigues, designer da alegria e da parcimónia." In: *Sebastião Rodrigues: O mais importante designer gráfico da segunda metade do século XX*. (org. Baltazar, M.J.; Bártolo, J.; Rosa, V.) Coleção Designers Portugueses. Vol. 3. Matosinhos: ESAD.
- Brandão, José. (1995) "Apresentação." In: *Sebastião Rodrigues Designer*. Catálogo. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Da Costa, Orlando. (1995) "Uma nota biográfica e duas notas de rodapé." In: *Sebastião Rodrigues Designer*. Catálogo. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fior, Robin. (1995) *Glifo, signo, assinatura, design*. In: Catálogo Sebastião Rodrigues Designer. Fundação Calouste Gulbenkian, Pires, José Cardoso. *Lembrança para Sebastião Rodrigues*. In: Catálogo Sebastião Rodrigues Designer. Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- Rodrigues, Sebastião. *Falando do ofício*. In: Catálogo Sebastião Rodrigues Designer. Fundação Calouste Gulbenkian, 1995
- Rolo, Elisabete. (2013) "Design gráfico e processo criativo: o caso de Sebastião Rodrigues." *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes*, Vol. VI (11) Retrieved from <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=156>
- Rosa, Vasco. (2016) "Alquimista de sinais sensíveis." In: *Sebastião Rodrigues: O mais importante designer gráfico da segunda metade do século XX*. (org. Baltazar, M.J.; Bártolo, J.; Rosa, V.) Coleção Designers Portugueses. Vol. 3. Matosinhos: ESAD
- Baltazar, M.J.; Bártolo, J.; Rosa, V. (org.) (2016) "Sebastião Rodrigues: o mais importante designer gráfico da segunda metade do século XX". Coleção Designers Portugueses. Vol. 3. Matosinhos: ESAD
- Sebastião Rodrigues Designer*. (1995) Catálogo da Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sena da Silva, António Martins. (1995) *Designer e alquimista de sinais visíveis*. In: Catálogo Sebastião Rodrigues Designer. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Tavares, Cristina Azevedo (1995). *Dois tempos num tempo só*. In: Sebastião Rodrigues Designer. Catálogo. Fundação Calouste Gulbenkian.



# Memórias de uma mente com lembranças: o imaginário doméstico no trabalho de Rick Rodrigues

*Memories of a mind with memories: the domestic  
imagination in the Rick Rodrigues's work*

LUCIANE SILVA BUCKSDRICKER\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes Visuais, Programa de pós-graduação em artes visuais. Rua Senhor dos Passos, 248 — Prédio anexo, 5 andar, Centro, Porto Alegre/RS, CEP: 90020180, Brasil. E-mail: luciane.dricker@gmail.com

**Resumo:** Pretendo investigar neste artigo como se apresenta o imaginário do universo da casa e do lar, no trabalho artístico de Rick Rodrigues (João Neiva/ES, 1988). Ainda, por que vias e linguagens ele se aproxima e como dá conta desse espaço doméstico real e sonhado artisticamente, relacionando- os com as divagações sobre a casa e lar do filósofo Gaston Bachelard, do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa e do psicanalista alemão Sigmund Freud.

**Palavras chave:** casa / lar / devaneio / memória / ficção.

**Abstract:** *I intend investigate in this article how the imaginary of the universe of the house and the home is presented in the Rick Rodrigues's artistic work (João Neiva / ES, 1988). Yet, by what pathways and languages does he approach and how does he account for this real and artistically dreamed domestic space, relating them to the ramblings about the house and home of the philosopher Gaston Bachelard, the finnish architect Juhani Pallasmaa and the german psychoanalyst Sigmund Freud.*

**Keywords:** *house / home / daydream / memory / fiction.*

## Introdução

A casa e sua ideia de lar tem sido temas recorrentes em representações visuais no final do século XX e início do século XXI. São trabalhos ricos em clichês culturais e significados contraditórios, mas que demonstram a universalidade do assunto e sua contemporaneidade. Afinal, todos habitamos de alguma maneira uma casa, ou parte dela, independentemente de nossa classe social, gênero, raça ou localidade geográfica.

Rick Rodrigues (João Neiva/ES, 1988) é um jovem artista contemporâneo que vem se destacando atualmente no sistema de arte brasileiro. Graduado em artes visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo — UFES, cursa o mestrado na mesma instituição, focando seu trabalho no universo da casa e nas memórias da infância, traduzindo-as em uma produção que atua no território do sensível e do delicado através de linguagens como o desenho, o bordado e a instalação. Rodrigues trabalha dentro da sua própria casa e a partir dela, naquilo que ele denomina de “quartêlie”, o quarto antigo de seu irmão mais velho, que por acaso, também foi quem lhe deu as primeiras lições de bordado a partir de costuras em celas de cavalo. Dentro deste espaço lembranças e trabalhos em processo misturam-se em um devaneio próprio do artista, que vai construindo pequenas histórias poéticas, aliando autobiografia com ficção. O artista parte do privado para discutir o universal, tentando achar pontos que se entrelaçam e se sobrepõem em todos os lugares: questões de afetividade e memória. Através das lembranças das casas do passado e de memórias familiares, o artista capixaba transforma o intangível em material artístico. A casa é o amplo território discursivo onde Rodrigues devaneia de maneira particular. Os seus cômodos estão interligados um ao outro por pensamentos e lembranças e oferecem ao artista uma topografia de seu ser mais íntimo, mesclando memória, sonho e ficção. A casa e o lar e a forma de habitar é o fio condutor que percorre e interliga todos os trabalhos de Rick produzidos até hoje.

### 1. Casa: refúgio e cela

“O ato de habitar é o modo básico de alguém se relacionar com o mundo”, afirma o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa. Se habitar causa um impacto do sujeito no ambiente e vice-versa, poderíamos através da análise dos hábitos de alguém, em um determinado lugar, identificar essa pessoa. Seus gostos, seu temperamento, suas preferências. O ambiente seria como um decalque desse sujeito, o mais íntimo que se poderia chegar de uma pessoa sem o uso da palavra. O ambiente onde uma pessoa vive torna-se uma extensão dela, tanto física como mental. Os corpos residem em uma casa para proteção, intimidade, mas, também, lá domicilia-se

nossa mente com seus desejos, sonhos, medos e segredos. A casa na poética de Rick Rodrigues propõe, entre tantas discussões, pensar sobre as fronteiras entre o público e o privado, a tensão do dentro e de fora, o eu e o outro. A casa como casa do lar e do ateliê, é um lugar onde o artista realiza os diversos gestos e ações, íntimos e secretos, repetitiva e minuciosamente, e vivencia as mais diversas e possíveis identidades (Pallasmaa, 2017). “O lar é uma encenação da memória pessoal, um mediador complexo entre a intimidade e a vida pública.”

A casa é refúgio e cela ao mesmo tempo. O entrelaçamento quarto/ateliê reflete na produção de Rodrigues. Além de trabalhar na casa e sobre a casa, o uso dos materiais também provém do mesmo lugar. Lenços, brinquedos de infância, objetos há muito guardados. O corpo-casa do artista se engrandece e se confunde entre arte e vida. O processo de criação acontece também na contaminação de materiais e linguagens, na mistura da brincadeira de criança com a arte e nas memórias reais com as memórias inventadas. O trabalho de Rick é proposto a partir da mistura de arquivos e memórias que habitam há muito o seu corpo-casa. O artista faz uso de diversas linguagens para cercar a casa pelos mais diversos ângulos, entre elas o desenho, a serigrafia, o bordado e as instalações que incorporam miniaturas de partes da casa (como camas, cadeiras e escadas) à outras linguagens tradicionais.

## **2. Tudo que não invento é falso**

Na exposição *Tudo que não invento é falso* de 2016 (Figura 1), Rodrigues apresenta algumas séries de trabalhos que tem o mesmo nome. Composta por desenhos em grafite vermelho e azul, objetos miniaturas em madeira e uma série de bordados, ele apresenta uma instalação que permeia todo o universo doméstico. O nome da mostra já denota o entrelaçamento entre os documentos da época de infância e a memória inventada que preenche as lacunas daquilo que não se tem registrado. O lugar entre a confissão e a ficção aparece como um terreno fértil para a prática artística.

Uma escada em miniatura, longa e estreita, e que muitas vezes não chega a lugar nenhum. Ou que se atravessa por lugares impossíveis como ponte para lugares secretos. Uma cama de molas perfeitamente verossímil mas em tamanho diminuto e disposta sobre um fofo travesseiro (Figura 2). Casas de pássaros minúsculas dividindo espaço com meninos e meninas desenhados e bordados, tendo como característica rostos escondidos por flores ou por casas. As instalações de Rick Rodrigues mexem com o imaginário infantil e requerem constantemente que se traga nossa própria bagagem interna para dialogar com que é proposto. Essa relação entre a contemplação do trabalho em um determinado

espaço, durante um tempo, por um espectador, assinala o que podemos chamar de instalação. Segundo Elaine Tedesco (2004), “em uma instalação o artista implica simultaneamente sua proposta e o lugar onde se situa; depois, com a duração um determinado local é temporariamente transformado. Além disso, um espectador precisa ser acionado para que o círculo de relações se forme”.

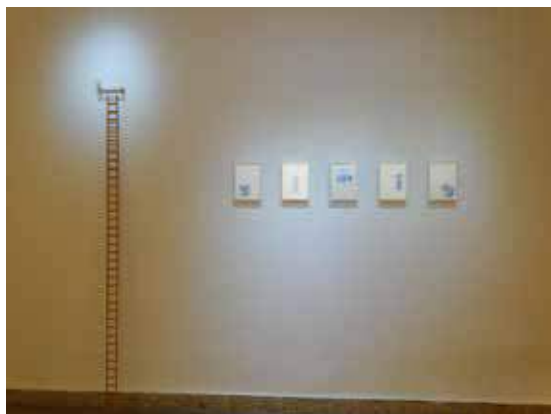
A escada é um elemento de ligação para aquilo que você não alcança. As escadas usadas de maneira diversificadas por Rodrigues levam a alcançar pensamentos e memórias que não são de fácil acesso, outras vezes parecem pontes para lugares insabidos ou passagens para esconderijos que dão proteção. As escadas interligam os trabalhos de toda a exposição, funcionando ora como sugestão, ora como possibilidades (Figura 3 e 4).

Já na série de trabalhos em desenho em que o artista usa a figura humana tendo a cabeça substituída por uma casa ou um corpo gigante que habita uma casa miniatura (Figura 5 e Figura 6) observa-se o pensamento sobre o viés de uma construção de um mapa interno, de um universo doméstico próprio. O corpo e a casa criam juntos um itinerário de lar. Um habitar que vai acontecendo a partir e através de uma viagem doméstica, remapeando ele mesmo as diferentes noções do que seria a sua própria noção de lar.

### 3. Que casa é essa que se habita?

No romance *O mágico de Oz* de 1900 de L. Frank Baum, Dorothy Gale, uma menina órfã de doze anos, vive com seus tios em uma fazenda no Kansas (EUA) e sonha com um lugar melhor. Após ser golpeada na cabeça e perder os sentidos, no momento em que um ciclone levanta sua casa para o céu, ela e seu cão Totó acordam na terra mágica de Oz. Após muitas aventuras pelo mundo de Oz; uma estrada de tijolos amarelos, bruxas boas e más, novos amigos e descobertas, Dorothy consegue voltar para casa. Confusa e febril, a personagem profere na cena final do filme, sentada em sua cama e ao lado de sua família, a clássica frase: “Não há lugar como nosso lar.” Quando Dorothy acorda falando sobre Oz, sua tia Em tenta acalmá-la dizendo que tudo foi apenas um pesadelo e que ela está segura em casa, mas Dorothy acredita que havia algo “estranhamente familiar” em Oz, ela realmente parecia um “lugar”. Sua aventura começa e termina em sua casa, mas o fantástico mundo de Oz faz com que a personagem repense suas ideias sobre a essência do lugar e do lar. Qual seria a diferença entre “casa” e “lar” e o que seria este estranho naquilo que parece tão familiar?

Em português, assim como em várias outras línguas, temos duas palavras para designar diferentes facetas do ato de morar. A casa seria a estrutura arquitetônica criada para abrigo e proteção onde desenvolvemos atividades



**Figura 1** - Foto geral da exposição *Tudo que não invento é falso*, de Rick Rodrigues, 2016, Galeria Homero Massena, Vitória/ES- Brasil. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

**Figura 2** - Rick Rodrigues, Sem título, 2016. Fronha bordada, travesseiro, miniatura de cama e lâmpada suspensa. Instalação, dimensões variáveis. Exposição *Tudo o que não invento é falso*, 2016, Galeria Homero Massena, Vitória/ES- Brasil. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>



**Figura 3** - Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016.  
Grafites coloridos para lapiseira 0,5 mm sobre papel creme, 21x15cm  
(cada). Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

**Figura 4** - Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016.  
Grafites coloridos para lapiseira 0,5 mm sobre papel creme, 21x15cm  
(cada). Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

**Figura 5** - Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016.  
Grafites coloridos para lapiseira 0,5 mm sobre papel creme, 21x15cm  
(cada). Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

**Figura 6** - Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016.  
Grafites coloridos para lapiseira 0,5 mm sobre papel creme, 21x15cm  
(cada). Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

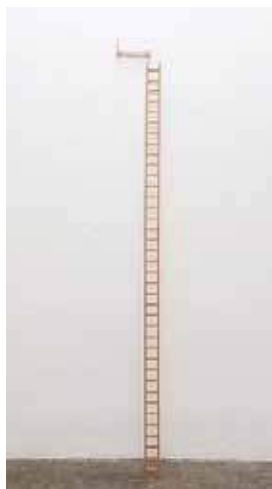
domésticas, enquanto que o ato de habitar transforma esta casca sem significado em algo especial, o lar. Este, daria a noção de pertencimento e seria construído na nossa mente, é um local de celebração e luto, sonhos, pesadelos e insônia. Ele está ligado a memórias e desejos pessoais. A busca pelo lar começaria ainda no útero da mãe e terminaria apenas local da morte, em um desejo nunca preenchido. A busca do lar seria o próprio caminho da vida, segundo David Lichtenstein, psicanalista lacaniano, que afirma no artigo *Born in exile: theres no place like home* de 2009 que "O lar é uma ilusão de inteireza."

Na trajetória artística e poética de Rick Rodrigues, a partir da pequena cidade de João Neiva, assim como na aventura de Dorothy Gale em Oz, consegue-se co-participar do devaneio e compartilhar com eles essa busca pelo o que poderíamos denominar "construção da sua própria ideia de lar". Habitar uma casa, isto é, torná-la pessoal, envolvê-la com objetos próprios, rituais pessoais, secretar o próprio cheio, sentindo-se em casa, fazer dela um lar, produz seres com raízes que possuem história: passado, presente e futuro. Um homem que não habita vive em uma eterna solidão do tempo presente. Quando se habita uma casa, ela se torna extensão do corpo. Nela se reconhece e se molda a própria identidade. E essa construção de lar pode levar muito tempo ou surgir a partir de um ciclone que tira do chão para devolver tudo em forma de clareza logo mais. Os desenhos de Rodrigues muitas vezes podem parecer *nonsense* como as ideias no romance de Baum, mas é com esse rico imaginário poético que uma casa deve ser povoada para transformar-se em lar. "De fato, em nossas casas temos cantos e redutos onde gostaríamos de nos aninhar confortavelmente. Aninhar-se pertence à fenomenologia do verbo habitar, e apenas aqueles que aprendem a fazê-lo conseguem habitar com intensidade." (Bachelard, 2010:30)

#### 4. Quando o familiar se torna estranho

Mas, assim como o lar é referência de segurança e companheirismo, também é local de atos violentos, de memórias reprimidas e de solidão. A casa estrutura a maneira como se vive, e é estruturada pelas normas da sociedade e do tempo em que se vive. Pode-se então, considerar o lar como um duplo, entrelaçado entre o sonho e o pesadelo.

O texto *O Estranho (Unheimlich)*, escrito em 1919 por Freud, começa com o psicanalista apresentando os diversos significados e, às vezes, as contradições contidas nos significados das palavras *unheimliche* (estranho) e *heimliche* (doméstico/oculto). Aproveitando-se da ambiguidade na língua alemã nos significados dessas palavras, Freud consegue explicar o que seria o "estranho no familiar", no conhecido. Isto é, o fenômeno do estranho estaria no momento



**Figura 7** · Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016.

Escadinha de madeira jacarandá e cama miniatura, dimensões variáveis. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

**Figura 8** · Rick Rodrigues, *Flores ser*, 2016. Bordado sobre lenço de algodão, 33 x33 cm. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

**Figura 9** · Rick Rodrigues, *Esconde-esconde*, 2015. Bordado sobre lenço de algodão, 30 x30 cm. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>



em que as coisas familiares de repente mostram-se desconfortavelmente des-familiares, perturbadoramente estranhas. Quando surge aquela dúvida entre o que é familiar e o que é intruso. O estranho é ao mesmo tempo caseiro e não-doméstico, é uma experiência familiar que esconde uma situação desconhecida como a sensação que Dorothy Gale sentiu após voltar de sua aventura pela mágica terra de Oz, ou o desconforto conhecido, que repousa entre o sonho e o pesadelo, que se sente ao olhar algumas peças e desenhos de Rick Rodrigues; a miniatura de cama que repousa na parede a 2 metros de altura com uma escada vertiginosa a qual que não se sabe ser possível subir até ela (Figura 7) ou seja pelos lindos e delicados bordados em lenços que nos mostram personagens sempre com o rosto tapado por flores, como em um pesadelo que nunca se descobre o rosto da pessoa que persegue (Figura 8 e Figura 9).

No estranho está contido o retorno. O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que, ao mesmo tempo, se apresenta como diferente, ele relaciona-se com o sobrenatural, com algo de fantástico que surge de dentro da realidade familiar e que ocasiona o sinistro. O estranho surge do reprimido. Revelar o reprimido de uma casa seria revelar o oculto, as entranhas e os segredos do seu corpo. E cada casa tem os seus próprios segredos.

### **Conclusão**

O lar é uma construção social afetiva, uma maneira de habitar uma casa e de criar uma formação identitária. Assim como a arquitetura da casa se modifica com as mudanças sociais e o passar do tempo, a formação de lar também se altera através do tempo, das culturas, raças e gêneros. “Um lar autêntico tem alma, uma alma que espera seu habitante” nos resume poeticamente Pallas-maa (2017:22) sobre a ideia de uma construção de lar pessoal.

A partir de seu imaginário poético Rick Rodrigues traduz em suas produções artísticas sua própria ideia de lar, por vezes parecendo provindas de doces sonhos e outras tantas parecendo chegadas de devaneios perturbadores, onde realidade e mundo onírico se misturam. Diante da produção desse artista o observador reencontra-se com suas memórias de infância e põe em cheque o como e quanto habita em si mesmo.

## Referências

- Bachelard, Gaston (2001). *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. ISBN 978-85-336-2419-1.
- Baum, L. Frank (2013). *O Mágico de Oz*. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN 978-85-378-0966-2.
- Freud, Sigmund. (1919) *O estranho*. [Consult. 2018-08-15] Disponível em URL: <http://conexoesclinicas.com.br/wpcontent/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-17-1917-1918.pdf>
- Lichtenstein, David. (2009) "Born in exile: There is no place like home." *Psychoanalytic Psychology*, vol 26,451-458. [Consult 2018/08/15] Disponível em URL: <http://psycnet.apa.org/record/2009-22330-008>.
- Pallasmaa, Juhani. (2017) *Habitar*. São Paulo: Gustavo Gili. ISBN 9788584520947
- Rodrigues, Rick (s/d). Site do artista. [Consult 2018-11-23] Disponível em URL: <https://www.rickrodrigues.com/>
- Tedesco, Elaine Athayde Alves. (2004) *Instalação: campo de relações*. [Consult 2017-12-26] Disponível em URL: <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>

# Os desenhos de Jorge Martins: um desafio inconsciente e uma aventura da consciência

*Jorge Martins' drawings: an unconscious challenge and an adventure of conscience*

LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES\*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual.

AFLIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design. Rua Sá Nogueira, Polo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: luisfiliperodrigues@yahoo.es

**Resumo:** Esta abordagem dos desenhos de Jorge Martins, baseada em conversas com o artista, pretende vislumbrar uma certa essência subjacente à sua atividade artística. A esta atividade simbiótica mente-corpo associou-se a poética, presumindo que é ela facilita a imergência numa verdade idiossincrática. Assim, procurou-se um entendimento do desenho como meio de exteriorização sensível através da associação entre o despertar da realidade inconsciente e a realidade da consciência — tendo como ponte a irrealidade do imaginário enquanto metáfora da essência do real. **Palavras chave:** desenho / mente-corpo / poética / inconsciente / consciência.

**Abstract:** *This approach to Jorge Martins' drawings, based on conversations with the artist, intends to glimpse a certain essence underlying his artistic activity. This activity has been associated with poetics, presuming that it facilitates immersion in an idiosyncratic truth. Thus, he converged on the understanding of drawing as a way of externalizing his sensitive reality in the sense of a possible association between the awakening of unconscious reality and the reality of consciousness — through the unreality of the imaginary as a metaphor of the essence of the real.*

**Keywords:** *drawing / mind-body / poetic / unconsciousness / consciousness.*

## Introdução

O que se apresenta de seguida é o resultado de duas entrevistas realizadas ao artista Jorge Martins, nas quais falámos sobre o seu pensamento acerca da sua própria criação de desenhos. Jorge Martins (Lisboa, 1940) iniciou a sua investigação através do desenho em 1958, tendo realizado várias exposições desde então, das quais se pode destacar a de 1978 no Centro Georges Pompidou de Paris e a de 2018, Sombras y Paradojas no MEICA em Badajoz.

Assumi-se este diálogo num contexto intersubjetivo, pelo que não se tentou tornar objetivo o subjetivo; antes se pretendeu estabelecer uma dialética na relação “artista entrevistador – desenhos – artista entrevistado”, onde a interpretação se desenvolveu segundo uma intuição subliminar acerca do que se pensa e sente sobre a poética dos desenhos (a que Jorge Martins também associa uma musicalidade). Tratou-se, assim, de uma intersubjetividade entendida no sentido da empatia em que seja possível, nas palavras de Goldstein (*in Fiorini, 2004: 86-7*), “pôr-se no lugar do outro e sentir como ele, como pode acontecer na imitação e, com maior complexidade, na identificação”, no sentido em que, acrescenta o autor, haja uma “fantasia de transposição [subliminar] de significados de um a outro.” Logo, não se abordaram os desenhos no sentido de um reconhecimento que se feche na exterioridade do realismo físico, ou melhor, do perceptível pelos sentidos, mas sim no sentido de um conhecimento que se abra à interioridade de um certo irrealismo da representação, enquanto ficção, em que se estabeleça a aproximação a um certo realismo da sensibilidade que essa representação desperte.

Este fenómeno de relação interior-exterior enquadra-se na premissa de Jorge Martins de que desenhar é sempre uma forma de conhecimento do exterior, da realidade, do mundo, do universo; mas não é matemático, nem físico, nem histórico; é um conhecimento artístico, que é tão válido como os outros tipos de conhecimento.

O desenho artístico enquanto conhecimento, segundo Jorge Martins, tem muitas bases de conhecimento (a observação, a psicologia, etc.), nas suas palavras, “tem a ver com milhões de conhecimentos que vêm de direções diferentes”; aliás, sugere que é um conhecimento, ao nível humano, mais vasto e profundo do que o conhecimento científico. O desenho artístico é, para Jorge Martins, uma forma de conhecimento em geral que permite uma certa consciencialização e, conseqüentemente, uma maior clarividência, quando se criem condições para uma maior proximidade entre a ação e o pensamento ou, nas palavras de Jorge Martins, em que seja possível estar mais perto tanto dos neurónios e, ao mesmo tempo, da razão, da emoção e do instinto.

## 1. A simbiose mente-corpo potenciadora da intuição criativa do desenho

A exposição desta reflexão sobre a criação de desenhos de Jorge Martins contextualiza-se no facto de o artista reconhecer que a criação artística, no que toca ao desenho (mas também à pintura), é um fenómeno de complementaridade mente-corpo em que o artista sente que tem o mundo na mão, na medida em que, na sua opinião, o processo criativo é uma experiência de “liberdade extraordinária”. O que, dada a natureza manual do desenho, converge para a ideia de Bachelard (citado por Pallasmaa, 2013: 18) quando afirma que “até mesmo as mãos têm os seus sonhos e pressupostos” e, acrescenta, “elas ajudam-nos a entender a mais profunda essência da matéria”, concluindo que, “é por isso que elas também nos ajudam a imaginar [formas da] matéria.”

Jorge Martins revela que o seu processo criativo é instintivo e intuitivo (pois as ideias ou soluções surgem sem ter pensado nelas), mas também racional, porque gosta de pensar sobre o que faz; aliás, confessa que, por vezes, fica irritado quando alguma ideia ou solução lhe apareceu instintivamente e ficaria mais contente se tivesse pensado nela. Apesar disso, acha que no ímpeto do desenho, na ligação entre o cérebro e a mão, o racional e o irracional assumem uma importância reequilibrada, no sentido de que no processo do desenho não há a racionalidade do pensamento sem (irracionalidade da) ação, da mão e do corpo.

No fundo, pode-se sugerir que no desenho a racionalidade do processo está por detrás da ação da mão, assumindo esta ação-pensamento no sentido da ideia de Brun (1991: 175) de que “o olho compreende a forma” e “a mão conhece-a”. Mas, acima de tudo, e de acordo com Jorge Martins, podemos pensar que, quando o corpo inscreve as formas num suporte, à medida que as formas “passam pelo corpo”, o mental e o corporal equilibram-se e tornam-se ambas importantes no processo de inscrição da forma no desenho.

É no campo desta dinâmica de aparente ambivalência mental/corporal que Jorge Martins revela que, no seu processo criativo, o conceito ou ideia inicial começa (à semelhança do que acontece num jogo de xadrez) com um conjunto de gestos elementares a partir dos quais se pode divergir para algo sem interesse ou para algo maravilhoso e cheio de surpresas, numa certa tendência de possibilidades que podem ser infinitas. Isto no sentido de que Jorge Martins diz não pré-estabelecer uma meta; em vez disso, vai criando, sucessivamente, surpresas para si próprio, contrariando uma qualquer reprodução de ideias pré-estabelecidas.

Na opinião de Jorge Martins, o imediatismo do processo técnico do desenho permite, particularmente, explorar melhor a bifurcação e variação de possibilidades da forma, nas suas palavras, “quase num sentido musical” em que o

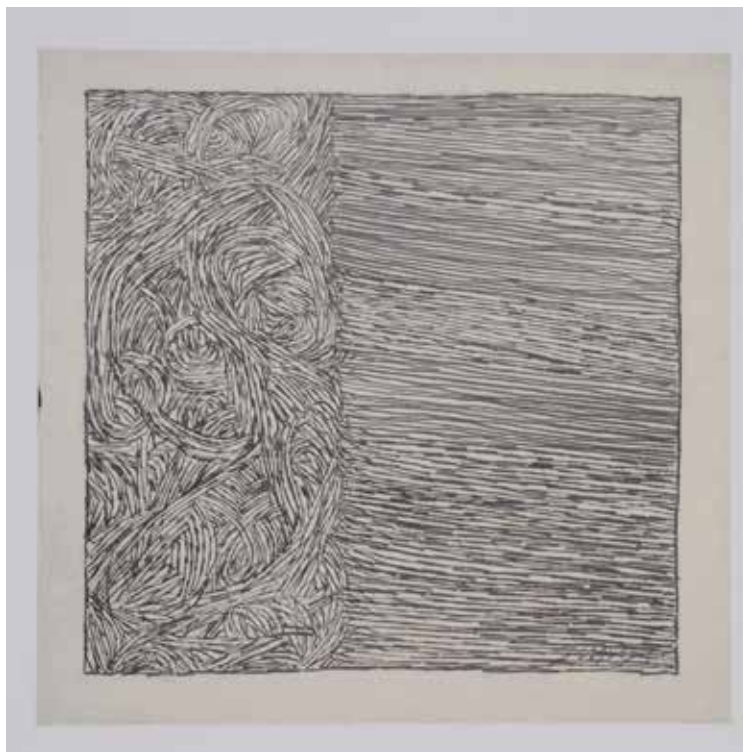
pensamento é constantemente desafiado. Mas também se trata, na sua opinião, de uma proximidade (por não haver uma grande mediatização técnica) entre o pensar, o agir e o representar, de que resulta, por consequência, uma maior facilidade na clarificação estruturção do pensamento.

Relativamente a esta ideia de que o desenho permita clarificar o pensamento, Jorge Martins remete-se para o diálogo entre Sócrates e Diotima (no Banquete, de Platão), quando esta diz que a arte, ou a criação artística, consiste numa passagem do não-ser ao ser. O artista esclarece que entende que o *não-ser* é o que está numa percepção, está num conceito que ainda não tem uma realidade formal, e, por sua vez, o *ser* é a realidade formal do conceito. Essa passagem do *não-ser* ao *ser*, segundo Jorge Martins, faz-se, ao mesmo tempo, com o instinto e com a razão, pelo que não pode ser só instintiva nem só racional. Trata-se de uma passagem em que, segundo o artista, a ideia que não existe em concreto passa a existir, passa a ter uma realidade física, passa a ter uma leitura (seja um poema, um texto ou um desenho), é o efeito de uma transformação mental de uma ideia (de um conceito, de uma percepção, de uma pulsão, de um instinto) nalgo sensível e perceptível.

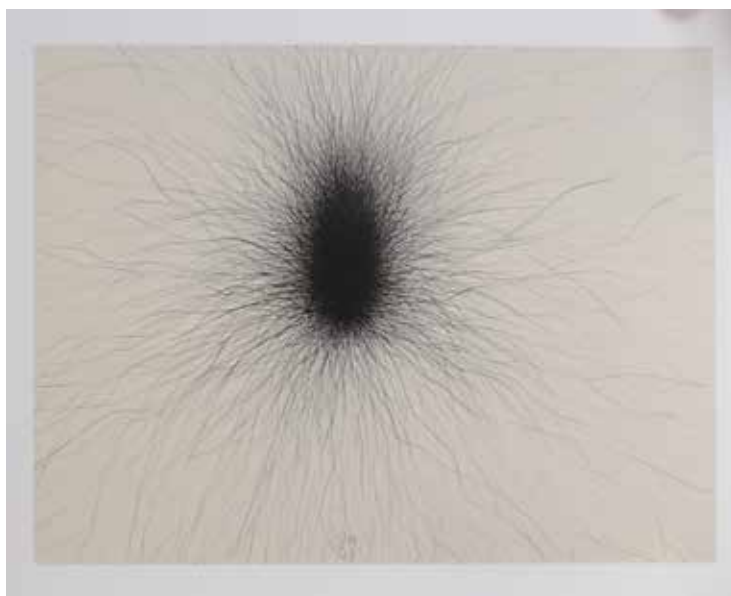
Esse processo de transformação “*não-ser - ser*”, na opinião do artista, pode resultar num maior aprofundamento da forma ou da ideia, sempre que se tenha uma certa capacidade de abordar o lado poético da forma. Esta abordagem poética “do surgimento da forma”, como o corrobora Jorge Martins, pode proporcionar um alargamento da consciência, em que (corroborando a ideia sugerida) acontece um vaivém entre a razão e a intuição e em que o desenho ocorre sem se ter consciência do porquê desse aparecimento. Porém, ressalva Jorge Martins, esta condição de inconsciente pode ser apenas um segundo, pois, de imediato, tenderá a tornar-se consciente ou consciencializável, para além de permitir desencadear a consciência de outras ideias, conquanto reconheça que nem todas as formas que surjam são férteis.

Tendo em consideração que, como diz Jorge Martins, os artistas (e as pessoas em geral) têm um pensamento analítico e racional ou consciente (mas não necessariamente dedutivo), também no caso particular de sua pintura se confronta com essa necessidade analítica (de saber racionalmente o que está a mais ou a menos, o que falta, o que tem de eliminar, etc.). Mas, depois, nos intervalos da transição entre o agir e o retomar da ação, esta atitude analítica e racional transforma-se numa atitude sintética que obedece a um certo instinto e a uma certa intuição – o que, sublinha Jorge Martins, no desenho se passa de um modo ainda mais rápido.

De certo modo, no desenho da Figura 1, podemos constatar um certo con-



**Figura 1** - Jorge Martins. *"Pororoca"*, 1988, grafite sobre papel, 70 x 78 cm.



**Figura 2** · Jorge Martins. Sem título, 2003, grafite sobre papel, 120 x 160 cm.

**Figura 3** · Jorge Martins. "Blake hole", 2008, grafite sobre papel, 120 x 160 cm.



traste entre o aleatório e o dirigido; um contraste que desencadeia um diálogo conciliatório e dialético, em que se pode vislumbrar uma sucessiva reformulação racional de sentidos, conforme se tenha surpreendido com os efeitos que foi descobrindo por (de)ordem do corporal e do mental, e em que estes convergem para a força de uma representação que Jorge Martins provavelmente associaria a uma equação onde se consubstanciam as forças do instinto e do racional.

## **2. O metaforismo como quase-objetividade que potencia a expressão do subjetivo**

*O prosaico é uma questão de descrição e narração de detalhes acumulados e relações elaboradas. O poético inverte o processo. Condensa e abrevia, dando assim às palavras uma energia de expansão quase explosiva (Dewey, 2008:272).*

Com o foco na poética dos desenhos de Jorge Martins procura-se entender como a mesma poderá permitir ao artista “falar” de uma verdade mais profunda, isto é, assumindo a poética como um meio potencial de expressão mais eficaz e direta de um conhecimento – que englobe o consciente e o inconsciente – num sentido mais “expansivo” e “explosivo”. Para o efeito, o ato de expressão torna-se facilitado pelo imediatismo do símbolo. Este tipo de associação de sentidos permite uma relação mais espontânea entre a objetividade dos desenhos (enquanto objeto perceptível) e a subjetividade da sensibilidade que reorienta o processo de materialização da ideia no desenho. Isto tendo como premissa o que Mumford diz a seguir:

*A arte representa o lado interior e subjetivo do homem; todas as suas estruturas simbólicas são outros tantos esforços para inventar um vocabulário e uma linguagem através da qual o homem possa exteriorizar e projetar os seus estados íntimos e, mais particularmente, dar uma forma concreta e pública às suas emoções, sentimentos e intuições dos significados e valores da vida Mumford (2001:32).*

Nesta perspectiva, e perante a sugestão da ideia de que um possível simbolismo potencia a (e é potenciado pela) inter-relação entre a exterioridade racional da construção gráfica e a interioridade da orientação sensível de explorar essa construção, Jorge Martins entende que o desenho “exige” uma complementaridade entre a natureza objetiva do pensamento racional e a natureza subjetiva da sensibilidade nele-projetada. Podemos tomar como exemplo a Figura 2 onde não se estabelecem dicotomias, mas sim uma procura de complementaridade intrínseca, entre a objetividade e a subjetividade. Neste caso, entendemos que o desenho se associa, mais do que ao convencionalismo de um

caráter simbólico, à liberdade (não convencional) da ligação metafórica, subjetiva e dinâmica, entre realidades objetivas.

Baseando-nos na ideia de Goodman (2006:105) de que “a metáfora é mais poderosa quando o esquema transferido dá origem a uma organização nova e notável, e não a um re-etiquetagem de uma organização antiga” e em relação à hipótese de a metáfora poder ser um elemento com que se pode abordar poeticamente a experiência de vida, Jorge Martins corrobora da ideia de que o desenho poderá ser uma metáfora do que pensa. Mas, em alternativa a um metaforismo formal, Jorge Martins prefere o noção de Paul Valéry quando este refere que o artista não procura formas, mas sim forças que o ajudem a criar formas – o que para Jorge Martins é uma ideia fundadora. A respeito deste pensamento, repare-se no desenho da Figura 3 onde se pode intuir um fenómeno de procura inorgânica de formas que se retroalimenta ao nível de uma força que se vai gerando sinergicamente na emergência do processo criativo.

Perante uma possibilidade de entendermos os desenhos como uma abordagem dos sentidos poéticos sobre o real, Jorge Martins sugere que o desenho artístico, mais do que uma sua metáfora, “é um arquétipo da realidade.” Neste sentido, quando Jorge Martins aprecia desenhos de outros artistas sente que a arte está para lá da realidade, é algo mais forte, é uma metarrealidade, é um epítome da realidade.

Jorge Martins considera, portanto, que a arte é algo de mais abrangente do que a realidade que temos diante dos nossos olhos. E é neste sentido que entende que a arte, para além de poder ser uma conjunção de filosofia, ciência e psicologia, tem um caráter poético, no sentido de que, evocando a afirmação de Friedrich Novalis, “a poesia é o autêntico real absoluto.” Também a este propósito, Jorge Martins evoca a afirmação de Nietzsche quando este diz que “temos a arte para não morrer pela verdade”, advertindo, contudo, que Nietzsche não considerava que a arte era mentira, mas também não é a verdade lógico-dedutiva da ciência.

Assim, pode-se sugerir que, em vez desta verdade racional, o artista imerge numa lógica das emoções cuja exteriorização suscite a (auto)sensibilização. Ou melhor, a expressão artística permitirá uma libertação da verdade inconsciente ao mesmo tempo que esta desperte a verdade do consciente. Consideramos, portanto, que os processos do inconsciente são bastante importantes no fenómeno da criação artística, no mesmo sentido da opinião de Jorge Martins de que na arte o consciente e o inconsciente e o que é racional e o que é irracional são igualmente importantes, não estão em competição, antes são complementares.

## Conclusão

Esta reflexão descreveu o contexto do que pensa Jorge Martins sobre a sua criação artística de desenho. Na mesma, evidenciou-se a ideia de que na atividade simbiótica mente-corpo do desenho pode-se explorar segundo um processo de síntese poética, assumindo que é esta que facilita a imergência numa verdade mais profunda. Assim, descreveu-se o processo do desenho como meio de exteriorização, de uma realidade sensível, dependente da racionalidade do processo de construção. Esse meio expressivo permite libertar uma realidade inconsciente através da metáfora do pensamento. Isto de tal modo que o resultado pode consubstanciar um conhecimento artístico cuja verdade se traduza num absolutismo, mais abrangente do que a verdade científica, quando reúna em si uma diversidade de conhecimentos assimilados na relação racional e irracional com o mundo.

## Referências

- Brun, J. (1991) *A mão e o espírito*. (Col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea). Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0739-X.
- Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 978-84-493-2118-4.
- Fiorini, L. G. (Org.) (2004) *El Otro en la Trama Intersubjetiva*. Buenos Aires: Apa e Lugar. ISBN: 950-892-206-0.
- Goodman, N. (2006) *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. (Col. Filosofia Aberta). Lisboa: Gradiva. ISBN: 989-616-108-9.
- Mumford, L. (2001) *Arte e Técnica*. (Col. Arte e Comunicação). Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0043-3.
- Pallasmaa, J. (2013) *As Mãos Inteligentes: A sabedoria existencial e corporizada na Arquitetura*. Poto Alegre: Bookman. ISBN: 978-85-7780-919-6.

# Os 'Diários Digitais' de Natacha Merritt: Verdade ou Consequência?

*Natacha Merritt's Digital Diaries: Truth or Dare?*

LUÍS HERBERTO\*

Artigo completo submetido a 2 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, LABCOM.IFP. Convento de Sto. António, 6201-001 Covilhã. Portugal. E-mail: lh@ubi.pt

**Resumo:** Natacha Merritt produziu uma das mais assertivas obras no domínio do sexualmente explícito, representando uma incontornável ruptura no meio artístico. Os 'Digital Diaries' são um expressivo conjunto de fotografias digitais autorrepresentativas, em variadas cenas íntimas e disponibilizadas publicamente na internet. Deste registo paradoxalmente incógnito, foi catapultada para a esfera restrita da "high-art", através do gigante editorial Taschen, com uma elegante edição de 300 000 exemplares, reacendendo a discussão no binómio arte/ pornografia.

**Palavras chave:** Porno-Art / erótico / pornográfico / transgressão / público / privado.

**Abstract:** *Natacha Merritt produced one of the most assertive works in the sexually explicit domain, representing an inescapable rupture in the artistic environment. 'Digital Diaries' are an expressive set of self-representative digital photographs, in various intimate scenes and made publicly available on the Internet. From this paradoxically incognito record, she was thrown to the restricted sphere of "high-art", through the editorial giant Taschen, with a graceful edition of 300 000 copies, reigniting the discussion in the binomial art/ pornography.*

**Keywords:** *Porno-Art / erotic / pornographic / transgression / public / private.*

### Questões introdutórias.

Existe uma arte declaradamente pornográfica ou esta fusão entre arte e pornografia não tem lugar nos meios artísticos e académicos? Quem são os seus autores e quais os contextos da sua presença nos espaços públicos de intervenção?

Apresento aqui o conjunto de fotografias com o título *Digital Diaries*, de Natacha Merritt (n.1977), obra controversa, não apenas pela temática sexualmente explícita, condição suficiente para uma forte oposição à sua presença, mas sobretudo pela metamorfose intencional que provoca, do anonimato formal à categorização 'high-art.'

### Porno-Art: uma categoria indeterminada?

No abrangente território das Artes Visuais, configuram-se de modo paradoxal, os palcos para as representações sexualmente explícitas. Vistas como um género particularmente transgressor, cujos conteúdos permitem uma reflexão instável e igualmente a sua inclusão numa categoria de 'Porno-Art', também esta discutível, estas representações são frequentemente remetidas para a exclusão característica ao obsceno. Para ampliar ainda mais a discussão, há ainda a hipótese de algumas produções pornográficas possibilitarem características de contemplação comuns com a arte (Maes, 2012), mas o debate ético/ filosófico é relutante a esta combinação pouco consensual e que intensifica a objectificação da mulher, resultando igualmente em consequências discriminatórias evidentes. Neste campo, as produções artísticas dependem mais da notoriedade dos seus autores, como Jeff Koons (n.1955), com a série *Made in Heaven* (1991), ou Robert Mapplethorpe (1946-1989), com *X Portfolio* (1978, 1978 e 1981), por exemplo, do que propriamente na atribuição de valores artísticos em produções pornográficas, declaradamente performativas, destacando aqui artistas como Cosey Fanni Tutti (n.1951) ou Annie Sprinkle (n. 1954), fundindo na indústria pornográfica, produções de teor artístico e com intenções sociais e activistas (Lamoni, 2012).

Natacha Merritt, com os seus *Digital Diaries* (2000), utilizando uma câmara digital de baixa resolução, regista as suas actividades sexuais e de representação como uma e a mesma coisa (Figura 1), num processo conceptual que não é intencionalmente artístico na sua essência (Bowman, 2000), e que de igual modo, está afastado da pornografia comercial, sem perder a carga explícita que esta assume (McNair, 2002). A entrevista de Bowman a Merritt, relativamente ao sucesso do livro *Digital Diaries*, deixa bem clara a legitimação da obra no circuito comercial e à data, são visíveis neste diálogo, as incertezas de Merritt relativamente à eficácia do seu trabalho, enquanto produto artístico, dúvidas essas

que todo um processo mediático se encarregou de eliminar e paradoxalmente, de a consagrar, alterando mesmo a própria percepção da artista relativamente ao seu trabalho (Melia, 2016): “My images are art. It took me a long time to admit this but that’s what they are. Now for a description, I like the term explicit. They explore part of society that’s not usually exposed day to day.”

Transpondo leituras superficiais articuladas a conteúdos pornográficos, autora e obra revelam-se enquanto estandarte da liberdade de expressão, sem necessariamente necessitar da incorporação a movimentos sociais activistas de teor panfletário. Todavia, Merritt assume um posicionamento declaradamente feminista, particularmente nos discursos relativos às ambiguidades propostas pela estrutura patriarcal, que entre outras coisas, permite uma censura do sexo e da sua representação. Leituras desta natureza dependem mais do sentido crítico de autores externos à obra, do que propriamente da carga de intencionalidade de quem a produz. Alguns autores procuram legitimar e materializar o seu trabalho a par de, por exemplo, Cindy Sherman (n. 1954) e dos seus registos ficcionais e encenados, Diane Arbus (1923-1971), em contextos documentais muito específicos e socialmente transgressores na iconografia consensual, ou ainda Claude Cahun (1894-1954), na desconstrução dos papéis tradicionais de género. Estas referências são anexas visivelmente com o propósito de forçar a inclusão e legitimação da obra, sendo contudo, desnecessárias.

Podemos claramente posicionar Natacha Merritt no seu próprio tempo, quer na estrutura de vanguarda da fotografia digital, quer no que representa, material e conceptualmente, num mundo virtual em aberta expansão.

Os *Digital Diaries* configuram-se como um momento de ruptura nos paradigmas da fotografia e da autorrepresentação no campo artístico, ao permitir que imagens habitualmente consideradas como *softcore* ou *hardcore*, de acordo com a multiplicidade de leituras que suscitam, sejam categorizadas igualmente com atributos que por norma são destinados apenas a produtos artísticos, apropriando-se de uma classificação *a posteriori* decorrente da notoriedade que estas imagens atingiram. O que encontramos são múltiplas explorações da sua intimidade, registadas como um apontamento dos seus propósitos sexuais e naturalmente, com intuítos estéticos e sem dúvida, provocadores (Figura 2).

Ainda numa tentativa de enquadramento para a sua obra, é necessário entender o contexto em que se apresenta. O registo espontâneo é claramente erótico, potencial e tangencialmente pornográfico em grande parte destas imagens, suscitando leituras superficiais em públicos generalistas e ainda, permitindo discussões intermináveis na sua categorização, enquanto género artístico. Porém, passou abruptamente, do modo generalista e paradoxalmente anónimo

da *Internet*, para o restrito mundo da ‘*high art*’ pela gigante Taschen e na visão editorial de Erik Kroll (Merritt, 2000). Deste modo, há uma nítida alteração estatutária que putativamente reescreve a obra e permite a sua redefinição. O que não podemos contornar, é o seu forte posicionamento nas questões de género que declara, uma vez que estas imagens afirmam sobre a necessidade de um discurso livre e que reporta ao prazer, masculino e feminino (Melia, 2016).

### **Verdade ou Consequência?**

O recurso à imagem pornográfica e em formato de livro de arte permite objecções de teor social, relativamente à sua pertinência editorial. Concretamente, as fotografias de Merritt reforçam nos territórios sociais, a existência de uma iconografia sexualizada, bem como a ambiguidade da sua pertinência.

O propósito essencial da pornografia visual está precisamente no estímulo sexual. De um modo geral, parece existir um consenso em que nesta categoria, se enquadram certas imagens dotadas de uma categoria de realismo tão particular, que para uma imagem ser reconhecida como pornografia, necessita de uma aproximação mimética a uma realidade que promova a transposição emotiva necessária para o estímulo erótico, o que acontece com a imagem fotográfica. Dada esta intenção tão específica do estímulo sexual que Uidhir e Pratt apresentam (*Pornography at the Edge: Depiction, Fiction and Sexual Predilection*, 2012), o facto é que nem todas as imagens sexualmente explícitas são categorizadas neste sentido. Podem possuir uma orientação aparentemente pornográfica e que são posicionadas num subgénero que diverge da pornografia prototípica, no que Mikkola pretende afirmar como *Porno-Art* (Mikkola, 2011).

O artigo de Uidhir e Pratt tem contudo uma aproximação ao tema, que paradoxalmente, recua na intenção de propor directamente uma definição sólida para o enquadramento pornográfico nas obras de arte, caracterizando a pornografia numa estrutura minimal e reduzindo-a a uma identidade abstracta em que um trabalho específico é pornografia, apenas se for visualmente representado e se o seu objectivo primário se dirigir para o estímulo sexual e satisfação neste sentido da sua audiência, num universo de condições necessárias e suficientes para demonstrar a sua plausibilidade. As propostas apresentadas para a resolução desta questão, partem do princípio que à partida, há todo um conjunto de incertezas estruturadas simultaneamente em dados parciais e em dados concretos. Por exemplo, quando Kieran (*Pornographic Art*, 2001) avança no pressuposto que a pornografia tem como objectivo o estímulo sexual, ou Levinson (*Erotic Art and Pornographic Pictures*, 2005) no pressuposto de que o estímulo sexual pela pornografia tem necessariamente como objectivo a concretização



**Figura 1** · Natacha Merritt, *Digital Diaries*, 2000.

**Figura 2** · Natacha Merritt, *Digital Diaries*, 2000.



num acto sexual, são extremamente cuidadosos relativamente aos padrões de estímulo sexual característicos para a pornografia. Fazem-no exactamente por não se enquadrarem nos modelos associados à construção do discurso utilizado na análise de obras de arte, que à partida, se dissocia da cultura popular. A atribuição da categoria de pornográfico, e/ ou obsceno, a uma obra artística, está dependente de um conjunto de factores que lhes são externos, bem como arbitrários, permitindo leituras diversas e em contextos particulares, associados a questões de género, de identidade e de igualdade, sendo a provocação um traço comum.

O grande paradoxo nos *Digital Diaries* é que estas representações estruturadas, de modo aparente, para um público masculino, são conceptualizadas por uma mulher, permitindo em simultâneo, leituras ambíguas para propósitos panfletários relativos à exploração do corpo feminino (McNair, 2002). As representações artísticas sexualmente explícitas são mais comumente relacionadas a conceitos como obscenidade, que por si, é uma categoria cultural susceptível de provocar leituras de intensidade variável na conjugação de noções anexas e oscilantes como indecente, vulgar ou ordinário, todas elas subordinadas à corrupção moral.

Neste sentido, esta produção específica de Merritt, é descendente de uma forte e pública carga pornográfica de uma cultura fortemente sexualizada, estimulando questões convergentes como a censura, o pudor e o obsceno nas questões de género, bastantes visíveis em artistas mediáticos como Mapplethorpe ou Koons, entre outros, que desenvolvem temáticas com representações de práticas sexuais previamente marginalizadas (Arthurs, 2003). A representação sexualmente explícita tem sido repetidamente incluída em territórios artísticos considerados obscuros, uma vez que as fronteiras entre erótico e pornográfico não se definem de um modo imediato ou sequer muitas vezes se esclarecem, bem como o actual contexto de globalidade não é suficiente para romper com barreiras morais e sexistas enraizadas nos contextos sociais em que nos movemos, apesar da existência de práticas artísticas investigativas que ultrapassam contextos exclusivamente formais e se situam no plano sociológico (Attwood, 2010). Podemos aqui considerar o pornográfico como uma subespécie do erótico (Kieran, 2001), construindo intencionalmente uma cumplicidade formal que permita fundir objectivos e intenções. Contudo, são propósitos especulativos que provocam leituras diversas e controversas. Por outro lado, obras desta natureza, que assumem um potencial para o desejo e para a libido, quando orientadas intelectual e emocionalmente — retirando intencionalmente a carga do estímulo sexual que a pornografia comercial infere — e aliadas ao simbolismo

patriarcal, que permite uma exploração da imagem da mulher, completamente instalada nos cânones da arte ocidental (Mey, 2007), são posicionadas de modo ambíguo e abrangente na *erotica* institucional e mediatizada.

### Considerações finais.

Os *Digital Diaries* possuem a capacidade de estabelecer uma relação pedagógica entre artista e público, propondo a temática a uma contemplação voyeurística, acentuando a carga num indeterminado escândalo do prazer que a fruição incógnita permite, contrastando com o modo furtivo que estas imagens suscitam quando apresentadas em espaços públicos, mas também reescrevendo argumentos de género que permitem leituras reconstrutivas do contexto social agressivo associado a estas representações (Paglia, 2001).

É precisamente o domínio do incógnito que possibilita a existência de projectos como este: o território abrangente que representa a apresentação *online*, permite a construção de espaços privados de domínio público, condição determinante na afirmação destas expressões tão intimistas e colocadas publicamente à distância de um ‘clique.’

Mas a intenção criativa, projectada na obra, não é suficiente. Aliás, especificamente nos *Digital Diaries*, existe uma declarada reorientação nos seus propósitos, manifesta e cronologicamente assumida. É necessário também compreender-se a intenção dos espectadores, que através das suas críticas e interpretações, permitem a formulação de juízos de valor, que por si, têm também um papel determinante na sua categorização. E neste caso, o discurso institucional e especulativo editorial tem um papel preponderante na construção desta obra enquanto projecto artístico e não apenas formal e provocador. Merritt, na continuidade das leituras críticas e mediáticas, reescreve o discurso conceptual sobre o seu próprio trabalho.

### Referências

- Arthurs, J. (2003). Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire (Review). *Feminist Studies*, Vol. 3, No. 1, 115-117.
- Attwood, F. (Ed.). (2010). *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Bowman, D. (2000). ‘*Digital Diaries*’. Obtido em 31 de Dezembro de 2018, de Salon: [http://www.salon.com/2000/05/06/digital\\_4/](http://www.salon.com/2000/05/06/digital_4/).
- Kieran, M. (2001). Pornographic Art. *Philosophy and Literature*, Vol. 25 (1), pp. 31-45.
- Lamoni, G. (2012). ‘Are You Pro-Porn or Anti-Porn?’ Estratégias de Apropriação, Exploração Crítica e Desvio do Pornográfico no Trabalho de Cosey Fanni Tutti e Annie Sprinkle. Em M. Acciaiuoli, & B. Marques, *Arte e Erotismo* (pp. 295-311). Lisboa: Instituto de História de Arte.

- Levinson, J. (2005). Erotic Art and Pornographic Pictures. *Philosophy and Literature*, Vol. 29, No. 1, 228-240.
- Maes, H. (2012). Who Says Pornography Can't Be Art? *Philosophical Essays*, 16-47.
- McNair, Brian. 2002. 'Bad Girls: Transgression as a Feminist Strategy.' In *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratisation of Desire* (pp. 191-204). London: Routledge.
- Merritt, N. (2000). *Digital Diaries*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Mey, K. (2007). *Art and Obscenity*. London and New York: I. B. Tauris.
- Melia, J. (2016). Empowerment through Pornography? The Sexual Self-Portraits of Jeff Koons and Natacha Merritt. Université de Nantes: Editions du CRINI.
- Mikkola, M. (2013). Pornography, Art and Porno-Art. In H. Maes, *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography* (pp. 27-42). Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- Paglia, C. (2001). *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London and New Haven: Yale University Press.
- Smith, S. Posing as art: the ambiguities of feminist body art and the misclassification of Natacha Merritt's pornographic photographs. *Feminist Media Studies*, 17(5), 774-789.
- Uidhir, C. M., & Pratt, J. H. (2012). Pornography at the Edge: Depiction, Fiction and Sexual Predilection. In H. Maes, & J. Levinson, *Art & Pornography. Philosophical Essays* (pp. 136-160). Oxford, GB: Oxford University Press.

# O cheiro nas narrativas marginais de Teresa Margolles

*The smells in Teresa Margolles's marginal narratives*

LUISA PARAGUAI\* & BEATRIZ FERNANDES PINHEIRO DO AMARAL\*\*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Docente e Pesquisadora na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação (CLC), Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (LMIAR). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil. E-mail: luisa.donati@puc-campinas.edu.br

\*\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Faculdade de Artes Visuais, Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas) e História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil. E-mail: beatriz.fpa@puccampinas.edu.br

**Resumo:** A partir da instauração das obras “Vaporización” (2001-2003) e “En el aire” (2002-2003) de Teresa Margolles, assume-se neste texto o sentido do olfato, como princípio norteador que materializa a morte e o apagamento das vítimas. Discute-se a operação poética enquanto um exercício científico, um processo de desodorização, que aproxima a “revolução olfativa” de Corbin (1987) do “processo civilizador” (Elias, 1993) para formalizar as funções sociais contemporâneas e seus modos de exclusão.

**Palavras chave:** cheiros e narrativas / cidades e territórios sociais / instauração e cientificismo.

**Abstract:** *From the art works “Vaporización” (2001-2003) and “En el aire” (2002-2003) by Teresa Margolles, the sense of smell is assumed in this text as a guiding principle that materializes the death and erasure of the victims. The poetic operation is discussed as a scientific exercise, a deodorization process, which approximates Corbin’s (1987) “olfactory revolution” of the “civilizing process” (Elias, 1993) to formalize contemporary social functions and their modes of exclusion.*

**Keywords:** *smells and narratives / cities and social territories / instauration and scientism.*

## Introdução

O texto aborda a prática artística de Teresa Margolles, que problematiza a visibilidade de anônimos assassinados na cidade do México, para articular com a marginalidade estrutural do sentido do olfato na cultura ocidental. A artista nasceu na cidade de Culiacan, México, região dominada pelo crime organizado, e, constantemente, se deparava com corpos mortos. Em 1963, estudou arte, comunicação e medicina forense, período no qual o cenário artístico refletia a participação entre público e obra como resistência às ditaduras na América Latina. Fundou no início da década de 1990, na Universidade Nacional Autónoma do México, o grupo SEMEFO (Serviço Médico Forense). Ao trabalhar como legista, até 1998, fundamentou sua pesquisa sobre a ambiência dos necrotérios e os estágios de degradação do corpo para gerar confrontos e questionar os significados das mortes, que definem o tratamento dos cadáveres (Rocha, 2017). A poética da artista tematiza as tragédias sociais, decorrentes da violência da América Latina, que sofrem um processo de apagamento histórico.

A partir de “Vaporización” (2001-2003) (Figura 1) e “En el aire” (2002-2003) (Figura 2), assume-se neste texto o sentido do olfato, como princípio poético norteador, para dar visibilidade à fragilidade da existência humana diante da brutalidade social. Enquanto, na primeira obra, a sala enche-se de vapor de água criando uma atmosfera densa e úmida, na segunda, as bolhas invadem o espaço expositivo; no entanto, ambas exercitam processo de desodorização para anunciar a materialidade da morte.

Assim, entendendo que a artista instaura suas obras (Rey 2002) a partir de um exercício da verdade científica (medicina forense), contextualizam-se os relatos de Corbin (1987) e Classen et al. (1994) sobre os conflitos sociais entre os séculos XVIII e XIX como um “processo civilizador” (Elias 1993). A divisão entre o burguês perfumado e o proletário fedido deste período atua como um agente de mudanças históricas na conduta social e na reorganização das cidades, que Teresa evoca contemporaneamente, quando formaliza a violência da cidade do México a partir de rastros — os cheiros, dos corpos assassinados.

Em ambas as obras, Teresa formaliza a realidade social como uma construção científica, pois, a partir do seu conhecimento interdisciplinar forense usa a água e o sabão da última lavagem dos cadáveres, após suas autópsias no necrotério. O embate proposto pela artista é questionar as funções sociais e seus modos de exclusão, quando contamina os visitantes com os fluidos, ainda que esterilizados, para criar uma evidência da invisibilidade das vítimas. Constrói um monumento efêmero, que provoca nos visitantes reações ambíguas, de repulsa e compaixão, ao narrar sobre o ambiente marginal dos indivíduos assassinados.



**Figura 1** - Teresa Margolles, Vaporización, 2001-2003.

Fonte: <https://feltacts.wordpress.com/waterfromthemorgue/>

**Figura 2** - Teresa Margolles, En el aire, 2002-2003.

Fonte: <http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/margolles-teresa-en-el-aire-in-the-air-2003/>

## 1. Arranjos sociais em configurações culturais

Primeiramente, ao considerar a instauração da obra artística como “operações técnica e teórica bastante complexas, abrindo margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos” (Rey 2002:123), entende-se a forma imbricada como Teresa valida seus conhecimentos forenses no processo de criação. Em “Vaporización” (2001-2003) (Figura 1) e em “En el aire” (2002-2003) (Figura 2) a água foi anteriormente empregada na limpeza de cadáveres de mortes violentas, no contexto do crime organizado, tráfico, exploração sexual, e posteriormente desinfetada para uso da artista. Seu conhecimento científico e interdisciplinar apresenta-se como um aparato teórico e simbólico, conformado por sua subjetividade, que parte de uma verdade inquestionável para deslocar significados já estabelecidos. Neste sentido, a artista faz repensar os valores partilhados em sociedade, potencializando uma outra realidade, que mobiliza questionamentos e a produção de significantes na esfera sensível da Arte Contemporânea (Rey, 2002).

Para melhor compreensão do embate entre os visitantes e as obras citadas, quando contaminados pela morte e confrontados pelos odores dos corpos marginais, retomam-se os conceitos de “Processo Civilizador” (Elias, 1993) e de “Revolução Olfativa” (Corbin, 1987), que contextualizam o tecido social e seus modelos para regular a vida em comum. Ao pensar em condutas sociais no processo de aculturação, priorizam-se, conforme Elias (1993), as divisões de funções em cadeias de ações, mais ou menos estáveis, que mobilizam os indivíduos em uma interdependência social e substituem constantemente o prazer pelo remorso, no qual a violência física é monopolizada pelo Estado. Assim, o processo civilizador, para o autor,

*As atividades humanas mais animais são progressivamente excluídas da vida comunal e investidas de sentimentos de vergonha, que a regulação de toda a vida instintiva e afetiva por um firme auto-controle se torna cada vez mais estável, uniforme e generalizada (Elias 1993:193-4).*

Assume-se o autocontrole e a autolimitação, sinônimos de distinção e prestígio para as classes de maior poder social, como suas ferramentas de manutenção das condições de superioridade. Sobre isso, Elias (1993:223) discorre “o medo da perda ou redução do prestígio social constituía uma das mais poderosas forças motrizes para transformar as limitações impostas pelos outros em autolimitação”. Para o autor, esse medo da aristocracia constitui uma força motriz de controle social, expressa em uma intensa vigilância para distingui-los das pessoas da classe social inferior, “não apenas nos sinais externos de status,

mas também na fala, nos gestos e nas distrações e maneiras” (Elias, 1993: 251). Da mesma forma, Corbin (1987) apresenta a “revolução olfativa”, legitimada enquanto verdade científica (embora desconstruída posteriormente), e seus discursos políticos como influências na constituição do imaginário social e definidores dos modos de controle social. O sentido do olfato passa então a ser vigiado e validado como forma de higienismo, autocontrole e distinção social, modelizando arranjos sociais.

Esses modos de comportamento, enraizados nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas, influenciam a maneira como os indivíduos comportam-se socialmente e portanto, justifica-se sua contextualização para a compreensão da repulsa do público, afetado pelas obras de Margolles. Pois, uma vez contaminados pelos cadáveres, rompem-se temporariamente, as distinções sociais e higienistas que separam o público daqueles que morreram tragicamente. A artista justapõe o embaraço dos visitantes com a realidade violenta, que se esforçam em evitar.

## 2. Cidades e territórios marginais

Ao compreender a configuração das cidades como resultado de ações políticas e sociais, historicamente contextualizadas, retomam-se Corbin (1987) e Classen et al. (1997) para apontarem a perspectiva marginal do olfato, enquanto modos de operar os sentidos determinantes e determinados para/pela cultura. O sentido do olfato foi “depreciado em virtude de sua falta de sociabilidade” ao configurar o “modelo de anti-urbanidade na visão de Kant” (Jacquet 2014:41), pois o odor invade e penetra a intimidade das pessoas, impondo-se sem liberdade de escolha.

Corbin (1987) escreve sobre os conflitos, entre os séculos XVIII e XIX, quando os limites de tolerância dos maus odores foram rebaixados e a situação urbana existente passa a ser intolerável. O conceito de transmissão — pelo ar contaminado (teoria miasmática), e o discurso sobre a propagação das epidemias concentra-se nos sentidos do olfato e do tato, respectivamente. Esta condição perceptiva, legitimada pela verdade científica da época, definiu o imaginário social sobre o cheiro da morte. Margolles formaliza essa condição e utiliza dos odores presentes nas substâncias assépticas, para sensibilizar o público sobre a violência das rupturas sociais, ainda que a contaminação dos visitantes pelas moléculas de água ocorra sutilmente, em suspensão.

Em consequência desta “revolução olfativa” (Corbin, 1987), à partir da categorização de odores como ruins e perigosos, estimulou-se a repulsa dos outros corpos — cheiro da multidão, de lugares apertados — e iniciou-se um processo de reorganização da cidade — mudaram-se os locais de hospital, açougue, cemitério, fábricas de candeeiro e couro — para atender à nova sensibilidade dos odores.



*as injunções médicas procurando rechaçar os miasmas — que como será visto adiante, envolvida num contexto de mudanças políticas — podem ser consideradas um mecanismo de coerção externa que, juntamente com a crescente noção de interdependência das pessoas, poderiam ter servido como elemento externo de coerção sobre os comportamentos individuais, procurando constituir outras formas de sensibilidades (desodorização, odores suaves, por exemplo) (Silva, 2012:16).*

Neste processo exercita-se a manutenção do controle e poder do espaço público, pela própria definição de insalubridade e da noção de incomodidade, que ganham hoje outras características, ainda capazes de alterar o planejamento urbano; por exemplo, fontes emissoras de odores e depósitos malcheirosos em condições insalubres são instituídos, monitorados e afastados de áreas específicas (Henshaw, 2014).

Os maus odores passaram então a demarcar territórios sociais, “um deslizamento tático já se opera, do espaço público para o espaço privado” (Corbin 1987:183), monitorando modos de comportamento, que dividiram o burguês perfumado e o proletário fedido. Em uma transferência do vital para o social, os corpos, roupas, são impregnados das secreções da miséria.

Outra questão desta revolução olfativa, descrita por Corbin (1987), foi o processo de desodorização da sociedade, resultante do temor da cidade doente. As regras de higiene trouxeram implicações morais, porque a busca por um corpo asséptico terminou por definir valores e disciplinar o prazer. Assim, “todas as categorias consideradas desprezíveis ou inferiores são desvalorizadas olfativamente” (Jaquet 2014: 75). Esta censura olfativa categorizou o sujo e o limpo, o fétido e o perfumado, e construiu hábitos, definiu atividades, organizou lugares. “Aqui operou-se uma ligação direta entre os odores e a morte” (Corbin 1987: 80), da mesma maneira quando Teresa Margolles usa da permeabilidade e porosidade dos corpos para infiltrar os traços das vítimas, que se tornam parte dos visitantes. Na obra “En el aire” (2002-2003), a invisibilidade social ganha a dimensão fluida das bolhas de sabão, mas também o peso da impossibilidade dos visitantes escaparem às partículas de água, oriundas da assepsia dos corpos nos necrotérios. O desinfetar nega o escoamento da vida ao interromper o processo de putrefação, separando o mundo dos vivos dos mortos, ao mesmo tempo que homogeniza o ambiente pelo cheiro de limpeza. A desodorização implica no controle/domínio dos fluxos, na regulação das repulsas e aproximações, na instituição da disciplina e do trabalho, condicionando efetivamente permanências e acessos — evocando a definição de um recorte do espaço social.

## Conclusão

Pensar a produção artística como evidência da cultura, é mobilizar conceitos operadores, procedimentos, técnicas, evidenciando processos híbridos entre campos de conhecimento (Rey, 2002). Neste sentido, Teresa Margolles atravessa limites entre arte e medicina forense para instalar, pela dimensão da poética, atos de resistência; resgata sujeitos marginalizados e histórias esquecidas, expondo os mecanismos institucionalizados para escancarar as estruturas de controle e poder entre classes sociais.

A revolução olfativa (Corbin, 1987) implicou em um processo de higienização da sociedade, que estruturou uma visão etnocêntrica — modelização de costumes e convenções, a ser questionada por Teresa Margolles. A assepsia não implica na ausência de todo odor, necessariamente, mas, a substituição de um cheiro por outro, que apaga as diferenças perceptivas.

Assim, a artista usa o sentido do olfato para impregnar a presença do outro, da vítima, do marginal, do esquecido, no corpo dos visitantes, confrontando a impermeabilidade das fronteiras sociais para aproximá-los indubitavelmente. O odor abole distâncias entre os corpos, “o odor em mim é a fusão do corpo do outro em meu corpo” (Sartre apud Jaquet, 2014: 73), enquanto define um traço, ainda que fugaz de certa intimidade. Teresa questiona assim a gestão burguesa do sentido do olfato, que implica em um modelo perceptivo dependente do cheiro dito bom, em detrimento ao fedor, para justificar e até refinar as divisões das práticas sociais.

## Referências

- Classen, Constance & Howes, David & Synnot, Anthony (1997) *Aroma: the cultural history of the smell*. London: Routledge. ISBN: 978-0-415-11472-1.
- Corbin, Alain (1987). *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 85-85095-43-1.
- Elias, Norbert (1993) *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN: 85.7110-257-0 (v.2).
- Henshaw, Victoria (2014). *Urban smellscape: understanding and designing city smells environments*. New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-66203-1.
- Jaquet, Chantal (2014). *Filosofia do odor*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN: 978-85-309-3565-8.
- Rey, Sandra (2002). Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In Brites, Blanca & Tessler, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS. p.123-140. ISBN: 978-85.7025-624-9.
- Rocha, Susana (2017). “Práticas artísticas contra o esquecimento dos conflitos quotidianos na América Latina: Berna Reale, Teresa Margolles e Oscar Muñoz.” *Cadernos de Arte e Antropologia*. e-ISSN 2238-0361. Vol. 5 (2): 19-30.
- Silva, Claiton Marcio da (2012). “A história cultural: um diálogo entre Alain Corbin e Norbert Elias.” *Fênix, Revista de História e Estudos Culturais*. e-ISSN 1807-6971. Vol. 9 (1): 1-10.

# A Escultura Fragmento de João Castro Silva

## *The Sculpture Fragment of João Castro Silva*

LUÍSA PERIENES\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, escultora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), estudante de doutoramento. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: luisaperienes@gmail.com

**Resumo:** Esta reflexão sobre a escultura fragmento de João Castro Silva, escultor contemporâneo e professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, tem como objetivo analisar os processos de conceção e execução utilizados pelo escultor. Na sua escultura é explícita a atitude na representação do corpo humano e na escolha das matérias que utiliza. Investigamos nesta abordagem novas maneiras do conceber e do fazer em que o fragmento marca a escultura da contemporaneidade.

**Palavras chave:** escultura / fragmento / corpo humano / processo.

**Abstract:** *This reflection on the sculpture fragment of João Castro Silva, contemporary sculptor and professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, aims to analyze the processes of conception and execution used by the sculptor. In his sculpture are explicit the attitude on the representation of the human body and in the choice of materials used. We investigate in this approach new ways of conceiving and doing in which the fragment marks the sculpture of contemporaneity.*

**Keywords:** *sculpture / fragment / human body / process.*

## Introdução

No início do século XX é com Rodin que surge a noção de fragmento como obra de arte acabada. Começou o fragmento por pertencer ao corpo humano e os processos de modelar, esculpir e fundir são os utilizados na escultura.

A questão central que Rodin nos traz é a de que o fragmento expressamente nos convida a participar na criação. Segundo Rosalind Krauss: “Rodin obriga o observador, em repetidas ocasiões, a perceber a obra como resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo” (Krauss, 2001:37).

João Castro Silva nasceu em 1966 e é Professor Auxiliar na área de Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

A sua obra fragmentária organiza-se através dos processos de assemblage, construção e talhe directo utilizando diversas matérias e materiais.

Os instrumentos que utiliza são instrumentos de corte, máquina de soldar, martelos, serras, machados de diferentes tamanhos, que lhe possibilitam não só a construção mas também a redução de modo a formalizar as suas esculturas.

Apresentarei em primeiro lugar Fragmento/*Assemblage*, em metal e outras matérias em que utiliza o processo de assemblage e construção. Em segundo lugar, Fragmento/ Construção em que utiliza madeira e trabalha as escalas. Em terceiro lugar abordarei as esculturas em Fragmento/Instalação (em lugares previamente determinados). Podemos talvez questionar se “A condição humana”, através da representação do corpo não será a temática principal das suas esculturas. Esculturas essas que refletem bem um acumular dos conhecimentos de anatomia, cânone, proporção, equilíbrio e harmonia assim como o seu criterioso relacionamento com matérias e materiais.

### 1. Fragmento / *Assemblage*

Na sua exposição inaugural na Galeria Miron em 1996 João Castro Silva expõe uma série de figuras que nos remetem para o universo de Jerónimo Bosch. O híbrido, o inesperado e o estranho estão presentes nestas esculturas que perturbam/questionam o espectador.

São esculturas compostas de restos: restos de metal em varetas e chapa, que o escultor recorta, dobra, solda e prega com fragmentos da natureza — troncos e ramos que formalizam neste bestiário a sua intenção de nos questionar, inquietar, fazer pensar. Mostra-nos ainda, formalmente, o seu foco no ritmo explícito de leveza na composição que constrói com redes e varetas soldadas nalgumas esculturas suspensas (como os insetos) e de opacidade e peso noutras esculturas assentes no solo. Neste caso a lição de Brancusi em que o suporte é fundamental para a leitura da escultura também está bem presente nesta mostra.



**Figura 1** - João Castro Silva, *Técnica mista* 145x42x70 cm, 1996. Fonte: catálogo da exposição *Tentações*, 1996, Galeria Míron Trema, Lisboa.



**Figura 2** - João Castro Silva, *Técnica mista*, 108x87x15 cm, 1996. Fonte: catálogo da exposição *Tentações*, 1996, Galeria Míron Trema, Lisboa.



**Figura 3** - João Castro Silva, *Kolosso*, Aço soldado, 270x100x70 cm, 2006. Fonte: fotografia do escultor.

**Figura 4** - João Castro Silva, *Mão*, madeiras várias, 120x210x70 cm, 2005. Fonte: fotografia do escultor.

**Figura 5** - João Castro Silva, *Cabeça*, madeiras várias, 150x150x90, 2005. Fonte: fotografia do escultor.

São irónicas e cruas as esculturas. A poesia está na composição dos seus elementos e na matéria que as constituem, nos gestos que as caracterizam, isto nas figuras híbridas ainda irónicas pelos jogos que propõem (Figura 1); algumas são cruas porque a matéria parece que foi rasgada (Figura 2), ou então é crânio de animal verdadeiro.

A figura humana que se tornará central na sua obra aparece aqui ainda como um esboço, uns guerreiros sombra, porque o rosto e as mãos são perfis em ferro e os corpos estão reduzidos à forma global imposta pela sugestão de um panejamento.

## 2. Fragmento / Construção

Segundo Rosalind Krauss, recorrendo à lição ensinada anteriormente por Rodin e Brancusi: “a fragmentação do corpo é uma maneira de libertar o significado de um gesto particular de uma impressão de que o mesmo é pré-condicionado pela estrutura subjacente ao corpo, compreendido como um todo coerente” (Krauss, 2001:331).

Da representação da figura humana trata a sua tese de Doutoramento e podemos afirmar que João Castro Silva liga todos estes conhecimentos, teóricos e práticos que utiliza para expressar em escultura todas as facetas inerentes à condição humana.

Para o situar no campo artístico cito Michel Onfray que compara um artista a um Condottiero:

*O Condottiero que proponho é um artista que opera no mundo horizontal. A esta altura do campeonato parece ser evidente que ele realiza um determinado tipo de escultura, mas o facto de estar mais relacionado com Dioniso do que com Apolo subentende um olhar um pouco mais apoiado nas modalidades de uma estética mais precisa que mete em cena corpos, seres, pessoas fabricadas de acordo com um desígnio. Deste modo, o Condottiero é conhecedor nato da arquitectura do seu ser, entendido no seu próprio fabrico como que de uma obra. Converte as suas atitudes em formas, indo buscar a uma estética de existência o estetismo da vida. A arte contemporânea, na sua versão dionisíaca, é um laboratório de experimentação de novas maneiras de ser, viver, agir, pensar, encarar o corpo, a vida e a singularidade (Onfray, 2003:85).*

Nesta nota a ideia do escultor:

*A toda a representação do corpo humano está implícita a ideia que o escultor tem do corpo, ideia essa expressa através dos meios que possui. Teremos sempre uma métrica essencial de construção, linhas estruturais e composição e desejo de encontrar o cânone perfeito, expressão universalizante do corpo humano em que as formas se dão de per si, sem outra necessidade de fundamentação de que a sua existência real. É através da mão do escultor que a forma encontra a sua materialidade, volume e matéria, sujeito e objeto, exterior e interior elaborando-se reciprocamente (Silva, 2010:231).*





**Figura 6** · João Castro Silva, *São os desejos que nos salvam. Estando com eles salvamo-nos. Mas era demasiado tarde quando percebi*, Madeira, 202x43x28 cm, 2000. Fonte: fotografia do escultor.

**Figura 7** · João Castro Silva, *Sem título*, Pinho, 50x25x25 cm, 2004. Exposição individual: "Passo, Espaço, Afastamento, Passo Espaço compreendido entre esse Afastamento". Fonte: fotografia do escultor.



Assinalando a continuidade/descontinuidade de manifestações artísticas onde se centraliza o conhecimento do corpo humano, passamos a analisar as suas produções ainda de escultura-fragmento, agora de grandes dimensões, constituídas por tiras de aço soldadas que dão forma a umas pernas que se prolongam até à bacia. Apresentamos *Kolosso* (Figura 3). Estes fragmentos, estas pernas de grande escala algo mecânicas, resultantes dos tempos de hoje, remetem para um tempo antigo evocando figuras gigantes. É segundo o escultor uma reminiscência miniaturizada do *Colosso de Rhodes*. O escultor não fecha completamente as formas, constituindo o vazio entre as placas um elemento plástico de equilíbrio.

A propósito da sua execução o escultor esclarece: “o tempo conceptual é feito na execução, pensa-se fazendo, faz-se pensando, não há desfasamento. Em escultura, realização e conceção fundem-se num só momento” (Silva, 2013:27).

O *Kolosso*, escultura pública, foi colocado em frente ao Centro de Educação Ambiental em Torres Vedras em 2013.

De grande escala também, João Castro Silva constrói e prega com ripas de várias madeiras de dimensões diferentes, uma mão (Figura 4). Nessa representação o escultor não esquece a mimese, apesar da importância dada à expressão na utilização de madeiras aparentemente pouco trabalhadas, em bruto, e pregadas nas representações que acompanham tendões e músculos. Digo em bruto no sentido em que o escultor utiliza os elementos de que dispõe para as suas construções e vai pregando e finalizando a escultura sem a preocupação de um todo fechado e de superfícies lisas e polidas. A forma dos pedaços que acumula, a direção que lhes impõe quando constrói, os espaços que ficam entre esses fragmentos são o conjunto rítmico de elementos plásticos que definem e contribuem para a estética da sua obra.

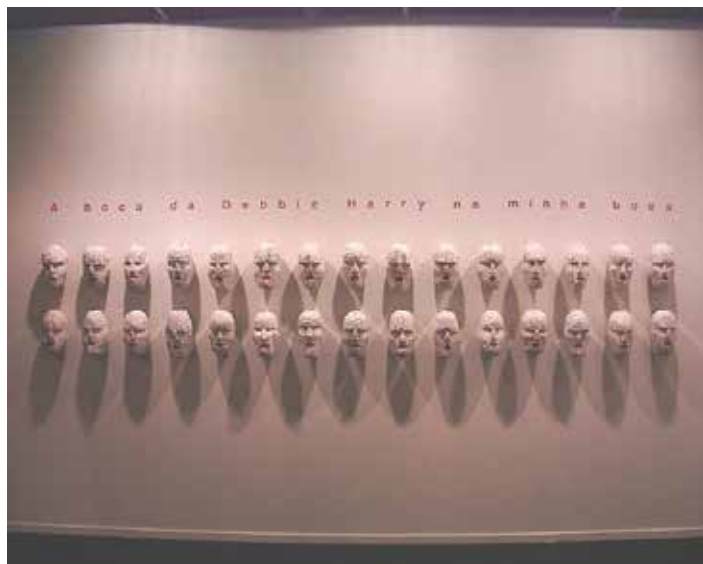
Na cabeça de grande dimensão também o fazer está na construção em que os pedaços de madeira vão sendo pregados e acumulados, tendo subjacente uma certa poesia assim como a anatomia (Figura 5).

Aqui falamos do acto de construir, diferente do de esculpir que João Castro Silva utiliza também.

O escultor, para as suas esculturas escolhe, numa atitude que podemos apelidar de respigador, pedaços de várias matérias, materiais, restos de metal, chapas, varetas,... assim como madeiras de diferentes origens, formas e dimensões.

A matéria interessa-lhe e ele respeita-a. Segundo as suas palavras:

*A escolha que faço da matéria a trabalhar prende-se com a exaltação dos valores intrínsecos que o material encerra, mas acima dessa matéria está a minha vontade e*



**Figura 8** - João Castro Silva, *a boca da Debbie Harry na minha boca*, 2001. Fonte: fotografia do escultor.

**Figura 9** - João Castro Silva, *Ossos*, talhe directo sobre madeiras de maré, dimensões várias, 2016. Fonte: fotografia do escultor.

*a forma que para ela pensei. O respeito que tenho pelos materiais que trabalho nunca me deixou extasiado pelo seu lado decorativo. Qualquer tipo de madeira, por muito bonita que seja, nunca será mais interessante que a forma que dela tirei* (Silva, 2013b).

Na exposição *Abandono*, no ano 2000 na galeria Trema, os corpos construídos em tamanho natural estão quase completos e são acompanhados de um longo título, de uma frase (Figura 6).

Um pensamento sobre a perda, um lamento sobre a falta de coragem, uma reflexão sobre o tempo perdido, uma nostalgia do tempo da infância. João Castro Silva aqui personaliza as esculturas, elas são sujeito.

Ao contrário, no grupo *Passo, Espaço Afastamento*, não há individualidade. É constituído por 25 esculturas muito semelhantes, figuras a meio-corpo, alinhadas, com quase nenhum afastamento, olhando todas na mesma direção, um bloco humano. Não tem título (Figura 7).

As ideias de ação e atitude estão patentes quando expõe figuras isoladas ou grupos e aqui lembramos Machado de Castro, que diz nos seus escritos sobre a escultura: “Por exemplo: quer-se representar um homem a ler um livro; o ler é a ação ou feito, neste caso, porém pegar no livro com uma ou ambas as mãos, estar de pé sentado ou encostado, mais ou menos torcido, etc. esta é que é a Atitude” (Castro, 1937:20).

### 3. Fragmento/Instalação

*Instalação e escultura têm em comum a tridimensionalidade e o desdobramento do espaço. Ambas partilham ainda essa capacidade de investir num espaço através de uma inscrição, até mesmo de um implante, no lugar que elas ocupam* (Cross, 2003:65).

Ligo o texto que se segue de João Castro Silva, sobre mimese e representação, focando a ideia de congelar o tempo do corpo através da representação, à instalação intitulada *A boca de Debbie Harry na minha boca*, de 2001 (Figura 8).

*Representar um corpo é isolar uma forma permanente que na realidade não existe, em que os ‘traços inalteráveis’ serão percebidos num processo que tenta congelar o constante fluxo desse corpo, num estado de imutabilidade. Um processo simbolizante deste tipo introduz-nos num tempo diferente, não mais no não-tempo presente de um corpo, perdido na sua ininterrupta flutuação de luzes e sombras, mas antes no tempo de uma medida que solidifica as coisas, que desenvolve uma imagem formal e a guarda numa fixidez absoluta, num tempo que interpreta proporções, define contornos e tenta estabelecer traços essenciais, universais* (Silva, 2010b).

Trinta cabeças, como máscaras em madeira branca, os lábios pintados de vermelho, estão dispostas numa parede também branca em duas filas. Cada fila contém quinze cabeças. Apesar da aparente uniformidade formal e no modo como estão colocadas são todas diferentes. Debbie Harry é cantora mas as bocas das cabeças estão fechadas, percecionando-se apenas ligeiras diferenças nas expressões faciais.

Esculpir um pequeno objeto é difícil. Primeiro temos que o segurar com a mão, ou outros meios, para que se possa trabalhar nele e depois ter o domínio da ferramenta que determina a forma.

Deste modo João Castro Silva esculpiu em talhe directo “ossos”, em madeira devolvida e já gasta pelo mar.

A maneira como depois os mostrou explicita o conceito e completa o seu significado.

No museu Militar de Lisboa João Castro Silva coloca-os numa vitrine na sala de entrada, do lado esquerdo, antecâmara da sala principal onde expunha um canhão.

Esses ossos expostos e alinhados, protegidos pela caixa de vidro, portanto só visíveis mas intocáveis, como se de relíquias se tratassem, sacralizam como restos mortais a memória de combatentes (Figura 9).

Estas pequenas esculturas, como despojos de guerra, fragmentos do corpo humano, falam dele, da sua ausência, sem que se vislumbre a sua presença.

### **Conclusão**

Na sua escultura, utilizando o conceito de fragmento, João Castro Silva questiona a condição humana representando o corpo.

João Castro Silva, apropriando-se da linguagem clássica na representação do corpo humano e de novos processos menos convencionais para a execução da sua escultura, dá uma forte contribuição para uma constante renovação sobre o modo de fazer, dar a ver e questionar a obra de arte na contemporaneidade.

## Referências

- Castro, Joaquim Machado de, (1937) *.Dicionário de Escultura*, Lisboa: Livr. Coelho.
- Cross, Caroline (2003) *l'ABCdaire de la Sculpture du XX siècle*, Paris: Flammarion. ISBN:20801 10802
- Krauss, Rosalind (2001) *E Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0958-2
- Onfray, Michel (2003) *A Escultura do Eu*. Coimbra: Quarteto. ISBN: 972-8717-94-6
- Silva, João Castro (2010) *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimése e representação*, Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.
- Silva, João Castro (2010b) *Mimése e Representação I*, [blog] <http://joaacastrosilva-escultura.blogspot.com/2010/02/representar-um-corpo-e-isolar-uma-forma.html>, Publicado em 28 de Fevereiro 2010, Consultado em 28 de Dezembro de 2018.
- Silva, João Castro (2013), "Arte pública, Kolosso de João Castro Silva", *Revista Municipal de Torres Vedras* nº17 — Novembro/Dezembro de 2013.
- Silva, João Castro (2013b) *Ausência*, [blog] <http://salteiro.blogspot.com/2013/03/joao-castro-silva-escultura-e-materia.html>, Consultado em 28 de Dezembro de 2018.

# Corpos informáticos: a obra de Bia Medeiros e suas fricções entre arte e política

*Corpos informáticos: the work of Bia Medeiros and its frictions between art and politics*

LUÍSA PINHEIRO\* & LEANDRO SALES ESTEVES\*\*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, atriz e roteirista.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, nº 930, Bairro: Consolação, Município de São Paulo, SP, CEP 01302-907 Brasil. E-mail: lu\_pinheiro100@hotmail.com

\*\*Brasil, Professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, nº 930, Bairro: Consolação, Município de São Paulo, Estado de São Paulo, CEP 01302-907 Brasil. E-mail: leandro.esteves@mackenzie.br

**Resumo:** O presente artigo se debruça sobre a obra da professora, pesquisadora e performer Bia Medeiros e seu coletivo artístico Corpos Informáticos. A partir de referências teóricas como Giorgio Agamben e Cassiano Quilici, este trabalho explana as ligações da artista com o conceito de contemporâneo e explicita como o grupo Corpos Informáticos coloca em questão a frieza e a superficialidade dos espaços convencionais e institucionalizados da arte.

**Palavras chave:** Corpos Informáticos / Maria Beatriz Medeiros / Performance.

**Abstract:** *This article focuses on the work of the teacher, researcher and performer Bia Medeiros and her artistic collective Corpos Informáticos. From theoretical references such as Giorgio Agamben and Cassiano Quilici, this work explores the artist's connections with the concept of contemporary and explicit how the group Corpos Informáticos calls into question the coldness and superficiality of the conventional and institutionalized spaces of art.*

**Keywords:** *Corpos Informáticos / Maria Beatriz Medeiros / Performance.*

## Introdução

O presente artigo pretende explorar a obra da artista e performer Bia Medeiros e seu grupo Corpos Informáticos à luz de sua interferência e posicionamento político frente à arte contemporânea e seus espaços tradicionais de circulação. Congregando artistas de diversas áreas, como artes visuais, artes cênicas, arquitetura e comunicação social, o grupo em sua história tenta desmistificar espaços convencionalmente voltados para a arte e problematizar a relação público x obra.

Formado no ano de 1992, a partir das experiências de Bia Medeiros como docente da Universidade de Brasília, Corpos Informáticos sempre buscou abordagens que questionassem a produção corrente da arte contemporânea. Se entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000 investiu, por exemplo, em performances e performances com telepresença, a partir da segunda década dos anos 2000, momento em que tais práticas se tornam bastante populares e inclusive comercializáveis nos espaços de arte, abre mão de tais investigações para cunhar termos como *fuleragem*, ou arte *mixuruca*, para designar suas obras seguintes.

Relativamente pouco estudada no âmbito acadêmico, a obra de Bia Medeiros e seu grupo propõe uma arte próxima e indissociável do público. Uma arte dessacralizada, que não quer se fazer respeitar, mas existe para provocar tanto aqueles que a experienciam quanto toda a cadeia de produção da arte contemporânea e seus locais de exibição.

### 1. Bia Medeiros: Uma artista política

Maria Beatriz Medeiros (Bia Medeiros) é professora e pesquisadora da Universidade Nacional de Brasília (UNB). Graduada em Educação Artística (PUCRJ), com mestrado em Estética, doutorado em Arte e Ciências pela Arte- Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne) e pós-doutorado em Filosofia (CIPH), a artista coleciona experiências em arte contemporânea, arte e tecnologia, arte e performance e composição urbana.

Artista e performer, Bia Medeiros coordena o grupo de estudos Corpos Informáticos, onde são gestadas performances que abordam questões relacionadas a temas como corpo, política, tecnologia e crítica à arte, em especial ao seu aprisionamento em espaços institucionalizados. Congregando artistas de diversas áreas, como artes visuais, artes cênicas, arquitetura e comunicação social, o grupo se utiliza de conceitos e teorias de pensadores como Deleuze, Gattari, Foucault, Derrida, Eco, Rancière, Serres, entre outros, para debater e problematizar os espaços convencionalmente voltados para a arte e a relação entre público e obra. (Figura 1)

Formado no ano de 1992, a partir das experiências de professores e alunos da Universidade nacional de Brasília, Corpos Informáticos sempre buscou abordagens que questionassem a produção corrente da arte contemporânea. Como afirma a artista, “Arte é reflexão, inflexão, proposição e até despacho. Ela escoia, não se fixa nas paredes.” (Medeiros, 2012:73). Com a proposta inicial, de pensar o corpo frente às tecnologias, o grupo, entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000, investiu, por exemplo, em performances e performances com telepresença, que englobam manifestações performáticas mediadas pela tecnologia, seja com o uso de vídeo ou através do computador.

A partir da segunda década dos anos 2000, momento em que tais práticas se tornam bastante populares, Bia Medeiros e seu grupo criam termos como *fuletagem*, ou arte *mixuruca*, para designar suas obras seguintes. Segundo a artista:

*A fuleragem não é obra de arte nem acontecimento, é ocasião (oca grande), acaso e improviso. Ela é mixuruca e não efêmera, renuncia à obra, ao espaço insitu e mente. [...] A fuleragem se dá por parasitagem na paisagem física ou virtual, com participação iterativa do espectador que dança, canta, pula corda ou se excita na frente da enceradeira vermelha.* (Medeiros, 2011:200).

Ainda de acordo com a artista, ao definir a atuação do grupo Corpos Informáticos, o que denominam *fuleragem* ou arte *mixuruca* pode ser:

*barbárie, pode ser vagabunda, pode ser invertibrada, nego fugido, indolente, relaxado, mas não subserviente. A troça e a trapaça estão aí subentendidas. A ironia e o cinismo podem ser estratégias. Culhudeiros e o rebanho de Panúrgio não são fuleragem. Bruzundanga (Lima Barreto) é fuleragem. A sátira e a crítica são fuleragem. Corpos Informáticos se quer fuleiro, no entanto, escreve livros e ri.* (Medeiros, 2017:38).

Assim, a *fuleragem* nega definições limitadoras e vai para as ruas como manifestação política numa ação performática que não apresenta, mas presentifica, não ficionaliza, mas permite ver o real. Na visão de Bia Medeiros “Corpos Informáticos busca provocar a vida da linguagem forçando-a para que outras reflexões, flexões, inflexões sejam feitas, (de)feitas, refeitas.” (Medeiros, 2017:35).

Nesse sentido, Medeiros se coloca como uma artista eminentemente contemporânea, posicionando-se sempre em uma zona de risco. Se para Agamben “O contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009:62), a artista percebe as lacunas e padrões instituídos na atualidade para trabalhar na criação de novos sentidos e relações artísticas, provocando novo olhar a partir da fratura das maneiras tradicionais de apreensão dos objetos artísticos. Conforme define Agamben:





**Figura 1** · Corpos Informáticos, ação “Vôlei na Esplanada no Dia do Golpe”. Performance realizada na cidade de Brasília, 2015. Fotografia de Mariana Brites.

**Figura 2** · Corpos Informáticos. “Encerando a Chuva”. Festival Performance Arte Brasil. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fotografia de Camila Goulart.

*A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.* (Agamben, 2009:59).

Assim, a contemporaneidade na obra de Medeiros aparece pela relação que a artista estabelece com o seu tempo, percebendo, mais que o brilho ufanista emanado pelas grandes conquistas tecnológicas, as trevas em que se localizam grande parte das manifestações artísticas atuais, em modo de consumo e circulação que desestimulam o exercício de um senso crítico.

Corroborando com a apreensão de que o contemporâneo não é aquele que se liga ao próprio tempo, mas o que causa fricções, dobras e quebras, Medeiros escapa de uma “compreensão superficial do contemporâneo, presente em algumas práticas e discursos sobre a produção e o consumo das artes, inclusive do teatro e da performance.” (Quilici, 2015:31). Nesse sentido, a artista busca uma arte que “guarda algo de extemporâneo à atualidade” (Quilici, 2015:136) e que se entende como um “evento em que se desencadeiam e se exercitam modos mais sutis de percepção e de comunicação” (Quilici, 2015:48).

Desta forma, Bia Medeiros propõe uma experiência artística que vá além do olhar, questionando assim, uma arte que se comporta, que é dócil e que é aceita sem conflitos. Para a artista, olhar não basta. Segundo Medeiros, “os olhos comem, mas não ousam cheirar ou se debruçar. Os olhos só veem. E como ver se tornou tudo em nossa sociedade, inclusive bastando a si mesmo, muitos creem que ver, basta.” (Medeiros, 2012:73).

Nesse contexto a arte rompe com os espaços institucionalizados e ganha a rua se tornando sempre obra aberta ao público, sem caminhos ou roteiros pré-definidos (Figura 2). Desse modo:

*Arte que vai para a rua, se distrai e caminha como os errantes. Não tem percurso nem roteiro. Se o tiver o perde, se for aberta ao público e não só teatro. Teatro de rua é teatro, fala unidirecional, tal qual a televisão que nos deixa presos nos sofás, inertes, puro lixo onde se derramam sons e imagens que convidam apenas a ver e a se calar. Arte que fugiu de casa, deixou a escola, foi aprender na rua, aprendeu que precisa ser aberta à participação do que não mais chamaremos de público. Ela é aberta aos iteradores.* (Medeiros, 2012:76).

Bia Medeiros a verdadeira arte que flui espontânea, escapando dos espaços pré-definidos, institucionalizados. Para a artista, a performance não deve ser

anunciada como arte, visto que essa classificação inibe o espectador. Portanto, “o Corpos Informáticos chama para o jogo. O jogo inverte a institucionalização, questiona o mercado de arte, dilui a posição enrijecida de esteticistas, críticos e historiadores.” (Medeiros, 2012:79).

### Conclusão

Sendo a contemporaneidade nas artes uma relação singular estabelecida entre o artista e seu próprio tempo, onde mais que aderir a determinadas convenções ou convicções, é preciso recusar e produzir o estranhamento necessário para uma observação crítica, Bia Medeiros e seu coletivo definitivamente se inscrevem nessa linhagem de artistas. Com isso, Medeiros exercita um olhar que é crítico à sua época sem se descolar de maneira nenhuma do presente e das discussões que lhe são pertinentes.

Segundo Agamben:

*ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.* (Agamben, 2009:65).

Nesse caso, Medeiros, em sua trajetória, não apenas antevê novas formas de interação com o público, como as performances e performances com telepresença, como, quando tais manifestações começam a ocupar os espaços tradicionais de circulação artística, recusa tais proposições criando modo próprio para designar seu fazer artístico.

Assim, a *fuleragem*, ou a arte *mixuruca*, surge como manifestação que investe no aprofundamento do artesanato artístico como forma de “desabrochar possibilidades humanas atrofiadas pelo ambiente social” (Quilici, 2015:75). Medeiros e seu grupo, cuja continuidade é possibilitada em geral por agências de fomento e por sua forte vinculação com a universidade, recusam costumeiramente o espaço das galerias e do prestigioso mercado das artes para criar manifestações efêmeras que retiram o público, ou os iteradores, da cegueira cotidiana, para habilitar novo olhar sobre a própria realidade.

Com obra que nega o sucesso mercadológico para investir na descoberta de possibilidades criativas que combatam a passividade dentro da experiência artística, Bia Medeiros renova constantemente a capacidade de surpreender com sua arte. Tal intento só é possível pelo fato de que a artista se desafia a cada novo trabalho, ao experimentar “um radical despojamento, certa indiferença em relação ao sucesso e ao fracasso, a não submissão ao jogo da vitória. (Quilici, 2015:132).

Medeiros e seus Corpos Informáticos tem um forte elemento lúdico. Quebram o cotidiano com um cruzamento híbrido de linguagens que refletem temáticas como a cidade, a política o corpo e o coletivo. Porém, sem se levarem a sério demais. Mantendo jeito de brincadeira de crianças, tiram as pessoas da seriedade cotidiana, convocam a interação e hoje se apresentam como referênci-a nacional em se tratando de arte contemporânea.

### **Referências**

- Agamben, G. (2009) *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos. ISBN 978-85- 7897-005-5
- Medeiros, M.B. (2011) "Que canta e ri." In Aquino, F., Medeiros, M.B. *Corpos Informáticos: Performance, corpo, política*. Brasília: PPG-Arte/UnB. ISBN: 8589698319
- Medeiros, M. B.(2012) "Arte, performance e rua." *Revista Arte e Filosofia. Brazilian Journal of Philosophy, Music and Theater*. ISSN: 1809-8274 Universidade Federal de Ouro Preto. Volume 12: 62-72. Disponível em [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_12/\(7\)Medeiros.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(7)Medeiros.pdf). Acesso em 20 de dezembro de 2018.
- Medeiros, M. B. (2013). "Performance, Charivari e Política." *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, ISSN 2237-2660. 4(1), 47-59. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/41695>. Acesso em 20 de dezembro de 2018.
- Medeiros, M. (2017). "Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos." *ARJ – Art Research Journal*, ISSN: 2357-9978. 4(1), 33-47. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>. Acesso em 20 de dezembro de 2018.
- Quilici, C. S. (2015) *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume. ISBN: 9788539107063

# O Livro da Criação de Lygia Pape e o mergulho no mundo

*The Book of Creation of Lygia Pape and  
the immersion into the world*

MARCELA ANTUNES DE SOUZA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, designer gráfico.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes. Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda — São Paulo — SP, 01140-070, Brasil. E-mail: souza.ma@gmail.com

**Resumo:** O Livro da Criação, criado em 1959 pela artista brasileira Lygia Pape (1937-2002), concretiza aspectos chave do Movimento Neoconcreto: a dissolução das fronteiras entre as categorias tradicionais da arte — pintura, escultura etc —, a solicitação de participação do espectador e o desejo de integrar a arte à vida cotidiana. Sem palavras ou imagens impressas, o livro traz uma narrativa sobre a relação do homem com a natureza e se constitui como um espaço aberto de percepção e criação.

**Palavras chave:** arte abstrata / neoconcretos / Lygia Pape / livro de artista.

**Abstract:** *The Book of Creation, created in 1959 by the Brazilian artist Lygia Pape (1937-2002), concretizes key aspects of the Neoconcrete Movement: the dissolution of boundaries between traditional categories of art — painting, sculpture etc —, the request of spectator participation and the desire to integrate art into everyday life. Without words or printed images, the book presents a narrative about man's relation with nature and constitutes an open space for perception and creation.*

**Keywords:** *abstract art / neo-concrete / Lygia Pape / artist's book.*

## Introdução

Lygia Pape (1937-2002) integrou a vanguarda brasileira de arte construtiva abstrata. A artista fez parte do Grupo Frente, que se uniu ao Grupo Ruptura na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956. Em 1959, a artista integrou o Movimento Neoconcreto manifestando as divergências que já vinham se expressando entre os grupos de artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Este artigo analisa o *Livro da Criação*, obra produzida em 1959 por Lygia Pape, identificando elementos síntese da obra que contribuem na reflexão sobre o significado da arte.

### 1. Concretos e neoconcretos

A década de 50 no Brasil foi marcada por uma forte efervescência cultural. No final dos anos 40 haviam sido criados importantes museus nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro que olhavam para a produção artística moderna da vanguarda europeia e latino-americana e fomentavam programas educativos e de formação de artistas.

O grupo Noigandres, formado por poetas precursores da poesia concreta, e o grupo Ruptura, encabeçado por Waldemar Cordeiro e formado por artistas plásticos que se reuniram em torno da produção abstrata geométrica, surgem no final de 1952 em São Paulo.

Em 1954, o Grupo Frente, constituído por artistas que se reuniram em torno da escola de artes do MAM-RJ, inaugura sua primeira exposição no Rio de Janeiro, com grande parte da produção voltada também para o abstracionismo geométrico. Lygia Pape é uma das artistas do grupo.

Lygia Pape, ao falar do início do Grupo Frente, cita uma grande insatisfação com a arte que vinha sendo produzida, “muito esclerosada, muito academizada”, e a ideia de um projeto novo que trabalhasse a geometria em uma “espécie de volta às origens, o que estava por trás da aparência, das paisagens, da figura, etc.” (Cocchiarale & Geiger, 1987:153). Lygia cita três fatores importantes para a aglutinação do grupo no Rio: o trabalho que Nise da Silveira fazia com os pacientes esquizofrênicos do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro – “era um elemento de ligação e de descoberta de novas formas” –, a tese defendida por Mário Pedrosa, *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, em 1948, baseada na teoria da *Gestalt*, e a exposição do Grupo Espaço, de artistas argentinos, entre eles Tomás Maldonado, no MAM do Rio (Cocchiarale & Geiger, 1987:153).

A I Exposição Nacional de Arte Concreta, com obras de membros do Grupo Frente, do Grupo Ruptura e dos poetas do Noigandres, ocorre no final de 1956, em São Paulo, e, no início de 1957, no Rio de Janeiro, onde Lygia Pape expõe *Os Tecelares*, uma série de xilogravuras.

A produção apresentada na exposição gera muitas críticas externas ao grupo mas, também entre os artistas que expõe, uma série de polêmicas surgem. Parte dessa discussão acontece em artigos publicados no *Suplemento Dominical* e na revista *Arquitetura e Decoração*. As divergências aparecem polarizadas entre o grupo do Rio e o de São Paulo e se consolidam na ruptura definitiva de 1959 com a I Exposição Nacional de Arte Neoconcreta e o Manifesto Neoconcreto, publicado no *Suplemento Dominical*. Lygia Pape integra o grupo Neoconcreto junto com Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ferreira Gullar e outros.

O manifesto propõe uma “tomada de posição” diante da arte não-figurativa geométrica e, particularmente, da arte concreta “levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. O texto apresenta uma revisão das posições teóricas adotadas pela arte concreta que considera insuficientes diante das “possibilidades expressivas abertas por estas experiências” (Gullar et al, 1959:234).

Lygia Pape, ao falar sobre os motivos da ruptura, aponta a quebra das categorias artísticas como um aspecto central:

*De repente, pintura não era só pintura, poesia não era só poesia, e começaram a se misturar as linguagens [...] a coisa mais característica do Neoconcretismo era a quebra das categorias e o sentido de liberdade e invenção independentemente das obras em si* (Cocchiarale & Geiger, 1987:155-6).

Durante o ano de 1959, Lygia Pape produz o *Livro da Criação* que é exposto na II Exposição Neoconcreta. Ele materializa aspectos centrais do Manifesto Neoconcreto, como a ideia de mergulho no mundo, no sentido colocado por Ferreira Gullar:

*Os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambiguidade do mundo para descobrir, nele, pela experiência direta, novas significações*” (Gullar, 1999:246).

## 2. Livro-escultura-pintura

O *Livro da Criação* é constituído de 16 pranchas quadradas de 30 cm feitas em papel cartão pintado com guache. As pranchas, através de cortes e dobras, criam a possibilidade, através de gestos do espectador, de esculturas serem armadas no espaço.

Cortes diagonais estruturam formas tridimensionais, revelando novas superfícies e cores (Figura 5). Circunferências concêntricas ou um círculo que se unem à prancha por um fio criam um movimento de rotação no espaço. Um quadrado, um círculo e dois cortes criam outro movimento de rotação, dessa vez no plano (Figura 2). Um papel sanfonado cria um círculo (Figura 4). Incisões





**Figura 1** - “As águas foram baixando”, página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

**Figura 2** - “O homem começou a marcar o tempo”, página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.





**Figura 3** · “O homem é gregário e semeia a terra”, página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

**Figura 4** · “O homem inventou a roda”, página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

de formas geométricas criam a possibilidade de interação com o ambiente e com as outras pranchas do livro através de sobreposições (Figura 3 e Figura 6).

O livro rompe com os suportes tradicionais das artes plásticas: já não é mais pintura, *ou* escultura, *ou* livro. O *Livro da criação* é e não é cada uma dessas categorias. Lygia Pape não está preocupada em enquadrá-lo em uma ou outra categoria, ou melhor, pretende justamente romper essas fronteiras:

*É um poema e ao mesmo tempo esculturas desdobradas no tempo e no espaço. É uma invenção. Trabalho com uma linguagem não-verbal e ao mesmo tempo narro a criação do mundo. É uma narrativa* (Cocchiarale & Geiger, 1987:161).

### 3. Leitor-construtor-criador

Esse conjunto de esculturas-pinturas que formam o livro compõe uma narrativa da relação do homem com a natureza, uma narrativa da criação do mundo. Quando Lygia Pape apresentava o livro para alguém ela costumava narrar uma descrição:

*No início, tudo era água. As águas foram baixando, baixando, baixando... e baixaram. O homem começou a marcar o tempo. O homem descobriu o fogo. O homem era nômade e caçador. Na floresta. O homem era gregário e semeou a terra. E a terra floresceu. O homem inventou a roda. O homem descobriu que o sol era o centro do sistema planetário. Que a terra era redonda e girava sobre seu próprio eixo. A quilha navegando no tempo. O homem construiu sobre a água: palafita. Submarino: o vazado é o cheio sob a água. Luz* (Pape, 2012).

Mas, as legendas não estão escritas junto às páginas do livro, são sugestões de leitura da própria artista. O livro permanece aberto a outras possibilidades de significado, Lygia Pape deixa claro a intenção de criação desse espaço aberto: “E também pode ser o ‘livro da criação’ de cada um, a partir das suas próprias vivências. Você cria o seu ‘livro da criação’” (Cocchiarale & Geiger, 1987:161).

A narrativa proposta por Lygia é uma primeira camada de significado que pode ser atribuída ao livro. O livro só existe quando é manipulado pelo espectador. Ao espectador, de quem em geral é esperada uma passividade, é exigida uma ação, uma relação ativa com a obra, renovando procedimentos da vanguarda, no sentido de mobilizar o receptor, trazer o público para interagir e integrar a realização da obra.

A exigência da interação, seja para armar as esculturas, seja para propor uma sequência das pranchas, prolonga o contato do espectador com a obra, coloca o leitor no lugar de investigador ou descobridor de uma outra narrativa, que será, a cada contato com a obra, criada novamente. A manipulação permite que cada um explore as entranhas da obra:

*Pelo gesto do espectador, que dá o tempo expressivo a cada unidade do livro, segundo suas próprias vivências, surge o significado primeiro - básico - que levou à formação do livro: a experiência existencial do homem diante das forças da natureza, a água, o fogo, depois os grandes períodos culturais, as invenções, etc. A possibilidade de anexar significados ao livro pela contribuição do espectador não lhe modifica o sentido, pois o livro revela-se, a cada pessoa, único e primeiro. (Pape, 1960:178)*

As formas concisas, a ausência de texto ou imagem impressos, a leitura não sequencial das pranchas e a exigência da participação do espectador na construção da obra trazem amplas possibilidades para quem *experimenta* a obra, tornando o livro um amplo espaço de percepção, produção de novos sentidos e criação de novas narrativas. Aqui a imagem deixa de ser passiva, ter o seu sentido fechado e único, e se torna ação, ponto de partida para outras criações.

### **5. Ferramenta de ação-dentro**

Lygia Pape em diversos textos e entrevistas fala sobre a potência do livro de mobilizar o seu leitor, de se transformar em um objeto que provoca emoções, inquieta e faz refletir. Nesse resgate da experiência, a obra “deixa de ser um fetiche cultural, rejeita uma idolatria de obra de arte como única fonte de atenção e transforma-se numa ferramenta de ação-dentro.” (Pape, 1980:209)

Acredito que o *Livro da Criação*, dentro do percurso de Lygia Pape, é uma obra-chave para a compreensão da potência que a artista enxergava na arte: “as artes plásticas me servem para penetrar o mundo - é matéria de reflexão e ação, principalmente.” (Pape, 1980:209)

A leitura traz a potência da interação, do ler, do manusear, do sentir, gera espaços abertos de percepção, espaços abertos de produção de sentido, faz o espectador potente, construtor. O espectador é o sujeito que a partir de sua ação dá existência à obra. O espectador não está em um lugar de contemplação, ele é sujeito ativo na criação:

*Agora, o que conta é a percepção mesma, mais rica - para sempre, porque o objeto se transfere inexoravelmente para um vai e vem - dentro-e-fora-dentro: um sujeito (Pape, 1980:209).*

Enquanto sujeito, o espectador está colocado em um lugar de ação, de crítica do presente, de imaginação de futuros possíveis. Jacques Rancière fala sobre o significado das imagens na arte nesse sentido:

*As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível (Rancière, 2010:100).*



**Figura 5** · “Palafita”, página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

**Figura 6** · “Luz”, página do *Livro da Criação* (1959) de Lygia Pape, fotografadas na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

## 6. O livro no mundo

O *Livro da Criação* materializa o desejo de que a arte penetre a vida cotidiana das pessoas: na cidade, nas casas, nos espaços públicos e privados, o desejo de que a arte mergulhe no mundo. Lygia fala do desejo do livro de ser como um almanaque, um livro que penetrasse nas casas, que pudesse ser lido de maneira descompromissada por muitas pessoas, mas que surpreendesse, “uma mágica das artes e artimanhas” (Pape, 1980:209).

As páginas do livro, por iniciativa da artista, foram fotografadas na cidade (Figuras 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5 e Figura 6), realizando o desejo de “levar o livro para um ‘passeio pelo mundo’” (Filho, 2002:218). O livro visto nas ruas, nos camelôs, banca de jornal, ganha novo significado, integra o cotidiano das pessoas, provocando a imaginação de cada espectador que se depara com a possibilidade de criar uma nova narrativa.

Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos Vagalumes*, fala sobre a ineficiência da tentativa de dissecar um vagalume em um laboratório ou sob a forte luz de um projetor, “para conhecer os vagalumes é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência” (Didi-Huberman, 2011:59). Como um vagalume, para entender e apreender a potência contida no *Livro da Criação* precisamos olhar para ele em movimento, sendo manipulado e, portanto, construído. Ver suas pranchas paralisadas em uma vitrine de museu é como ver um cadáver dissecado que perde a essência de sua existência.

O *Livro da Criação* se mostra potente ao, através de uma relação mais duradoura com o espectador, sensibilizá-lo, provocar inquietações e questionamentos, possibilitar novas camadas de significados. É a potência das imagens em oposição aos clichês, no sentido colocado por Didi-Huberman, das imagens que tomam o poder:

*Me interessa a potência das imagens, potência e não poder. Creio que a civilização que estamos não é uma civilização das imagens, é uma civilização dos clichês. Entende o que quero dizer com clichê? É dizer as imagens que tomam o poder. Mas a imagem mais bela é aquela que tem a sua potência, mas que não busca o poder. É como as palavras. Por acaso um poema quer ter o poder sobre o outro? Não. E não há nada mais belo do que um poema* (Didi-Huberman, 2017).

Assim, o *Livro da Criação* pode ser visto como ponto de partida para infinitas criações e dentro da trajetória de Lygia Pape ele é uma importante síntese dos desejos e do pensamento da artista em relação às possibilidades da arte na sociedade.

## Conclusão

O *Livro da Criação* é significativo para compreender as discussões que envolveram a produção artística brasileira da década de 50, particularmente, a ruptura do Movimento Neoconcreto com o grupo Concreto. Ao transitar entre as categorias artísticas e dissolver suas fronteiras, implicar o leitor diretamente na existência da obra e a possibilidade de integração do livro no cotidiano, através da possibilidade de reprodução, questiona a aura existente em torno da obra de arte.

## Referências

- Benjamin, Walter. (2011). "A tarefa-renúncia do tradutor." In: Gagnebin, J. M. (org.). *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34.
- Cocchiarale, Fernando & Geiger, Anna Bella (org.). (1987). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas.
- Didi-Huberman, Georges. (2017, 17.nov.). *La noche de la filosofía: La imagen potente*. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0](http://www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0) (acesso em 30.dez.2018)
- Didi-Huberman, Georges. (2011). *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Filho, Venâncio. (2012). "A recriação do livro". In: Pape, Lygia. *Espaço imantado*. Curadoria de Manuel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez; textos de Paulo Herkenhoff [et al.]. São Paulo: Pinacoteca.
- Gullar, Ferreira. (1999). *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro.
- Pape, Lygia. (2012). "A chave do livro: 7.abr.1980." In: *Espaço imantado*. Curadoria de Manuel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez; textos de Paulo Herkenhoff [et al.]. São Paulo: Pinacoteca.
- Pape, Lygia.. (2012). "Poemas-invenção." In: *Espaço imantado*. Curadoria de Manuel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez; textos de Paulo Herkenhoff [et al.]. São Paulo: Pinacoteca.
- Rancière, Jacques. (2013). "A imagem intolerável." In: *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

# Le Madonne Trans de Carlos Alberto Negrini

Le Madonne Trans by Carlos Alberto Negrini

MARCOS RIZOLLI\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura; Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas. Rua da Consolação, 896 — Prédio 25, São Paulo (SP), CEP 01302-907, Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

**Resumo:** Carlos Alberto Negrini é um artista performático brasileiro que faz uso de sua declarada identidade homossexual para operar uma sugestiva militância sobre gênero — fazendo do corpo um campo de batalha. O artista tem concebido desconcertantes performances, plenas de aparatos cênicos, com viés fotográfico. Assim, concebeu também a série Madonnas — aqui neste estudo nomeadas Le Madonne. Na série, buscou a parceria de mulheres trans que lhe serviram como modelos para a configuração contemporânea de um tema clássico.

**Palavras chave:** corpo / performance / fotografia.

**Abstract:** *Carlos Alberto Negrini is a Brazilian performance artist who uses his declared homosexual identity to operate a suggestive militancy about gender — making the body a battlefield. The artist has designed disconcerting performances, full of scenic displays, with photographic way. Thus, he also conceived the series Madonnas — here in this study named Le Madonne. In the series, he seeks the partnership of trans women who served as models for the contemporary configuration of a classic theme.*

**Keywords:** *body / performance / photography.*

## Introdução

Há algo de transgressor na obra artística de Carlos Alberto Negrini!

Devidamente inserido no contexto das temáticas da arte contemporânea o artista brasileiro, que vive e trabalha em São Paulo, sempre insistiu na convergência entre vida e arte: imprimindo, de forma indelével, sua declarada homossexualidade — transformada na presentificação de seu corpo político.

Artista multimedial — do desenho, da performance, do vídeo, da fotografia — integrou à sua pesquisa de mestrado em Educação, Arte e História da Cultura, realizada na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo, intitulada *Um corpo como campo de batalha: resistências contemporâneas*, um apreciável conjunto de fotografias: *As Madonnas* — que neste estudo crítico serão nomeadas *Le Madonne*.

Reivindico o termo original, em italiano, para reafirmar a percepção de que o artista nos propõe uma figuralidade pautada na cultura clássica — notadamente, no Renascimento Figurativo que além de conferir excelência na representação das figuras da virgem e do menino perpetuou a maneira moderna de reconhecimento do tema.

Assim, *Le Madonne* de Carlos Alberto Negrini estão expressivamente posicionadas para aquém e além dos tão propagados multiefeitos da cultura *queer* — exemplificados nas obras de David LaChapelle ou nos textos de Judith Butler.

### 1. Um corpo como campo de batalha

A transgressão, então, não está no posicionamento do artista em relação à sua militância gay. E, sim, na forma de enfrentamento que encontrou para anunciar suas vitais vicissitudes: primeiramente na família, diante da frustração materna/paterna, continuamente na sociedade, diante das alteridades preconceituosas e, por fim, na linguagem, para apresentar imagens fiéis à sua identidade.

Bem assim:

*A obra performático-fotográfica de Carlos Negrini determina uma dimensão autobiográfica ao revelar o corpo em suas múltiplas possibilidades, que assume um lugar de extrema densidade política, evidenciando questões para refletir a própria existência. Tendo como referência o ambiente familiar como microcosmo criativo, explora as fronteiras entre sujeito e sociedade assumindo uma natureza expressiva que transita do íntimo ao universal. Como consequência de memórias da sua infância e do embate relacional com o mundo, emergem questões como pertencimento, rejeição, amor, ódio, identidade e sexualidade — na delicada relação entre mãe e filho (Mello; Rizolli; Stori, 2017:30)*





**Figura 1** · *O Estrangeiro*, de Carlos Alberto Negrini, Produção Fotográfica, 2011. Fonte: Acervo do Artista.

**Figura 2** · *Madonna*, pintura mural, Catacumba de Priscila, Roma. Fonte: <http://dirtpics.pw/Catacumba-de-Priscilla-Un-maravilloso-ejemplo-del-arte-t.html>



**Figura 3** · *Madonna*, de Carlos Alberto Negrini, Produção Fotográfica, 2017. Fonte: Acervo do Artista.

**Figura 4** · *Madonna*, de Carlos Alberto Negrini, Produção Fotográfica, 2017. Fonte: Acervo do Artista.

Ou ainda:

*Como confrontar o impasse de que o discurso que fundamenta o padrão, o escolhe como certo e padronizado? Consequentemente, tudo o que foge a esse olhar estereotipado deve ser escondido ou inviabilizado? As prováveis respostas não são fáceis, mas indubitavelmente geram novas questões que problematizam nossas formas de pensar, ver e estimular novos olhares a partir dos caminhos da alteridade e da arte (Negrini, 2017:7).*

Então o artista pensa o corpo como um campo de batalha, em suas ações políticas e artísticas — sempre performáticas.

Pois,

*a sexualidade, diz-se, é dramática porque engajamos nela toda a nossa vida pessoal. Mas justamente por que nós o fazemos? Porque nosso corpo é para nós o espelho de nosso ser, senão porque ele é um eu natural (Merleau-Ponty, 2011:236).*

Contudo, partindo da máxima de que *o problema do mundo, e, para começar, o do próprio corpo, consiste no fato de que tudo reside ali* (Merleau-Ponty, op.cit.:268), o artista encontra outras formas de registro!

Ato contínuo, os registros videográficos e/ou fotográficos consequentes de suas performances sugerem novos encaminhamentos expressivos aptos a alcançar autonomia tanto como proposição quanto como imagem (Figura 1).

A potência performática indicou ao artista a viabilidade de transferir sua energia vital — afinal, o artista é sempre o corpo-argumento protagonista de suas ações — para outros corpos. Por alteridade, cedeu a autorrefêrencia para outros corpos-sujeitos.

O jogo simbólico da transferência, por assim dizer, dissipou a necessidade da ação — devidamente substituída pelo processo fotográfico — compreendidas, aqui, as etapas de criação, pré produção, ato fotográfico e pós produção.

A série de fotografias *Le Madonne*, da Carlos Negrini, abre-se à novas batalhas corporais — entre a pintura de gênero (clássica e tradicional) e o discurso de gênero (emergente e contemporâneo).

## 2. Le Madonne

O modelo temático adotado é o nome dado à representação artística da mãe imaculada, em iconografias da arte cristã. É um tema tradicional, onde as obras representam a Virgem Maria com seu filho — Jesus.

Considerando a primeira representação da Virgem com o Menino ainda existente, que pode ser vista no mural da Catacumba de Priscila, em Roma, na qual Maria aparece sentada amamentando Jesus, que por sua vez inclina sua cabeça, parecendo olhar o observador, Carlos Negrini arrastou o tema à sua batalha — e, conseqüentemente, para a contemporaneidade (Figura 2).

Não sem antes pesquisar a iconografia dos mosaicos, dos afrescos, dos retábulos, das encáusticas, das telas — que constituíram suas referências visuais e conceituais. Neste interstício criativo, prevaleceu o afeto ao tema. Silenciou o emblemático de suas próprias questões para dar voz ao sublime!

Comprometido com sua artisticidade, concebeu e conduziu todos os passos procedimentais que constituíram a série *Le Madonne!* Desde a identificação de mulheres trans que se prontificaram a posar como modelos e se dispuseram ao elaborado tempo de caracterização — nos ínterims de maquiagem, figurino, cenografia, iluminação, composição postural — e produção fotográfica (Figura 3).

Assim, a iconicidade do tema reconhece diferentes técnicas, diversificados estilos, múltiplas composições. Elementos que irrigaram o processo criativo do artista.

Carlos Negrini se apropria da cultura das convenções do tema da *Madonna e Bambino* para inventivamente configurar a série *Le Madonne*.

A índole expressiva adotada é lacônica. Não mais uma mulher santa, virgem! Agora, mulheres trans — que conservam, por determinações próprias, seus genitais masculinos. Não mais um menino santo, salvador! Aqui, um boneco negro de brinquedo — que por sua materialidade inanimada torna-se uma existência falseada.

Como, talvez, pudesse pensar:

*Se o caráter imutável do sexo é contestado, talvez esse construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; de fato, talvez já tenha sido sempre gênero, com a consequência de que a distinção entre sexo e gênero não é, de modo algum, uma distinção* (Butler, 1990:ii).

Contudo, o artista mantém as concepções da maneira moderna de representação do tema: *Le Madonne* trans, ao tempo que transgridem, insistem no coroamento ou entronamento da virgem, enaltecendo o seu santo sentimento de piedade. E, assim como as pinturas clássicas, recolhem o filho ao colo — em mútua veneração (Figura 4).

*Le Madonne*, contrariando aquilo que em origem aconteceu com o artista na relação mãe-filho, aceitam o filho! Mesmo que ele seja excêntrico ao mundo das normas sociais. *Le Madonne* de Carlos Negrini estão dispostas à uma devoção

pessoal, em ambiência particular. Tornam-se, em tácito significado, ícones devocionais privados.

### 1. Procedimentos e semioses

*Le Madonne* é uma proposta de *work in progress*. Uma experiência criativa que exigiu, da gênese criativa à pesquisa acadêmica, a construção de um território referencial. A saber:

*A partir do estudo de aproximadamente mil obras de Madonnas de diversos pintores, pesquisas em sites de museus do mundo todo e principalmente da Itália, foram selecionadas dezenove pinturas e uma gravura [...] sendo os fatores de seleção a composição, gestualidade, iluminação da cena, vestimentas e o diálogo direto e indireto com a proposta do trabalho* (Negrini, 2017: 48).

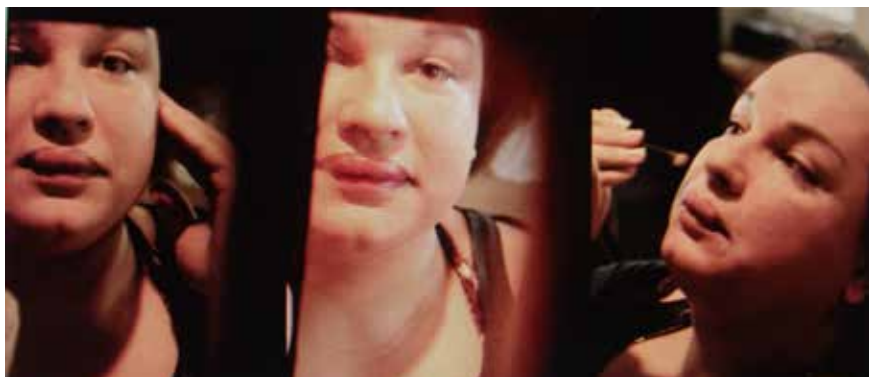
Ao elaborar a série fotográfica, as mulheres trans retratadas (Amanda Marfree e Brenda Oliver) não são os sujeitos que fingirão ser outros, em pose para a foto, mas o próprio artista-fotógrafo que age no corpo-cenário do referente, dissimulando-o (Figura 5).

Carlos Negrini acredita que a fotografia nos revela tanto sobre o ponto de vista de quem fotografa quanto acerca do objeto a ser fotografado. E considera que o fotógrafo deva ser um sujeito único — que traz sua visão de um mundo particular e inteiramente diferente.

Na série *Le Madonne* a fotografia não se limita apenas à tomada da imagem advindas do instante fotográfico: os instantes de pré e pós produção são elevados à extrema potência procedimental.

O arco criativo-produtivo compreendeu todas as etapas de configuração das cenas. Na dimensão inanimada: definição dos cenários; escolha das indumentárias; preparação dos adereços; qualificação da luz. Na dimensão animada: a maquiagem; as posturas; os gestos; as expressões faciais — e o boneco. Tudo, para construir uma realidade e criar o momento único e ilusório de captação da imagem. Tudo, para trazer para dentro da cena uma travesti ou uma transexual feminina elevada ao máximo significado santo — mantendo a iconografia cristã.

Imagens que representam um imaginário utópico, na ascensão de corpos (e sujeitos) deslocados da completa repulsa e marginalidade imposta pela sociedade para o *status* de respeito e mérito, por suas lutas pela existência, visibilidade e liberdade de expressão.



**Figura 5** - Caracterização para a produção fotográfica da Série *Madonnas*, Carlos Alberto Negrini, 2017. Fonte: Acervo do Artista.

## Conclusão

O depoimento autorreferente subjaz a série *Le Madonne*, dando oportunidade para o fluir de memórias e subjetividades. A série, ao produzir marcas de identificação e reinvenções artísticas, rompeu fronteiras entre sujeitos e sociedade e assumiu uma natureza expressiva que transita do íntimo para o universal.

Hoje, Carlos Alberto Negrini vive uma estável relação homoafetiva e é pai adotivo de uma adorável menina. Portanto, psico e socialmente autorizado à transgressão de padrões — comportamentais e artísticos.

Considero, ainda, importante informar que a Dissertação de Mestrado defendida no PPG-EAHC/UPM foi por mim orientada. No contexto da Linha de Pesquisa Linguagens e Tecnologias, referida dissertação investiu na área de pesquisa em artes, no campo dos processos e procedimentos artísticos — tornando-se, desde então, referência metodológica para outros pesquisadores.

## Referências

- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. London: Routledge. ISBN 0-415-38955-0
- Mello, Regina Lara Silveira; Rizolli, Marcos; Stori, Norberto (Orgs.) (2017) *Arte e Linguagens Contemporâneas*. São Paulo: Uva Limão. ISBN: 978-85-93072-08-6
- Merleau-Ponty (2011) *Fenomenologia da*

*Percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes. ISBN 978-85-78271-16-9

- Negrini, Carlos Alberto (2017) *Um corpo como campo de batalha: resistências contemporâneas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura — Universidade Presbiteriana Mackenzie.

# Os *Bichos* de Regina Lara: biovidros!

*The Animals of Regina Lara: bioglass!*

MARCOS RIZOLLI\* & HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA\*\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura; Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas. Rua da Consolação, 896 — Prédio 25, São Paulo (SP), CEP 01302-907, Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

\*\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Prefeitura Municipal de Sumaré; Secretaria de Educação; Centro de Formação de Professores — Coordenação de Artes. Rua Ipiranga, 316, Sumaré (SP), CEP 13170-026, Brasil. E-mail: rizollihugo@gmail.com

**Resumo:** A artista brasileira Regina Lara tem dedicado toda sua carreira aos estudos avançados nas artes da terra e do fogo — cerâmica e vidro. Mais recentemente, numa intensa produção derivada de seus estudos pós-doutorais realizados entre a VICARTE e a Marinha Grande — em Portugal, desenvolveu uma série de pequenos objetos-organismos: os biovidros! Seus Bichos, enquanto resultado de um franco investimento criativo e insistente experimentalismo técnico, abrem um inquietante diálogo com a cultura visual brasileira.

**Palavras chave:** artes do vidro / pesquisa artística / cultura visual.

**Abstract:** *The Brazilian artist Regina Lara has been teaching all her career to advanced studies in earth and fire arts — ceramics and glass. Recently, in an intense production derived from his postdoctoral studies carried out between VICARTE and Marinha Grande — in Portugal, he developed a series of small objects-organisms: bio-glass! Her Animals, while they are result of a sincere creative investment and insistent technical experimentation they open a disturbing dialogue with the Brazilian visual culture.*

**Keywords:** *glass arts / artistic research / visual culture.*

## Introdução

A artista brasileira Regina Lara, que vive e trabalha entre Campinas, São Paulo e Lisboa, cidades em que exerce sua ação multidimensional entre criação artística, ensino de pós-graduação e pesquisa em arte, vem produzindo uma original série de pequenas esculturas em vidro fundido que faz nascer surpreendentes bichos.

A Série *Bichos* é resultado de pesquisa expressiva e procedimental advinda de sua relação pós-doutoral com o centro de investigação VICARTE — Vidro e Cerâmica para as Artes, parceria da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa e da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Regina Lara, artista-pesquisadora; professora-artista, lapidou seu apreço pelas artes do vidro a partir da história de seu tataravô — o artesão alemão Conrado Sorgenicht — que, no final do Século XIX, levou a arte do vitral para o Brasil. A artista se reconhece, então, como herdeira criativa de uma família detentora de sucessivas gerações de vitralistas.

Contudo, além de atuar na conservação e divulgação de sua tradição familiar, adotou as artes do vidro como sua plataforma criativa.

Neste momento, em seu ateliê-laboratório, a artista encontra motivação criativa para a produção de delicadas peças tridimensionais, ambicionando trabalhar com técnicas combinadas: fazendo convergir os processos do *pâte de verre* com a fundição sobre lâminas de vidro ou sobre superfícies de cerâmica ou gesso e com o interesse de apresentar diversificadas volumetrias e texturas vítreas: advindas de inventivos procedimentos de fragmentação e coloração da matéria — devidamente regidas pela tríade viso-conceitual: transparência, translucidez e opacidade — argumentos que orientaram a sua pesquisa pós-doutoral e que migraram, embrionariamente, para sua atividade artística.

### 1. A Série Bichos

De todo seu ambicioso experimentalismo, talvez a Série *Bichos* seja aquela que nos suscita maior interesse crítico. Seus *Bichos* nascem da convergência entre intenso conhecimento técnico acerca das artes da terra e do fogo — compreendendo uma herança familiar na arte do vitral — e atenta observação do reino animal — reconhecendo classes, ordens, famílias, gêneros e espécies. Lara faz da criatividade artística um processo de criação — entre arte e ciência, em dimensão interdisciplinar. Metaforicamente, uma biopoética.

Vejamos:





8. *Vitranthus* <sup>caudatus</sup> ~~pl. (8)~~ *Vitranthus caudatus*  
 9. *Vitranthus transontis* *Vitranthus*  
 1. *Multipodus*  
 3. *Multipodus*  
 7.  
 2.  
 6. *Vitranthus pectinatus* Long <sup>1846</sup>

Reino Metazoa  
 Filo Vitata  
 Classe *Translucida* (final)  
 Ordem *Multipodista* O. *Aphodista*  
 Família *Longipedia* Família *Pectinosa*  
 Família *Longipedia* (1) Família *Pectinosa*  
 Família *Pectinosa* (2) Família *Pectinosa* (3)  
 Família *Pectinosa* (4) Família *Pectinosa* (5)  
 Família *Pectinosa* (6) Família *Pectinosa* (7)  
 Família *Pectinosa* (8) Família *Pectinosa* (9)  
 Família *Pectinosa* (10) Família *Pectinosa* (11)  
 Família *Pectinosa* (12) Família *Pectinosa* (13)  
 Família *Pectinosa* (14) Família *Pectinosa* (15)  
 Família *Pectinosa* (16) Família *Pectinosa* (17)  
 Família *Pectinosa* (18) Família *Pectinosa* (19)  
 Família *Pectinosa* (20) Família *Pectinosa* (21)  
 Família *Pectinosa* (22) Família *Pectinosa* (23)  
 Família *Pectinosa* (24) Família *Pectinosa* (25)  
 Família *Pectinosa* (26) Família *Pectinosa* (27)  
 Família *Pectinosa* (28) Família *Pectinosa* (29)  
 Família *Pectinosa* (30) Família *Pectinosa* (31)  
 Família *Pectinosa* (32) Família *Pectinosa* (33)  
 Família *Pectinosa* (34) Família *Pectinosa* (35)  
 Família *Pectinosa* (36) Família *Pectinosa* (37)  
 Família *Pectinosa* (38) Família *Pectinosa* (39)  
 Família *Pectinosa* (40) Família *Pectinosa* (41)  
 Família *Pectinosa* (42) Família *Pectinosa* (43)  
 Família *Pectinosa* (44) Família *Pectinosa* (45)  
 Família *Pectinosa* (46) Família *Pectinosa* (47)  
 Família *Pectinosa* (48) Família *Pectinosa* (49)  
 Família *Pectinosa* (50) Família *Pectinosa* (51)  
 Família *Pectinosa* (52) Família *Pectinosa* (53)  
 Família *Pectinosa* (54) Família *Pectinosa* (55)  
 Família *Pectinosa* (56) Família *Pectinosa* (57)  
 Família *Pectinosa* (58) Família *Pectinosa* (59)  
 Família *Pectinosa* (60) Família *Pectinosa* (61)  
 Família *Pectinosa* (62) Família *Pectinosa* (63)  
 Família *Pectinosa* (64) Família *Pectinosa* (65)  
 Família *Pectinosa* (66) Família *Pectinosa* (67)  
 Família *Pectinosa* (68) Família *Pectinosa* (69)  
 Família *Pectinosa* (70) Família *Pectinosa* (71)  
 Família *Pectinosa* (72) Família *Pectinosa* (73)  
 Família *Pectinosa* (74) Família *Pectinosa* (75)  
 Família *Pectinosa* (76) Família *Pectinosa* (77)  
 Família *Pectinosa* (78) Família *Pectinosa* (79)  
 Família *Pectinosa* (80) Família *Pectinosa* (81)  
 Família *Pectinosa* (82) Família *Pectinosa* (83)  
 Família *Pectinosa* (84) Família *Pectinosa* (85)  
 Família *Pectinosa* (86) Família *Pectinosa* (87)  
 Família *Pectinosa* (88) Família *Pectinosa* (89)  
 Família *Pectinosa* (90) Família *Pectinosa* (91)  
 Família *Pectinosa* (92) Família *Pectinosa* (93)  
 Família *Pectinosa* (94) Família *Pectinosa* (95)  
 Família *Pectinosa* (96) Família *Pectinosa* (97)  
 Família *Pectinosa* (98) Família *Pectinosa* (99)  
 Família *Pectinosa* (100) Família *Pectinosa* (101)

**Figura 1** - Da Série *Bichos*, de Regina Lara, vidro, 2018. Fonte: Fotografia da Artista.

**Figura 2** - Estudos para elaboração dos nomes dos bichos, segundo a convenção da Biologia. Fonte: Arquivo da Artista.

*Regina Lara, cor com propriedade, uma radiação pertencente ao produzir no olhar; sensação predominante de elementos distintivos de particularidades de luz onde, a capacidade de luminação procede e difunde os corpos na reflexão da diversidade na derivação, assim, a transparência traz a fonte como sinal do transitar no sentido inobservável* (Guedes, 2018).

Assim, a artista nutre o seu imaginário, dando origem a novos organismos — os seus biovidros!

Ao tempo que se modelam ancestrais e primitivos, revelam-se delicados e contemporâneos. Expõem suas anatomias coloridas e transparentes.

Sugerem ser bichos cartilagosos — que bem poderiam viver entre a água e a terra. São multivertebrados, múltipedes ou multitentaculares! Criam, *per se*, um léxico anatômico:

Das águas:

Os Bichos de Regina Lara parecem ser aqueles que na maior parte do tempo habitam as águas — ou outras fontes de água. São organicamente excêntricos e adaptados ao fluxo — seria uma revelação do conceito de *flow*, teoria com a qual trabalha a pesquisadora?

Considerando que a vida aquática é muito rica e diversificada, a organicidade de seus *Bichos* acentua suas identidades corporais, em configurações anatômicas que acentuam o caráter material em que são concebidos: o vidro — reafirmando as noções de transparência e translucidez.

Dessa maneira, a artista inventivamente se apropria de *fitoplanctons* e de *zooplanctons* para nutrir seus bichos — que parecem ganhar vida em ambiente extremamente rico e complexo. Querendo, aqui, salientar que a expografia dos *Bichos* prevê a inserção de superfícies espelhadas onde se assentam, contribuindo para uma visualização de cenários fluentes e, tanto quanto possível, desmaterializados.

Entre a água e a terra:

No ínterim criativo, a fluidez das águas nos desloca para um plasma intermediário. Seus bichos, inequivocadamente fazem parte do filo dos artrópodes, detentores de *exoesqueletos*. Tornam-se, desse modo, rígidos, segmentados, articulados, com apêndices — patas, antenas ou até mesmo asas. Contudo, são bichos eminentemente corporais — formal e aparentemente acéfalos.

Da terra:

Contudo, os *Bichos* parecem ser animais artística e biologicamente compostos, que habitam diversificados ambientes!

E bem podem, também, existir na terra — desfrutando do ar, em suas anatomias pulmonares. Nesse sentido, incorporam configurações mais detalhadas

— definidas pela estruturação de colunas vertebrais e múltiplos membros. Querendo, agora, salientar que a presença das cores em suas anatomias pode sugerir a definição de órgãos internos ou sistemas vitais (sanguíneos, independentemente da atribuição cromática) — reafirmando, pela presença superficial dos pigmentos, o argumento da opacidade!

Quando seres terrestres, assentados em superfícies bem definidas parecem, então, compreender maior densidade material e traduzem uma articulação anatômica mais complexa. Suas fixações ou deslocamentos parecem reconhecer e respeitar a dinâmica das passadas. Por suas diversidades, poderiam ser aracnídeos, insetos ou quilópodes.

Seres híbridos, os *Bichos* de Regina Lara asseguram suas naturezas vívidas e dinâmicas. Esses *biovidros* incorporam o movimento fluido das barbatanas... ou, ainda, o ritmo das passadas curtas e ininterruptas.

Assim nos parece que a artista age como uma entidade criadora e, criativamente, busca — para além da modelagem e fundição — evoluir e fazer adaptar os seus *biovidros* — com a finalidade de validação da série no universo da linguagem.

## 2. Anatomias e Nomenclaturas

Para alcançar uma mais aproximada relação entre arte e ciência, Regina Lara buscou um diálogo com a Biologia. Adotou uma supervisão técnica dada por uma especialista na área.

Se totalmente detentora de sua razão criativa — Arte como Ciência; Vidro como Expressão — a artista sentiu a necessidade de nomear seus Bichos respeitando as normas científicas da Biologia. Seus *biovidros*, então, reconhecem — mais do que títulos — nomenclaturas.

Gestando formas surpreendentes,

*reconhecidas como Bichos ao olhar estrangeiro. Em parceria com a bióloga Lucia Manzochi as criaturas de vidro colorido foram classificadas segundo a origem de cada espécie, por aproximações formais de tamanho, texturas, cores e a essencial semelhança poética que distingue cada obra de arte em sua singularidade (Lara, 2018).*

As obras que se apresentam na *Série Bichos*, por convenção científica e por motivação criativa, são seres do reino *Metazoon*, filo *Vitrata*, classe *Translucídilia*, etiquetadas individualmente com sua nomenclatura completa.

Apesar das hierarquizadas e rigorosas declinações que lhes nomeiam, revelam-se seres mera e potencialmente corporais — visto que a artista lhes sonha qualquer volumetria ou vestígio de cabeças. Contrariamente aos torsos



**Figura 3** - Da Série *Bichos*, de Regina Lara, vidro, 2018. Fonte: Fotografia da Artista.

**Figura 4** - Da Série *Bichos*, de Lygia Clark, metal, 1960. Fonte: Itaú Cultural.

**Figura 5** - Da Série *Bichos*, de Regina Lara, vidro, 2018. Fonte: Fotografia da Artista.

clássicos, que com o tempo se tornaram destituídos de identidade ao perderem suas cabeças e membros, os *Bichos* de Regina Lara já nascem (em ateliê-laboratório) e vivem (na linguagem) numa lógica biologicamente identitária — organismos incompletos em condições anatômicas meramente qualitativas.

São bichos orientados à esfera do objetual! Esses *biovidros* são, enfim, obras de arte — resultantes de uma fascinante atitude criativa/criadora.

Objetos escultóricos de pequenos formatos, que compreendem a fragilidade do vidro, a cartilaginosa transparência dos corpos, a intensidade visceral das cores, as formas vertebrais, os espelhamentos dos filamentos tentaculares.

### 3. Os bichos na história da arte brasileira

Some-se à originalidade da produção atual de Regina Lara um outro desafio: aquele de superar na história da arte brasileira a iconicidade de outros bichos: a famosa série de *Bichos* de Lygia Clark.

Enquanto Clark investe na mecânica articulação de lâminas geométricas, despertando na relação obra-público uma índole interacionista, Lara reivindica uma percepção mais contemplativa para seus bichos — estabelecendo, então, uma sublime visualização que acredita na potência da imagem tridimensional, plasmada em vidro.

Está aberto um franco diálogo! Em contradição: a mecânica articulação e opacidade do metal — em dinâmica e interativa percepção dos bichos de Clark; a plástica exarticulação e transparência do vidro — em virtual e contemplativa percepção dos bichos de Lara.

No seu diálogo com a história da arte brasileira, Regina Lara busca observar os aspectos teóricos e os fundamentos críticos da arte, com a disposição de compartilhar ideias sobre os processos criativos que envolvem, de modo preponderante, o vidro. Justamente para experimentar técnicas e tecnologias ou processos e procedimentos que possam desafiar o seu fazer artístico cotidiano — devidamente corporificado em obras de arte: amalgamando sutis e múltiplas visualidades, que podem oferecer novas possibilidades criativas.

Desafiar a emblemática produção de Lygia Clark tornou-se uma problemática de variadas dicotomias: geometria/organicidade; opacidade/transparência; mecânica/plasticidade; animal/humano; natureza/abstração; vida/linguagem; origem/citação; moderno/contemporâneo...

No traço criativo da herança cultural, Regina Lara vive um autêntico diálogo com a sua tradição familiar e a tradição cultural brasileira — sem abdicar de uma expressão autônoma e visualmente independente.

## Conclusão

Outrossim, Regina Lara é artista do vidro em perceptível processo de internacionalização de sua carreira — cuja obra está representada em acervos artísticos de diversas instituições, de diversos países.

A Série *Bichos* somente vem tornar mais nítida a sua força criativa e mais consolidado o seu conhecimento técnico. Enaltecendo a sua autoria/autoridade de artista-pesquisadora; professora-artista.

Por fim, Regina Lara, através de suas pesquisas procedimentais e expressivas, evidencia o caráter multidimensional do vidro na Arte Contemporânea. Assim:

*Consolidado o diálogo, tudo se justifica pela natureza interdisciplinar da proposta expositiva, na medida em suas formas de arte se posicionam nas fronteiras entre arte e ciência. Artistas e cientistas, em seus afazeres, resultam por nutrir nosso conhecimento — tão sensorial quanto cerebral; tão sensível quanto intelectual. Criativamente!* (Rizolli, 2017).

Tantos argumentos, tão bem apresentados na Série *Bichos*. A tríade motivadora: transparência, translucidez, opacidade. Os elementos estruturantes: volumetrias e organicidades; formalizações e cromatismos; configurações; ritmos e movimentos; reflexos e ocultamentos... tantos estados de visualização. Enfim, imagens que estimulam a convergência criativa entre artistas e cientistas contemporâneos.

Num sistema socialmente constituído, os campos da arte e da ciência se revelam interpenetrantes, provocando a constante renovação de conceitos que vão sendo compartilhados conforme os interesses de cada artista ou cientista.

Os efeitos óticos do vidro, especialmente aqueles produzidos pelos feixes luminosos que lhes atravessa e orienta a concepção dos *Bichos*, certamente despertará novas consciências artísticas e científicas — dispostas à produção de linguagem-conhecimento.

## Referências

- Guedes, Olívio (2018) Texto de Apresentação — Exposição 4 Contemporâneos. São Paulo: Galeria A Hebraica.
- Mello, Regina Lara Silveira (2017) Texto de Apresentação — *Azul Celeste*, Exposição Individual. Campinas: Museu da Imagem e do Som.
- Rizolli, Marcos (2017) Texto de Apresentação — Exposição *Vidro e Luz*. Marinha Grande: Museu do Vidro.

# *Solid Matter* de Mónica Capucho

*Solid Matter* by Mónica Capucho

MARGARIDA PRIETO\*

Artigo completo submetido a 07 de Fevereiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIE-BA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: emam.margaridaprieto@gmail.com

**Resumo:** Este artigo é sobre o trabalho artístico de Mónica Capucho apresentado sob o título *Solid Matter* onde é possível aferir a contaminação de disciplinar (desenho, texto, pintura e escultura) e a importância de um sentido de adequação ao espaço expositivo.

**Palavras chave:** instalação / matéria(s) / pintura / objectos-específicos / site-specific.

**Abstract:** *This article is about the artistic work of Monica Capucho presented under the title Solid Matter. In her work it possible to understand the contamination between disciplinary art fields, namely drawing, text, painting and sculpture, and the importance of concepts as adapt, and adjust to the exhibition space.*

**Keywords:** *installation / matter / painting / specific objects / site-specific.*

## Introdução

Este artigo incide sobre a exposição da artista portuguesa Mónica Capucho intitulada *Solid Matter*. Nele são apreciadas as duas instalações que compõem esta exposição cujas características se harmonizam com os dois espaços que ocupam. As obras reflectem, num espelhamento de apropriações inteligentes, as matérias para dar a ver um pensamento criativo e artístico profundamente relacionado com a arquitectura, a natureza, a escrita e um certo sentido estético que contamina todo a experiência e percepção da obra.

Primeiro, é realizada uma apresentação da artista e do espaço expositivo analisado separadamente as duas salas que recebem esta exposição: a Sala Multiusos e a Galeria Municipal Vieira da Silva. Em cada uma delas, é investigado o modo como a artista pensa e dá forma ao seu trabalho considerando os conceitos de apropriação, adaptação e contaminação aplicados às matérias sólidas que enformam toda a sua obra exposta neste contexto. Depois é realizada uma apreciação global da exposição, relacionando cada instalação. Por fim é feita a conclusão relativamente à exposição em foco neste artigo.

### 1. *Solid Matter*

Mónica Capucho é uma artista portuguesa cuja obra se ancora nas práticas tradicionais da Pintura contaminadas pela exploração da objectualidade e da materialidade do suporte pictórico jogando, ainda, com os campos poéticos abertos através da apropriação literal e textual de termos da língua inglesa que se inscrevem na pintura como elemento figural. Natural de Lisboa (1971), Mónica Capucho teve formação artística de nível universitário em Pintura. Na sua obra, a artista reflecte sobre questões de ordem instalativa (frequentemente com carácter *site-specific*) na medida em que considera o lugar que cada pintura/objecto ocupa em exposição. É frequente acrescentar matérias estranhas à Pintura, incorporando técnicas e *media* da escultura e construindo objectos pictóricos. *Solid Matter* é um exemplo de uma exposição onde se afere esta experimentação das matérias. A própria expressão escolhida pela artista para intitular a sua mais recente exposição, a que este artigo se dedica, vem sublinhar a importância que a matéria e os materiais assumem no seu projecto plástico.

Apresentada entre Julho de 2018 e Janeiro de 2019, *Solid Matter* é concebida para dois espaços expositivos, a saber: a Sala Multiusos (Figura 1) e a Galeria Municipal Vieira da Silva (Figura 2).





**Figura 1** · Mónica Capucho, *Solid Matter*, 2018-19, instalação de "Specific-Objects" na Sala Multiusos em Loures, 19x120x6 cm cada objecto (a instalação adquire dimensões variáveis), técnicas mistas (silicone pigmentado) sobre pedra, tela, madeira, betão, vidro, metal. Fonte da imagem: cortesia da artista.

**Figura 2** · Mónica Capucho, *Solid Matter*, 2018-19, vista parcial da instalação de pintura na Galeria Vieira da Silva em Loures. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Estes dois espaços são gémeos e situam-se no mesmo edifício. O edifício foi originalmente concebido como Pavilhão de Macau na Expo 98 (Lisboa, Portugal) e adquirido para uma reutilização de âmbito cultural. Pertence, actualmente, ao Parque Adão Barata sob a tutela da Câmara Municipal de Loures. O que caracteriza arquitetonicamente este edifício é tanto a simetria como o elevamento feito através de palafitas que sustentam os espaços dedicados às exposições. De um lado situa-se a Sala Multiusos, do outro a Galeria Vieira da Silva. Estes dois espaços comunicam através de um corredor coberto com aberturas laterais que acentuam o efeito de transparência do edifício na sua relação com o parque. As grandes janelas que o caracterizam lembram as tradicionais retículas das habitações japonesas (nomeadamente os biombos construídos com bambu e papel de arroz) e acentuam a implantação deste edifício na paisagem humanizada.

Mónica Capucho assume a exposição relacionando a sua obra com os dois espaços, ou seja, considerando as diferenças da sua aparência e estrutura arquitectónica. (Esta distinção tem permitido que cada um destes espaços albergue projectos culturais e artísticos radicalmente separados e diferentes.)

A Sala Multiusos (Figura 1) está em bruto, num inacabamento propositado que acentua as matérias e os materiais utilizados para a sua construção: o cimento, o tijolo vermelho, o ferro, o vidro, o alumínio, a madeira, os fios elétricos e os focos. A luz natural, durante o dia, entra por enormes janelas que substituem quase inteiramente duas paredes. Através destas observa-se o parque infantil incorporado no território natural e uma outra parte do edifício.

Na Galeria Vieira da Silva (Figura 2), ao contrário, o acabamento impera. As paredes e o tecto estão revestidos por reboco liso e uniforme, a superfície está coberta por tinta branca e há um contraste entre o que é brilhantes e o que é baixo por comparação com o chão em pedra preta (Xisto), polido e cintilante. As janelas abertas permitem observar uma paisagem com relvado, árvores e céu. Se, aqui, toda a estrutura arquitectónica está camuflada pelo revestimento das matérias estruturais que constroem o edifício, na Sala Multiusos toda a estrutura está à vista. Poderia afirmar-se, numa livre associação de ideias, que um dos espaços se civilizou pela camuflagem e o outro se manteve em bruto dando a ver, por isso, a integridade estrutural e a solidez característica das matérias que o constituem.

Não é possível deixar de referir, ainda num exercício de associação livre de ideias e imagens, a pintura de Ticiano intitulada *Amor Sacro e Amor Profano* (Figura 3).

A alusão a esta pintura deve-se à seguinte ideia: a camuflagem, a maquiagem, o tratamento estético que se aplica como máscara sobre um corpo



**Figura 3** · Ticiano Vecellio (1490-1576), *Amor Sacro e Amor Profano*, c. 1515-16, óleo s/ tela, 118x278 cm, Galleria Borghese, Coleção do Cardinal Scipione Borghese (1608), Sala XX — Sala de Psiche. Fonte: <http://www.galleriaborghese.beniculturali.it/it/opera/amor-sacro-e-amor-profano>

**Figura 4** · Mónica Capucho, *Solid Matter: BROKEN | REALITY | FICTION*, 2018-19, técnica mista (silicone pigmentado) s/ rectângulos de madeira, cimento e tela s/ betão, 19x120x6 cm. Fonte da imagem: cortesia da artista.

**Figura 5** · Mónica Capucho, *Solid Matter: BREAK | THROUGH*, 2018-19, técnica mista (silicone pigmentado) s/ rectângulos de vidro s/ betão, 19x120x6 cm. Fonte da imagem: cortesia da artista.

(humano e arquitectónico) permite identificar tanto o Amor Profano como o espaço da Galeria Vieira da Silva (por afinidade conceptual). Por outro lado, o Amor Sacro associa-se ao corpo nu, estrutural e sem acessórios, ou seja, ao corpo a descoberto, desvelado, tal como se mostra a Sala Multiusos.

A partir desta distinção caracterizadora dos dois espaços expositivos, a artista apresenta duas instalações diferentes, numa inteligente adequação das obras a cada caso pondo em evidência quer os materiais quer o ambiente.

## 2. A Sala Multiusos

Neste espaço, a artista coloca uma sequência de objectos pictóricos no chão de cimento cinzento cru desenhando duas filas convergentes, numa perspectiva forçada para um ponto de fuga ao fundo da sala (uma parede cega construída com tijolo vermelho) (Figura 1).

É necessário caminhar ao longo deste alinhamento de objectos pictóricos para os experimentar esteticamente, para os observar e para ler o que têm inscrito: “OPEN | SPACE”, “ORDER | EMOTION”, “ABUSE | PEACE | MIND”, “BREAK | THROUGH”, “OVER | MYSELF | MYSELF”, “BROKEN | REALITY | FICTION”, “FRAGILE | PIECE”, “DREAM | AWAY”, “SMOOTH | SUBTLE | SILENCE”, “LOVE | PAINT”, “LOGIC | GRID”, “LEARN | CLEAN | REALITY”, “IDEAL | BLACK | GLOSSY”, “NEUTRAL | PURE | SIMPLE”, “NAKED | LOVE”, “START | JUSTICE”, “WORD | OBJECT”, “THOUGHT | NEED | PEOPLE”, “SHARE | TRUTH” e “GLASS | STONE” são os termos legíveis em cada peça (exemplos nas Figura 4 e Figura 5).

O grupo de duas palavras (Figura 5) ou três (Figura 4) que cada objecto comporta é usado como título da respectiva obra, acentuando a importância que a escrita adquire neste projecto de trabalho. Assim, compreende-se, de imediato, que não se trata de um jogo casual (ou seja, de palavras escolhidas e escritas ao acaso) mas de uma intenção da artista. Os termos inscritos permitem criar campos poéticos (e imagéticos) por associação e a sua percepção visual exige simultaneamente um leitor e um observador, num desafio duplo — o da legibilidade e o da visibilidade.

Cada objecto é estruturalmente similar aos restantes e está separado por interrupções de vazio, em intervalos equidistantes. Cada objecto é constituído por duas vigotas que sustentam até três rectângulos idênticos em dimensão e formato, mas variáveis na matéria que os enforma e, também, no que têm inscrito. A inscrição — que é, neste caso, o rasto pictórico que se mantém nestes objectos — está feita com um silicone que espessa o pigmento e se agarra a matérias frágeis e transparentes como o vidro, ou a matérias sólidas e resistentes



**Figura 6** · Mónica Capucho, *Solid Matter: NEUTRAL | PURE | SIMPLE*, 2018-19, (detalhe) técnica mista (silicone pigmentado) s/ rectângulos de madeira, cimento e tela s/ betão, 19x120x6 cm. Fonte da imagem: cortesia da artista.

como o cimento e o metal, ou a matérias coloridas como o tijolo e a madeira. As características inerentes às matérias utilizadas associam-se a cada termo nelas inscrito (e que, por isso, lhes está afeto) abrindo ao sentido (da percepção, da interpretação, do raciocínio), numa amplificação do jogo perceptivo e estético. O espessamento do silicone sobre o pigmento permite que cada letra esteja em alto-relevo — abrindo o óptico ao háptico e, neste movimento, acentuando a contaminação entre a tri e a bi dimensão, entre a volumetria objectual da escultura e a planificação ou lisura da pintura. Por vezes, em vez do silicone, a artista opta por fazer um desbaste sobre a matéria do suporte, criando um baixo-relevo. Esta possibilidade em nada altera a percepção háptica do termo inscrito no centro do rectângulo. Donald Judd nomearia a hibridez da tipologia destes objectos com a expressão “*Specific Objects*” (Judd, 1965:74-62).

Por outro lado, há uma ordem implícita na organização das obras em dois alinhamentos, como se fossem linhas de um texto que se escreve quase sobre o chão de cimento cinzento — “quase” porque os rectângulos que comportam cada inscrição e que são tomados, efetivamente, como suporte pictórico, estão elevados por duas vigotas que, por sua vez, acentuam uma dupla linha alusiva ao caderno onde se aprende a escrever. Esta elevação, embora mínima (cerca de 6 cm), produz um exercício reflexo relativamente às palafitas que sustentam o edifício que alberga a exposição. Mas existe, igualmente, um efeito de relação em sistema que implica tanto os suportes de escrita como os suportes de pintura e, ainda as estruturas para construir edifícios. A dimensão e formato dos suportes pictóricos é tomada do lado maior dos tijolos utilizados na construção deste edifício. Este rectângulo é assumido quer como objecto, dimensionando todas as matérias utilizadas como suporte pictórico (também elas em bruto, ou seja, com a aparência e coloração naturais), quer como unidade de media para a subdivisão de um território visual (a composição de pinturas de grande formato que são expostas na Galeria Vieira da Silva). Se as matérias do suporte mantêm a cor natural, os pigmentos utilizados nas inscrições de silicone mimetizam essa paleta: cinzentos, pretos, brancos e vermelho cor de tijolo numa harmoniza visual com um cariz e sensibilidade totalmente da ordem do pictórico. A luz é fundamental na compreensão do conjunto.

Durante o dia, o sol incide sobre as superfícies e, quando estas são transparentes, reflecte ou projecta as sombras das letras sobre o chão, duplicando e invertendo os caracteres que as inscrevem (Figura 9). Quando o dia termina (a exposição esteve patente durante os meses de Inverno, quando os dias são mais curtos), há uma iluminação artificial gerada por focos de luz que estão dispostos no tecto, seguindo a mesma prumada das linhas de objectos colocadas sobre o

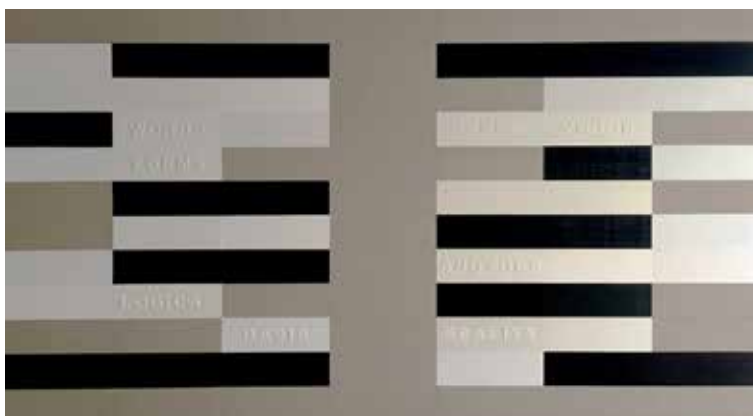


chão. Com os focos nesta posição relativamente às obras (imediatamente sobre elas), e com as sombras expressivas do sol já desaparecidas, cria-se um ambiente museológico de anulação de interferências, com o mínimo de teatralidade, ou seja, com uma dispersão de luz que aniquila as sombras ou as projecta de tal modo que se tornam coincidentes com os objectos (Figura 7). Apenas nos retângulos de vidro pode ainda ver-se (como um eco), uma duplicação visual, a sombra projectada no chão repete uma ou outra palavra.

A percepção geral desta instalação neste local remete para uma caverna de ressonância onde as obras parecem fazer ecoar, duplicar, reflectir, todo o ambiente arquitectónico que as mostra e guarda. Ouvem-se os pássaros e os gritos felizes das crianças a brincar no parque, ao mesmo tempo que se ouve uma voz metal (quase um sussurro inaudível) a duplicar o que se lê em cada rectângulo. Podem identificar-se termos que são referências directas ao trabalho da artista, à sua obra, às suas escolhas, nomeadamente *space, order, mind, paint, logic, grid, glossy, smoth, neutral, pure, object, glass, stone, black*. Outras estão relacionadas com sensações da percepção, com sentimentos, com afectos e com experiências, por exemplo: *emotion, abuse, peace, fragile, dream, fiction, reality, subtye, love, ideal, naked, share, truth, people*.

### 3. A Galeria Vieira da Silva

Quando passamos para a Galeria Vieira da Silva, outras palavras ecoam no espaço através de oito obras de carácter assumidamente pictórico colocadas à entrada (Figura 2). Neste espaço reconhece-se, de imediato, o ambiente de uma galeria convencional na medida em que a sua esteticização se aproxima do conceito de *White Cube*. Não se trata de um cubo branco, mas de uma articulação entre três paralelepípedos rectangulares com algumas janelas panorâmicas e materiais de revestimentos claros e luminosos (não integralmente brancos). Nas paredes brancas estão conjuntos de pinturas colocadas de modo convencional, isto é, à altura do olhar de um observador-tipo, agrupadas por afinidade formal (dimensões e estrutura de composição). As pinturas têm uma estrutura convencional (óleo s/ tela) e os termos nelas inscritos são quase invisíveis na medida em que se materializam pelo relevo (Figura 10). É absolutamente fundamental o modo como a luz incide sobre estas pinturas para que se possa ler o que nelas está inscrito. A composição é uma grelha cujas dimensões de cada quadricula são idênticas às da face maior de um tijolo de argila vermelha. Como tecido suporte foi escolhida uma tela com a cor natural do linho rústico que se mantém visível e, pontualmente, colabora na paleta de cinzas, de pretos e de brancos que a artista seleccionou. O desenho da grelha é produzido com a



**Figura 7** · Mónica Capucho, *Solid Matter: Words. Forms*, 2018-19, técnica mista s/ tela crua, 110x200x4 cm. Fonte da imagem: cortesia da artista.

**Figura 8** · Mónica Capucho, *Solid Matter*, 2018-19, vista parcial da instalação de pintura na Galeria Vieira da Silva em Loures. Fonte da imagem: cortesia da artista.



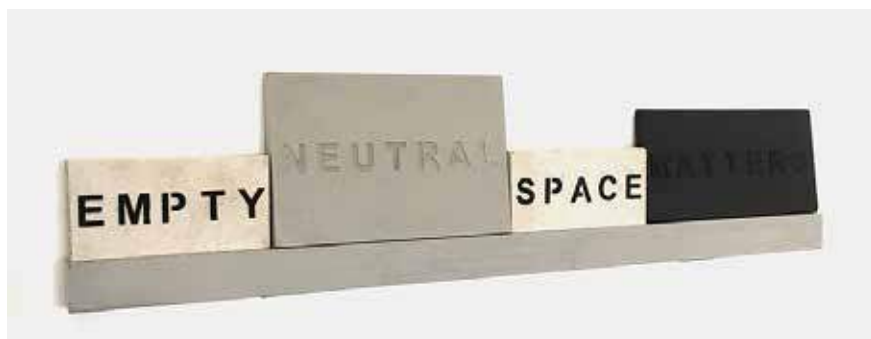
marca de um pó azul que impregna os fios de prumo usado pelos construtores. O preenchimento desta grelha reticular parece aleatório e lembra os jogos de encaixe infantis. É pela pintura de uma inscrição — um termo isolado em cada quadrícula — que o texto, como elemento visual, adere à composição pictórica geométrica mas, como elemento de linguagem, vai condicionar o ballet ocular sobre a pintura (o movimento que os olhos fazem sobre a superfície pictórica tanto para ver a composição como para ler as inscrições).

A sobreposição de esquemas conceptuais entre imagem e linguagem, entre o visual pictórico e o textual, entre a figura (de cada letra, de cada forma geométrica) e a textura (do textual, e do háptico), entre a visibilidade e a legibilidade, entre a presença e a ausência (no sentido em que, para compreender o que se lê, há um efeito de desaparecimento do signo escrito), entre a opacidade (do sem-sentido do texto ou da sua i-legibilidade como forma visual) e a transparência (a qualidade gráfica da inscrição que, por isso, permite ler e compreender o que é lido) permite construir estas imagens relacionando o desenho com a pintura e a geometria. Contudo, não se trata aqui de pensar a Pintura como um texto, como fundamenta a tese da semiótica de primeira geração — segundo os termos de Louis Marin (MARIN, 1991) –, mas de tomar o signo linguístico como signo figurável na pintura onde, se a sua boa forma for preservada, ostenta a sua condição de signo e a sua condição de figura, sem perder a sua função indicativa representacional, o seu estatuto de substituição, de estar «em vez de» ou a «remeter para» relativamente ao objecto que enuncia.

Um outro conjunto (Figura 11) está montado ao fundo da sala, contribuindo para um total de 27 peças a ocupar a Galeria.

Este segundo conjunto tem objectos onde se podem ler as seguintes palavras e sequências de palavras: “WRITE | REWRITE”, “NATURAL | FEELING”, “RATIONAL | INSTINCT”, “SOLID | MATTER, MENTAL | PROCESS”, “RANDOM | ORDER, HONEST | SCHEME”, “NEW | ORDER, BLACK | WHITE”, “PURE | FORCE, POSITIVE | ENERGY”, “WORDS | FORMS”, “INNER | VISION”, “LOGIC | BASIS, ANOTHER | REALITY”, “INNATE | SENSE”, “TRUE | NATURE”, “SINCERE | DIALOGUE”, “ABSTRACT | IMPULSE”, “PURE | FEELING”, “INSIDE | MYSELF”, “OPEN | MIND”, “REAL | IDENTITY”, “CLEAR | VISION”, “THINK | MORE | WANT | LESS”, “REAL | SPECIFIC | RANDOM | FEEL”, “BASIC | WHITE | DREAM | WALL”, “LOOK | LOVE | FEEL | TOUCH”, “TRUE | PURE | DARK | IDEIA”, “EMPTY | NEUTRAL | SPACE | MATTERS”, “BLACK | WORD | ANOTHER | OBJECT”, “LOST | MIND | NEVER | AGAIN”.

Os títulos de cada peça duplicam estas inscrições, repetindo, num exercício de ensimesmamento, provocando um eco. Consoante o que está inscrito e onde



**Figura 9** · Mónica Capucho, *Solid Matter*:  
*EMPTY | NEUTRAL | SPACE | MATTER*, 2018-19,  
 técnica mista s/ pedra e cimento, 24x100 cm.  
 Fonte da imagem: cortesia da artista.

**Figura 10** · Mónica Capucho, *Solid Matter*:  
*LOST | MIND | NEVER | AGAIN*, 2018-19,  
 técnica mista s/ pedra e cimento, 24x100 cm.  
 Fonte da imagem: cortesia da artista.

(as matérias que suportam cada palavra) dá-se um efeito de afinidade (maior ou menor) por identificação e *pathos*. É a experiência de reconhecer, na obra (feita por outros), um reflexo ou um desdobramento daquilo que somos. A instalação permite ler todas as palavras inscritas (quer por desbaste ou subtração, quer por acréscimo ou adição) de forma clara e contrastada, como se cada rectângulo fosse a capa de um livro. Na verdade, a harmonia cromática destes objectos permite pensar numa colecção de livros e, ainda, na organização visual com que nos são mostrado.

A coerência cromática, as formas modulares e repetitivas mostram (insistentemente) que nada é por acaso. E, também aqui, a artista escolhe as palavras que utiliza (para gravar e pintar) seguindo critérios que, ora se prendem com a experiência da obra (com a sua fruição estética), ora se ancoram à experiência de a fazer (processos e métodos que permitem por em prática, que dão forma às ideias de acordo com regras de execução e construção). Há, ainda, a acrescentar que cada conjunto de palavras, inevitavelmente, potencia o campo de significações possíveis na medida em que, juntos, parecem uma frase agramatical. Nesta agramaticalidade transparece abertamente, como uma mensagem encriptada, significados e sentidos abertos no domínio do possível — e cabe a cada um compreender (ou não) algum sentido que perpassa no que lê e no que vê.

Há que referir que as letras desenhadas por Mónica Capucho são maiúsculas e sem serifas (da família do *typo* helvética) acentuando a sua boa forma e, com este rigor gráfico, potenciando a sua maior legibilidade e consequente transparência. Transparente é todo o texto inscrito que se deixa ler, na medida em que os signos da sua inscrição tendem a desaparecer com a leitura e, a partir desta in-visibility, acede-se os seus conteúdos. Por contraste, opaco é todo o signo que impede a leitura: ou porque não é para ser lido (é figuração propriamente figural) ou porque a boa forma dos seus caracteres alfabéticos está em falta e impossibilita o reconhecimento indispensável. Opacidade e transparência dependem exclusivamente da in-visibility dos signos da escrita que revém da boa ou má forma do seu traçado figural (Lyotard, 1971:9-24). (Há que esclarecer que o termo “figural” é tomado de Lyotard, tal como o autor o delimita em *Discours Figure*. Embora este termo seja aplicado, sistematicamente, para referir qualquer elemento que participa na composição de uma pintura — à excepção da inscrição, ou seja, do texto pintado —, é possível utilizar o conceito excepcionalmente, como acontece neste caso, quando se refere à forma dos caracteres — as letras — implicando apenas o seu desenho.)

#### 4. Considerações e livres interpretações por associação livre para uma possível conclusão.

Sérgio Rodrigues, no seu texto curatorial dedicado à exposição termina com este parágrafo:

*Em ambos os casos [Sala Multiusos e Galeria Vieira da Silva] Mónica Capucho procede à elaboração de um sistema, de uma norma ou gramática visual, que é depois alterada (contradita e reforçada) pela inserção da palavra escrita. Algo que, numa abordagem sensível e inteligente, gere a parcimónia e a assertividade, encontrando sentido na singularidade que as obras emanam. Entre a regra e a exceção, entre o conjunto e o individual, entre o raciocínio e a sensibilidade. (Rodrigues, 2018:8)*

Na Sala Multiusos pode-se entender as 20 pinturas-objeto segundo o conceito “*specific objects*” determinado por Donald Judd e, como consequência, inseri-los na estética minimalista. Mas, na medida em que estão posicionados como se depositados e alinhados sobre um chão cinzento sem tratamento, numa relação directa com os materiais e o espaço oco do edifício que os alberga, podem ter uma outra interpretação. Justamente, o seu formato rectangular e as inscrições em alto e baixo relevo lembram as campas fúnebres de um cemitério organizado.

Etimologicamente, o termo latino *mater* significa “matéria” e, também, “mãe”. Por isso, o inglês “matter”, que a artista utiliza no título da exposição, remete para “matéria-prima” ou “matéria primeira”, quer dizer, simbolicamente, para a mãe-natureza que é a terra como chão fértil. A partir de Aristóteles, da palavra grega *physis*, o termo “natureza” é traduzido para o latim por Averróis (século XII) que a divide em dois conceitos (indivisíveis na língua grega): *natura naturans* e *natura naturata*. *Natura naturans* significa o nascer ou a natureza enquanto acção, verbo, força produtiva. *Natura naturata* significa o nascido ou o conjunto dos seres e das leis criadas por aquela mesma força. Ou seja, há uma relação vital entre a vida e a morte, entre viver e morrer implicada no termo “matter”; uma relação que está latente nesta instalação através da sua dimensão simbólica que se acentua se se associar a escala e rudez do edifício ao arquétipo arquitectónico de uma igreja salão. Também aqui existem janelas, muros altos e um espaço aberto que é concebido para fazer ecoar uma voz invisível e inaudível (a voz de Deus ou, a voz do Criador). Esta voz só se pode escutar através da leitura das escrituras, do texto bíblico porque, por definição, é através da inscrição que se representa a palavra dita, que se retém-se o efémero da plena voz. Mas enquanto criadora da sua obra, Mónica Capucho assume aqui uma voz através das palavras que escolhe representar nos seus “*specific objects*”. O observador olha (e lê) estas obras e:

(...) é o olho que, portanto, separa a legibilidade e a plasticidade; no primeiro caso, só necessita de perceber os sinais; estes sinais estão associados a significações: são poucos (estes sinais), e a riqueza dos significados resulta da combinação dos elementos distintos. A economia de tempo na leitura corrente deve-se ao princípio económico que rege o uso da comunicação linguística (...).

*Ler é escutar e não ver. O olho apenas varre os sinais escritos, o leitor nem sequer regista as unidades gráficas distintivas (ele não vê gralhas), ele apreende as unidades significativas, e a sua actividade começa, para lá da inscrição, quando combina estas unidades para construir o sentido do discurso. Ele não vê aquilo que lê, ele procura ouvir o significado do que 'quis dizer' esse orador ausente que é autor do escrito. A este respeito, a escrita não oferece mais resistência à inteligibilidade do discurso do que aquela que oferece a palavra*" Lyotard, 1971:217) (tradução livre).

As duas instalações de Mónica Capucho que compõem *Solid Matter* são, de algum modo, complementares.

Se, portanto, o espaço da Sala Multiusos se converte numa caverna ressonante, tal como as igrejas, há ainda uma outra dimensão que lhes é comum (entre esta Sala e as Igrejas), a saber: a função de guardiãs do corpo jacente. Justamente, as Igrejas começam por ser, também, cemitérios onde os corpos (mortos) são depositados por baixo do chão e identificados com inscrições gravadas na pedra. As lajes rectangulares de pedra que forram o chão das Igrejas têm — e é possível aferir, ainda hoje, esta coincidência — um texto escrito com letras maiúsculas e centrado na superfície plana. Esta é a opção estética de inscrição que Mónica Capucho utiliza nos seus sólidos rectângulos que servem de suporte pictórico à sua escrita.

Na Galeria Vieira da Silva, o chão está desocupado e são as paredes que sustentam as obras. O espaço reclama a convencionalidade da montagem musealizada com os seus critérios específicos porque também ele foi edificado à semelhança de um arquétipo museológico (o *White Cube*).

No último conjunto de objectos desta sala (excluindo as pinturas) pensa-se novamente no conceito de "*Specific Objects*". Cada objecto é constituído por 5 peças (uma vigota e quatro rectângulos de matérias diferentes com palavras inscritas) e imediatamente há uma associação formal com a instalação patente na Sala Multiusos. Esta associação deve-se à afinidade entre as matérias usadas e à inscrição que contrasta em alto-relevo e cor com o suporte ou que se recorta (em baixo relevo). Os quatro rectângulos assumem a mesma dimensão da face maior de um tijolo de argila vermelha ou encurtam-no para metade. E a sucessão de (no máximo) quatro palavras inscritas (as mesmas que dão título a cada peça) sobre a pedra, o cimento, a madeira, o vidro sussurram ao ouvido de quem ali está. Novamente, o modo como são posicionados os rectângulos remete, por um lado, para as lajes das pedreiras, colocadas sobre uma base

horizontal e apoiadas na vertical e, por outro, parecem livros sobre prateleiras, colocados de frente. A posição centralizada da inscrição mostra o domínio técnico da artista a utilizar o silicone pigmentado: no desenho da escrita alfabética como exercício gráfico conjugam-se e organizam-se os *graphos* que distinguem cada letra — seu traçado distintivo. Este jogo organizado inclui a qualidade sígnica do texto e exige, simultaneamente, duas modalidades do olhar: a visualização e a legibilidade. Da caligrafia (“*calii-*” do grego *kallos* que significa beleza, e “*grafia*” que significa escrita) à garatuja, ou seja, da escrita legível, que resulta da boa forma do *grapho*, à escrita ilegível, que é consequência de um mau desenho até ao limite da sua irreconhecibilidade –, está o auto-grapho (no sentido da marca do autor) e o manuscrito. Ambos admitem uma qualidade ilegível que advém da marca da mão que escreve, do gesto de quem redige. Neste caso, a marca da artista cinge-se ao total controlo do desenho que caracteriza cada letra (abdicando, conseqüentemente, da expressividade do desenhar). Cada objecto repete um modelo: a prateleira fina adossada à parede onde três ou quatro rectângulos ostentam uma palavra bem legível e inscrita com o memo typó, com a mesma, dimensão e variando apenas na cor, por contraste com as matérias do suporte. Como se cada retângulo fosse um livro. Como se o conjunto fosse uma biblioteca. Como se cada palavra fosse um cemitério.

Ambas as instalações celebram, de modo subtil, as ideias de arquivo, de colecção, de série. São estas ideias que atravessam o enformar das matérias sólidas que a artista elege para suporte pictórico e que lhe permitem oferecer uma experiência estética plena de significações e ressonâncias.

### Referências

- Judd, Donald (1965), “*Specific Objects*”, in *Arts Yearbook*, 8, New York, pp. 74-82.
- Liotard, Jean-François, *Discours Figure*, Paris, Klincksieck, (1ª ed., 1971), 2002. ISBN 10: 2252033681 e ISBN 13: 9782252033685
- Marin, Louis, “*Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura*”, in: *Revista de Comunicação e Linguagem — a experiência estética*, coord. Emídio Rosa de Oliveira e Maria Teresa Cruz, trad. Maria Luísa Alves Lopes, nº 12/13, Lisboa, ed. Cosmos, 1991.
- Rodrigues, Sergio Fazenda (2018), “*Solid Matter*”, in *Solid Matter Mónica Capucho* (Catálogo da exposição), Loures, CMLoures / Departamento de Cultura, Desporto e Juventude / Divisão de Cultura, ISBN 978-972-9142-55.

# Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola, uma exposição coletiva com curadoria do artista João Fonte Santa

*A Store Five Houses and One School, a collective exhibition curated by the artist João Fonte Santa*

**ALICE GEIRINHAS\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual e professora.

AFLIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias, Departamento de Arquitetura. Rua Sílvio Lima, Pólo II da Universidade de Coimbra, 3030-790 Coimbra, Portugal. E-mail: gxalice@gmail.com

**Resumo:** Esta comunicação pretende analisar a exposição coletiva Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola realizada em duas cidades, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra de 04 de Abril a 08 Junho de 2018 e no Museu Bernardo, nas Caldas da Rainha de 29 de setembro a 30 de novembro de 2018. Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola reúne os vinte e oito artistas que participaram nas várias exposições que o artista-curador organizou ou coorganizou com outros artistas desde 1998 em diversos espaços não institucionais tal como o título sugere: loja, cinco salas e uma escola.

**Palavras chave:** artista-curador / espaços alternativos / arte portuguesa nos anos 90.

**Abstract:** This communication intends to analyse the collective exhibition *A Store Five Houses and One School*. Present in two cities, in Colégio das Artes from University of Coimbra from April 4th to June 8th and in Museu Bernardo, in Caldas da Rainha from September 29th to November 30th of 2018. *A Store Five Houses and One School* gathers 28 artists who have participated in various exhibitions where the artist-curator organized or co-organized with other artists since 1998 in several non-institutional spaces as the title suggests: store, five rooms and a school.

**Keywords:** artist-curator / alternatives spaces / portuguese art in the 90s.

## Introdução

Segundo Sandra Vieira Jürgens, uma das características da arte dos anos 90 em Portugal, foi o carácter excepcional das iniciativas organizadas por artistas. Esta tendência — iniciativas organizadas por artistas-curadores em lugares alternativos — é recorrente ao longo da história da arte, quer por motivos socio-económicos, inerentes a toda a sociedade e também ao sistema artístico, quer por uma necessidade de contraponto aos modos de organização, concepção e materialização de projetos expositivos e curatoriais do circuito institucional e a diferentes valores éticos e estéticos (Jürgens, 2016:387).

Dois dos exemplos paradigmáticos, um no final dos anos 60 e finais dos anos 80 são as iniciativas alternativas organizadas pelo artista Seth Siegelad e a Womanhouse, espaço coletivo criado pela Judy Chicago e Miriam Schapiro.

Seth Siegelad, curador, artista, editor, arquivista, colecionador e galerista, é considerado como o pioneiro da desmistificação do papel do curador e da desmaterialização da arte. Em 1969 organizou e publicou *Xerox Box*, o livro-exposição com a participação de artistas na época emergentes, ligados à arte conceptual norte-americana. Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris e Lawrence Weiner.

Através do processo inovador e tecnológico da fotocópia, Siegelad pediu a cada artista 25 obras que pudessem ser fotocopiadas.

Neste processo, Siegelad redefiniu o espaço expositivo, podendo ser um livro, um cartaz ou outra coisa. Numa entrevista a Paul O'Neill refere o papel da sua geração na desmistificação do papel do museu e da galeria de arte.

*Na nossa geração pensávamos que nós podíamos desmistificar o papel do museu, o papel do colecionador e da produção da obra de arte; por exemplo, como o tamanho de uma galeria afecta a produção da arte, etc.*

*Nesse sentido, nós tentámos desmistificar as estruturas escondidas do mundo da arte (O'Neill, 2007:13).*

Em 1971, Judy Chicago e Miriam Schapiro criam o Feminism Art Program no Instituto de Artes da Califórnia e um ano mais tarde inauguram a Womanhouse em Los Angeles, um espaço de exposições temporárias dedicado às mulheres artistas, livre e experimental fora do sistema artístico institucional dominado pelos artistas homens, sintoma da sociedade ocidental falocêntrica. Segundo Chicago a Womanhouse é um “lugar de fusão e colaborativo, um espaço de trabalho artístico individual, de educação feminista para criar um trabalho monumental com temáticas abertamente feministas” (Foster *et al.* 2004:570).

No contexto português na atividade de artistas-curadores e de grupos



informais nos anos 90, destacaríamos entre outros, Pedro Cabral, Santo, Paulo Mendes, Alexandre Estrela, Miguel Soares, Carlos Roque e João Fonte Santa. Somam à sua atividade artística a de organização de exposições coletivas procurando espaços que lhes proporcionem oportunidades de partilha de processos de criação e circulação de obras (Jürgens, 2016:397), impulsionados pelo conceito punk *Do It Yourself* e movidos a uma vontade de fazer coisas, de intervir ativamente na democratização e na disseminação dos canais de produção e recepção artística. (Jürgens, 2016).

João Fonte Santa alicerçou a sua carreira de artista e de curador nesse momento emblemático e diferenciador das iniciativas auto-organizadas por artistas, colaborativas e em espaços alternativos. O grupo, o coletivo, o coletivismo em arte, é uma constante no processo artístico de João Fonte Santa. No final de 1986 criou o coletivo a Vaca que Veio do Espaço com mais dois estudantes das Belas Artes de Lisboa, Alice Geirinhas e José da Fonseca, dedicado à produção de fanzines e exposições em 1987. O coletivo terminou em 1988, mas deixou um lastro de fanzines: a *Facada Mortal* (quatro números), *Joe Índio* (seis números), *Tom S.I.D.A Magazine* (um número) e *Grafpopzine* (um número) e de exposições, duas exposições na sala da Associação de Estudantes da ESBAL e vários lançamentos dos fanzines em bares no Bairro Alto em Lisboa (Santos, 2013).

### **Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola**

Ao longo de 20 anos, João Fonte Santa, desenvolveu juntamente com artistas da sua geração e outros mais novos, ações e projetos artísticos ligados a dinâmicas independentes e colaborativas, caracterizados pela reutilização de espaços alternativos fora do sistema institucional.

#### *A Loja*

A primeira exposição coletiva foi coorganizada com Pedro Amaral numa loja, a Agência 117, na rua do Norte, Bairro Alto em 1998.

#### *As Casas*

Em 2001 com o coletivo artístico Sparring Partners (Pedro Amaral, João Fonte Santa, e Alice Geirinhas) e com a colaboração de Pedro Cabral-Santo apresentaram na ZDB *Sparring Partners Academy Art Collection, Quem Somos, De Onde Vimos, Para Onde Vamos?*. Ainda na ZDB em 2004, Fonte Santa partilhou a curadoria com Pedro Amaral na mostra *Correi Lágrimas Minhas, Disse o Polícia* e em colaboração com Fernando Ribeiro, *O Homem Invisível*.

O ciclo *Too Drunk to Fuck*, iniciou-se em 2002 numa casa particular



**Figura 1** - Vista geral da instalação da exposição, e performance de Paulo Mendes, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Fonte: Vitor Garcia

**Figura 2** - Instalação de Cecília Corujo (detalhe), Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Fonte: Vitor Garcia.

desabitada no Largo do Chão do Loureiro e foram apresentadas 5 exposições: *Lost in Music*; *Thieves Like Us/ Sparring Partners Early Works 95/01*; *Chicken Flot*; *Before & After*; e *Bad Karma*.

Juntamente com António Caramelo, organizou uma série de exposições coletivas na Plataforma Revólver em Lisboa: *A Noite na Terra* (2005); *Boa Noite Eu Sou a Manuela Moura Guedes* (2006); *Não Chores Mais* (2006); *Decrescente Fértil* (2007); *God With Us* (2007); *Central Europa 2019* (2009).

Ainda na Plataforma Revólver, organiza *Rádio Europa Livre* (2011) e *Nós* (2014). Noutras casas organizou ainda *Declínio do Mundo pela Magia Negra* (2012), na Casa das Artes de Tavira, e na Casa Bernardo, *O Fim da Violência* (2013) e *Matadouro Nº5* (2015).

### *A Escola*

Numa antiga escola no Alvito, Alentejo, agora Espaço Adão Bermudes organizou a coletiva *Glocalização ou Colapso. Obras da Coleção MG*, 2014.

*Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola* reúne artistas, obras e exposições ao longo de vinte anos funcionando como um arquivo orgânico porque gere uma nova exposição e não uma sequela cronológica de carácter antológico.

São estes os artistas envolvidos: Alice Geirinhas, Alexandre Estrela, Andrea Brandão, António Caramelo, António Olaio, Cecília Corujo, Eduardo Matos, Fernando Ribeiro, Inez Teixeira, Isabel Carvalho, Isabel Ribeiro, João Fonte Santa, Luís Alegre, Mafalda Santos, Margarida Dias Coelho, Maria Condado, Miguel Palma, Nuno Ramalho, Paulo Mendes, Pedro Amaral, Pedro Bernardo, Pedro Cabral-Santo, Pedro Pousada, Renato Ferrão, Sara & André, Susana Borges, Susana Gaudêncio e Xavier Almeida.

Nas duas exposições (Colégio das Artes, Coimbra e Museu Bernardo, Caldas da Rainha), a curadoria da não obedeceu a uma lógica cronológica, nem de citação direta das outras exposições e peças já expostas, mas pensada como se fosse uma coletiva de obras inéditas. O espaço é organizado, segundo Fonte Santa, para estabelecer uma relação entre as peças de proximidade e intimidade, não respeitando o cânone utilizado normalmente na montagem de coletivas: em vez de dar espaço de respiração a cada peça e a cada artista, fez o revés, não respeitando normas e distâncias e provocando assim, a contaminação entre as peças e um certo desconforto no olhar do espectador, mas também uma maior intimidade e diálogo entre artistas e peças, o seu foco principal como curador. À pergunta, como reagem os artistas a essa proximidade e contaminação das obras uns dos outros, Fonte Santa responde que muitos artistas colaboram na montagem e há sempre uma forte interação e diálogo entre ele e os artistas,

além do mais, acrescenta, os artistas com quem normalmente trabalha aceitam e compreendem esta ideia de interação, este incómodo que leva o espectador a procurar soluções do olhar, de como ver as peças e de como circular no espaço. Considera ainda que esta lógica contrária à norma, interage mais com o público, tornando mais aberta a recepção da obra.

A montagem da exposição no Museu Bernardo nas Caldas da Rainha, adaptou-se ao espaço: uma vivenda, com cave, sótão e um jardim. Algumas instalações tiveram de ser reorganizadas (Pedro Bernardo) outras curiosamente regressaram ao sítio onde tinham sido montadas pela primeira vez (Cecília Corujo). A divisão entre luz e sombra manteve-se, no Colégio das Artes as peças de vídeo, ou obras com luz própria ou pontual estavam nas duas últimas salas, no Museu Bernardo desceram para a cave ou ficaram em salas escuras.

O Museu Bernardo inaugurou a 25 de julho de 2007, é dirigido por uma associação cultural sem fins lucrativos, sendo Pedro Bernardo, artista e colecionador, o mentor do projeto e quem dá o seu próprio nome ao espaço, fazendo assim um trocadilho com o Museu Bernardo que inaugurou um mês antes, a 25 de junho.

Segundo Pedro Bernardo, o Museu é uma continuação natural da Casa Bernardo e do projeto *Art Attack* com o designer Pedro Falcão, no final dos anos 90.

Pretendem e estão do lado do fazer, interessa-lhes um espaço multifuncional que acolha os artistas para a produção de peças, para local de exposição, de encontro entre artistas, de tertúlia, de festa.

Museu Bernardo conjuga assim as prerrogativas dos espaços alternativos ligados às práticas expositivas experimentais: domínio da produção, mediação, recepção e disseminação da obra.

### **Artistas e seleção de peças**

Os artistas apresentaram obras expostas nas várias coletivas organizadas ao longo dos vinte anos: Andrea Brandão, uma peça de *Decrescente Fértil*, 2007; António Caramelo, cartazes e vídeo da manifestação-performance realizada com os artistas que integraram a exposição *Declínio do Mundo pela Magia Negra*, Casa das Artes de Tavira em 2012, em pleno período de austeridade provocado pela derrocada do sistema financeiro capitalista e que deixou marcas e mágoas profundas no país. Cecília Corujo, Susana Borges, Luís Alegre e João Fonte Santa uma peça do *Matadouro Nº 5*; Inez Teixeira, uma peça da *Rádio Europa Livre*; Isabel Carvalho, uma peça de *Too Drunk to Fuck*; Susana Gaudêncio uma peça de *Declínio do Mundo pela Magia Negra*, Mafalda Santos, Margarida Dias Coelho com peças que integraram *O Fim da Violência*, Casa Bernardo 2013 e *Nós*,



**Figura 3** - Vista da instalação de Cecília Corujo, Museu Bernardo, Caldas da Rainha. Fonte: João Fonte Santa.

**Figura 4** - Pedro Cabral-Santo, Museu Bernardo, Caldas da Rainha. Fonte: João Fonte Santa.



**Figura 5** - João Fonte Santa (desenho) e António Caramelo (vídeo), Museu Bernardo, Caldas da Rainha. Fonte: João Fonte Santa.

**Figura 6** - Instalação de António Caramelo, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Fonte: Vitor Garcia.



**Figura 7** - Vista geral de *Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola*, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.  
Fonte: Vitor Garcia.

Plataforma Revólver 2014, Maria Condado uma peça do projeto *Atlas Secreto*, Paulo Mendes a peça-performance de *Sparring Partners Academy Art Collection*, Pedro Cabral-Santo e Pedro Amaral com peças que estiveram na primeira coletiva, *Cash and Carry* ( a loja), Pedro Bernardo, uma peça de *O Fim da Violência* e Miguel Palma e Nuno Ramalho ambos com peças realizadas para as exposições na Plataforma Revólver organizadas por João Fonte Santa e António Caramelo.

Por motivos diversos, alguns artistas já não tinham a peça que expuseram nas exposições anteriores e optaram por outras peças, algumas realizadas na mesma faixa temporal ou mais recentes e/ou nunca expostas. É o caso dos artistas: Alexandre Estrela, Eduardo Matos, Isabel Ribeiro, Renato Ferrão. Outros artistas optaram por um misto entre as peças já anteriormente expostas e outras recentes: Alice Geirinhas, uma peça exposta na *Noite na Terra*, Plataforma Revólver e outra de 2017; Pedro Pousada optou por uma peça nova reutilizando alguns desenhos expostos na *Sparring Partners Academy Art Collection*, *Quem Somos*, *De Onde Vimos*, *Para Onde Vamos?*, na ZDB.

Segundo Fonte Santa, alguns dos artistas que integraram esta exposição, tinham sido convidados há uns anos atrás para uma nova exposição, uma reprise de *Thives Like Us* do ciclo *Too Drunk to Fuck* que nunca se concretizou e por esse

mesmo motivo integrou-os nesta mostra. É o caso dos artistas: Sara & André, Fernando Ribeiro e Xavier Almeida.

### Conclusão

*Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola* é um mapeamento de lugares, de artistas e de um circuito alternativo de produção, mediação e recepção da arte, ligado ao conceito *Do It Yourself* e a uma cultura punk e pós-punk.

Funciona como um arquivo orgânico, que guarda a memória de artistas, locais e de obras ao longo de vinte anos, sem a intenção antológica, uma vez que as peças reunidas na exposição não são exatamente as mesmas das que as originaram, é nesse sentido, uma “exposição colagem” associada ao processo *cut-up* utilizado por William Burroughs, um método literário aleatório — corte e colagem — para escrever um texto a partir de outro texto.

*Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola* é assim um *cut-up*, recorte e colagem de várias exposições, de comportamento orgânico: gerou esta mostra mas poderia ter originado outras igualmente representativas das exposições organizadas desde 1998.

Além disso, engloba na sua essência, as práticas expositivas experimentais características dos anos 90 e condensa uma série de competências e etapas processuais ligadas aos projetos organizados por artistas: concepção do projeto, curadoria (conceito e seleção de artistas, produção de escrita), design (cartaz, convite, folha de sala, plataformas digitais), produção (orçamentos, transporte, angariação de apoios) montagem e desmontagem, edição e documentação (registro fotográfico), comunicação e divulgação (Jürgens, 2016:397).

*Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola* absorve e reflete projetos de natureza *Do It Yourself*, uma colaboração estreita entre curador e artistas, uma entreaajuda nas várias etapas que confere a este projeto uma forte componente colaborativa. Todo o processo expositivo é realizado com uma informalidade que envolve todos os participantes num sentimento de lugar de pertença.

### Agradecimentos

Para a realização deste artigo foram realizadas entrevistas a João Fonte Santa e a Pedro Bernardo



## Referências

- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, & Buchloh, Benjamin. (2004) *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames and Hudson.
- Jürgens, Sandra Vieira. (2016) *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: in.transit editions, Stet.
- Jürgens, Sandra Vieira. (2018) *Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola*, folha de sala, Coimbra.
- O'Neill, Paul (2007) "The Curatorial Turn. From Practice to Discourse", in: Rugg, Judith (ed.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago. Disponível em URL: [https://www.macba.cat/uploads/20101122/siegelaub\\_eng.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20101122/siegelaub_eng.pdf).
- Santos, Maria Alice Barriga Geirinhas dos (2013) *Como eu sou assim, mapeamento visual na primeira pessoa: documento e índice*. [em linha]. Tese de doutoramento em Arte Contemporânea, apresentada ao Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Disponível em URL: <http://hdl.handle.net/10316/23629>

# Forma y espacio gravitatorio en la obra de José Zugasti

*Gravitational shape and space in the  
work of José Zugasti*

MARIA JESÚS CUETO-PUENTE\*

Artigo completo submetido a 14 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, Artista multimédia.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura, Campus Bizkaia. Barrio Sarriena S/N . 48940 Leioa (Bizkaia), España. E-mail: mariajesus.cueto@ehu.eus

**Resumen:** Este artículo se centrará en una selección de proyectos realizados por el artista José Zugasti (Eibar, 1952), que definen su trayectoria como artista y escultor en el espacio público. La forma y el espacio gravitatorio son el eje central de su investigación plástica. Utiliza el círculo, la línea y el hierro como estructura de repetición, ocupación de espacio, orden / desorden y equilibrio dinámico de un caos gravitacional a la deriva en el que plantea nuevos retos expresivos y polisigníficos en un diálogo constante con el entorno.

**Palabras clave:** escultura / espacio / forma / línea.

**Abstract:** *This paper will focus on a selection of projects realized by the artist José Zugasti (Eibar, 1952) that defines his trajectory as an artist and as a sculptor in the public space. Gravitational shape and space are the central axis of his plastic research. He uses the circle, the line and the iron as a repetition structure, occupation of the space, order / disorder and dynamic equilibrium of a gravitational chaos adrift that formulates new expressive and polysignific challenges in a constant dialogue with the environment.*

**Keywords:** *sculpture / space / shape / line.*

## Introducción

Esta disertación propone un acercamiento a la obra del escultor vasco José Zugasti, nacido en Eibar (Guipúzcoa) en 1952.

José Zugasti obtiene la Licenciatura en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1980. Abandona Madrid y retorna para fijar su residencia en el País Vasco. Comienza como dibujante y pintor y deriva al campo de la escultura. En la década de los 80 su trabajo está centrado en el estudio de expresión figurativa en el espacio y escribe en el catálogo Sala Rekalde:

*Si existe una obsesión en mi recorrido plástico, es el de la representación de la figura. Razones vitales que impulsan a empeñarme en esta investigación visual referida a lo humano, y su entorno más cercano. (Zugasti, 1994).*

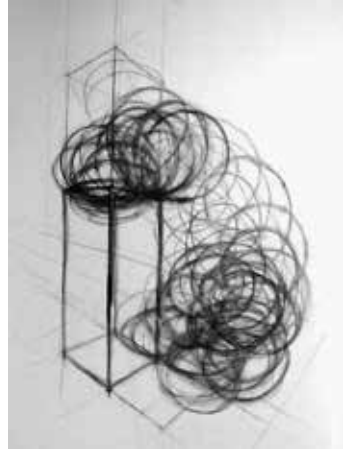
En la década de los 90, la investigación/creación de Zugasti recrea estructuras en una búsqueda de construcción relacional de espacio, escultura y arquitectura en una correspondencia de escalas que hacen referencia a la escala humana, que representa con grafismos matéricos lineales. Una puesta en escena que nos habla del campo expandido en la escultura. La Escultura como No-Paisaje y No-Arquitectura, véase (Krauss, 1985).

Me centraré en mostrar un recorrido espacio temporal de su trabajo, para presentar una selección de proyectos comisionados, cuyas obras están ubicadas en el espacio urbano y que definen su trayectoria como escultor en la primera década del siglo XXI EN el espacio público: “*A la deriva*” (2002), en Abandoibarra (Bilbao / Bilbao); “*Trans-formación*” (2002), en Salvatierra (Álava / Araba); “*Flor desnuda*” (2005), en el Museo de Escultura al Aire Libre Ceutí (Murcia); “*El peso de la forma*” (2006), en Palma de Mallorca; “*Desarrollo de la forma*” (2010), en San Sebastián / Donostia; y “*Formen dantz*a” (2010) en Éibar (Guipúzcoa / Gipuzkoa) .

## 1. Antecedentes

La obra de Zugasti renueva y amplía el lenguaje de la escultura recreando un dibujo lineal y matérico en el espacio. Una poética de Es una obra personal y original, que pudieramos relacionar conceptualmente con su entorno, pero “*ajeno a cualquier clase de compromiso historicista*” (Marin-Medina, 1987:3).

El espacio es uno de los ejes centrales en la experimentación de Zugasti, que nos permite citar el punto de vista de Javier Maderuelo (2008: 42-54) en cuanto a la idea de espacio desarrollada por las Vanguardias y poner en valor su aportación innovadora, que hace un guiño al concepto de espacio desarrollado en teorías y prácticas artísticas ensayadas por Lázlo Moholy Nagy, Naum Gabo, An-



**Figura 1** · José Zugasti. Figura subiendo la escalera, 1994

**Figura 2** · José Zugasti. Boceto gráfico para el espacio urbano.

**Figura 3** · José Zugasti. Maqueta para el espacio urbano.

toine Pevsner, Vladimir Tatlin, El Lissitzky y en el proceso de creación y utilización del hierro para la conquista del espacio tiene como referentes: Gargallo, Julio González y Picasso. También se relaciona con la creación desarrolladas por los artistas, David Smith, Antony Caro y Jorge Oteiza, entre otros. Se propone un perforamiento de la materia por Lázló Moholy Nagy, que provoca el vacío físico o desocupación de la esfera y caja vacía en la investigación oteiziana..

Zugasti ha continuado el proyecto de la escultura moderna de sus antecesores, decantándose por un lenguaje formal geométrico y abstracto, que nos permite citar a Rosalind Krauss:

*La importância simbólica de un espacio central interior del que se deriva la energía de la materia viva, a partir del cual se desarrolla su organización como los anillos concéntricos del tronco de un árbol que año tras año van acumulándose hacia afuera a partir del núcleo, había desempeñado un papel crucial en la escultura moderna (Krauss: 2002:248)*

Zugasti va prescindiendo de la figuración y evoluciona hacia la forma y espacio gravitatorio, utilizando como recurso la línea, el vacío y la mínima materia, como recurso material en el espacio urbano.

## **2. Proceso creador y materialización formal del espacio gravitatorio**

En línea general, se puede definir la evolución de la investigación/creación de Zugasti en dos apartados:

### **2.1. Del antropomorfismo a la geometría**

Parte de la figuración, formas antropomorfas, que pone en escena en espacios ortogonales que son metáfora de espacios de ortogonales, que hablan de la relación de la forma antropomorfa con la ortogonalidad del espacio arquitectónico/arquitecturacombinando con va uniendo u desarrollando

### **2.2. Estructuras de repetición: Forma y espacio gravitatorio**

En este apartado se pueden incluir los proyectos realizados para el espacio urbano

El proceso creador de Zugasti contiene diferentes fases para el desarrollo y ejecución del proyecto, que en tantas ocasiones se entrecruzan y repiten:

Fase Inicial del proyecto: Realiza una práctica de campo sobre el territorio y estudia diferentes aspectos de la fisonomía e historia del lugar a tener en cuenta en el desarrollo del proyecto y su ubicación. Consulta de la documentación relativa al territorio de ubicación del proyecto para el espacio urbano

Fase de representação gráfica del proyecto: Lluvia de ideas en relación con el proyecto y el territorio de ubicación (Figura 2).

Fase de maquetación a escala: Zugasti acostumbra a realizar varias maquetas a diferentes escalas, que ayuden a la percepción y materialización del proyecto a diferentes niveles (Figura 3).

Fase de selección de los proyectos en concurso: se presentan los proyectos para su selección por una comisión.

Fase de ejecución material del proyecto: una vez seleccionado y promovida su ubicación y ejecución en base a un calendario. En esta fase se colabora con empresas y profesionales para la materialización del proyectodado que requiere la interdisciplinariedad para poder ejecutar la idea (Figura 4).

Fase de ubicación y puesta en escena en el espacio público: esta es la fase final en la que se colabora con diferentes gremios para su ubicación y se cuidan diferentes detalles para concluir el proyecto (Figura 5).

### **3. Presentación de una selección de proyectos ejecutados en el espacio público**

Todos estos proyectos representan la investigación / creación de una década.

“A la deriva” (2002), en Abandoibarra (Bilbao / Bilbo). Esta escultura pública (Figura 6) es metáfora y memoria del paisaje vivenciado. Sus forma dinámica está generada por estructuras de repetición, distintos aros que permiten percibir una diagonal rítmica en movimiento, que conforman los diferentes aros. Formas a la deriva, nos habla del paisaje sin el paisaje. Se complementan con dos bases, que juegan con el lugar de ubicación. Se ha trabajado la calidad del acabado simulando la textura, el color y las calidades del entorno.

“El peso de la forma” (2005), en el Museo de Escultura al Aire Libre Ceutí (Murcia). Es una composición espacial de contrastes formales dibujados en el espacio vacío y gravitacional: orden /desorden, angular/curvo, unidad ordenada/serie desordenada, que gravitan en el espacio. Un juego que nos habla de la lucha entre lo racional y lo irracional (Figura 7).

“Flo Nua” (2005), en Palma de Mallorca. Es una pieza ordenada y dinámica (Figura 8), que gravita con limpieza diáfana y evoca la espiritualidad del espacio y la fuerza interior que inspira el centro.

“Formen dantz” (2010) en Éibar (Guipúzcoa / Gipuzkoa). Recrea un espacio escenográfico transitable (Figura 9) y que invita al público a jugar, danzar, sentir el vacío del espacio celeste. Cúpulas de línea y vacío.



**Figura 4** - José Zugasti. Materialización del proyecto utilizando el espacio de Alfa Arte.

**Figura 5** - José Zugasti. "A la deriva". Puesta en escena y Anclaje.



**Figura 6** · José Zugasti. “A la deriva” Paseo de Abandoibarra. Bilbao, 2002. 42 barras de acero, hormigón, arena. (590 x 500 x 800 cms.). Producción: Alfa — Arte . (Calderería Marferdi).

**Figura 7** · José Zugasti. “El peso de la forma”. Instalado en Ceutí (Murcia), 2002. Bronce patinado en negro de 2 cms de grosor. (400x240x300 cms) .





**Figura 8** · José Zugasti. *"Flo Nua"*. Instalado en San Fuster (Palma de Mallorca), 2005. Hierro. 4 módulos de 2 m. Que se engarzan entre sí en un aro situado en el suelo.

**Figura 9** · José Zugasti. *"Formen dantza"*. Instalado en Eibar (Guipúzcoa), 2010. Barras perforadas de 12 y 9 cms (1200x800x350 cms).



**Figura 10** · José Zugasti con su obra. Detalle.

## Conclusiones

Con este trabajo nos hemos acercado a lo que consideramos que es importante, difundir y poner en valor la obra artística y proyectos desarrollados para el espacio público.

José Zugasti es un artista que comienza su trayectoria en la década de los 70 como pintor, pero su investigación/creación lo traslada y sitúa en el ámbito de la escultura.

En el proceso creador de sus esculturas, parte de la natura y el cosmos como motivación y su metodología de trabajo define diferentes medios y distintas etapas que le permiten materializar su idea, renovando y ampliando el lenguaje de la escultura vasca (Jorge Oteiza y Eduardo Chillida).

Para la realización de sus esculturas utiliza nuevos materiales y medios tecnológicos, que se sintetizan conceptualmente como línea matérica, formas en repetición, círculos, ocupación de espacio, orden/desorden y equilibrio dinámico de un caos gravitacional a la deriva en el que plantea nuevos retos expresivos polisémicos en un diálogo constante con el entorno.

La producción de José Zugasti se sitúa en el ámbito de la escultura con un carácter innovador, polisémico, formal y espacial, que es metáfora y trasciende el espacio ambiental, social y antropológico de su entorno (Figura 10).

Su investigación deriva y entronca con teorías de espacio enunciadas por las vanguardias.

El proceso de trabajo es modélico y fásico. Va desde una investigación/creación individual y en solitario, pero también interdisciplinar, en cuanto que colabora con empresas y profesionales para la materialización de sus esculturas públicas a gran escala y la puesta en escena y ubicación in situ.

Forma y espacio gravitatorio es la esencia poética de su lenguaje plástico, que dialoga con el entorno de su ubicación y simboliza la memoria del País Vasco industrial.

## Referencias

- Krauss, Rosalind (1985) . "La escultura en las el campo expandido" en *H. Foster (Ed.): La postmodernidad*. Kairos, Barcelona . 59-74. ISBN: 9788472451544
- Krauss, Rosalind (2002) . *Passajes de la escultura moderna* en Akal, Madrid, ISBN: 978-84-460-1141-5
- Maderuelo, Javier (2008) . *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporâneos, 1960-1989* en Akal, Madrid. ISBN: 978-84-460-1261-0
- Zugasti, José (1987). *José Zugasti 1984-1987*. Catálogo de exposición (Textos
- Zugasti, José (1987). *José Zugasti 1984-1987*. Catálogo de exposición (Textos: José Marin-Medina y Kosme M. De Barañano). San Sebastian / Donostia. Edita: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones (Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián). Museo de San Telmo de San Sebastián. 90 pp. ISBN: 84-7173-116-9.
- Zugasti, José (2009). *Zugasti. Lurreko lorategia / Jardín terrenal*. Catálogo de exposición (Textos: Xabier Iturbe Otaegi y María José Aranzasti). Donostia/San Sebastian. Edición Kutxa Fundazioa / Fundación Kutxa. 64 pp. ISBN: 978-84-7173-530-0.
- Zugasti, José (1994). *José Zugasti. Procesos de trabajo / Lan egiteko prozesuak. Estudio de expresión figurativa em el espacio*. Catálogo de exposición. Bilbao. Edita: Sala de Exposiciones de REKALDE, S.L. 48 pp

# Leituras Múltiplas: a Criação e a Poética da Representação Escultórica em Rajaa Paixão

*Multiple Readings: The Creation and Poetics of the Sculptural Representation in Rajaa Paixão Work*

MARIA JOSÉ MARINO MARCELA COELHO\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual, conservadora-restauradora, joalheira.

AFLIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIE-BA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: mjcoelho@campus.ul.pt

**Resumo:** Este artigo analisa e discute o lugar da representação metafórica na obra de Rajaa Paixão. Observa-se o paradigma da visibilidade, do que se dá-a-ver, a partir de mundos sentidos ou imaginados. O processo heurístico e elencar dos dados discursivos foram construídos a partir de discussão crítica dialógica com a artista. Interpreta-se a obra “Berlin 78 days backwards”, realizada em 2014. Elaboram-se algumas reflexões finais sobre a narrativa artística que incide sobre a perda, a frustração e o poder da transformação.

**Palavras chave:** Escultura / criação / lugar da representação / poética.

**Abstract:** *This article analyzes and discusses the place of metaphorical representation in the work of Rajaa Paixão. We observe the paradigm of visibility, of what one sees, from the sensed or imagined worlds. The heuristic process and the listing of the discursive data were constructed from a critical dialogical discussion with the artist. The work “Berlin 78 days backwards”, made in 2014, is interpreted in more detail. Some final reflections on the artistic narrative focusing on loss, frustration and the power of transformation, are elaborated.*

**Keywords:** *Sculpture / creation / representation / poetics.*

## Introdução

A prática artística de Rajaa Paixão (1980) é informada pela noção de *in-between*, como experiência pessoal e posição geopolítica. Natural de Jbeil-Byblos no Líbano, viveu em Beirut, formando-se na Holy Spirit University of Kaslik (USEK), estudou em Londres na Kingston School of Art (KSA), até se radicar em Lisboa, recebendo influências relacionadas com o horizonte regional em que se inseriu e cuja articulação se traduz em um cruzamento de níveis de discurso com complexidade metodológica. As narrativas espaciais imersivas, compostas por escultura, pintura, vídeo e som, abrem uma discussão sobre o documentário da reorganização dos objetos e a desconstrução de mundos, numa sobreposição de pensamentos que ela pretende dissecar até à exaustão.

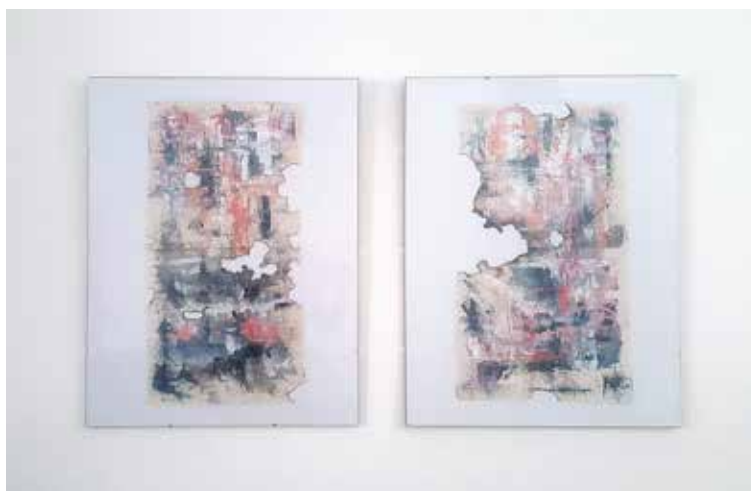
Nessa digressão, Rajaa explora os limites da sua própria percepção, escolhendo um objeto e eliminando os elementos distractores, despojando-o dos seus fundamentos e significados, voltando depois a reunir e a juntar novas peças, num processo intuitivo de *storytelling* que só termina quando todos os elementos se fundem, numa correlação clara entre as peças exibidas. A partir de uma breve análise da sua metodologia e processo criativo, tecemos algumas considerações sobre a poética agregada às suas representações escultóricas.

### 1. Leituras Múltiplas

Toda a obra de Rajaa Paixão se reveste de uma dura ambiguidade e de uma contradição interna, pois aborda questões sensíveis como o lugar e o não-lugar, a comunicação e a sua impossibilidade, o tempo e a memória — as possíveis construções interiores que organiza em *storytelling*, utilizando uma narrativa e exegese muito pessoais. Certas obras parecem ter codificados significados contraditórios, muitas vezes afirmações escultóricas e pictóricas de posições que, ao invés de se complementarem, parecem excluir-se mutuamente. Rajaa pretende transmitir um elevado grau de tensão no conteúdo do seu trabalho, para equilibrar a rigidez formal de algumas das suas obras mais representativas, que constrói sob uma dupla codificação: a redução e a adição.

A figura não aparece na obra de Rajaa, mas está sempre implícita, na mesma base ontológica com os outros elementos que se apresentam separados, congelados e intemporais, permitindo ao espectador assumir o seu lugar.

Michael Fried (1998) alegava que a escultura só podia ser produzida pela ilusão pictorial, pois a obra de arte firma-se na experiência do espectador, oferecendo uma teatralidade ou presença. As leituras das obras podem ser múltiplas, tanto pelas significações distintas e interpretações personalizadas, como pela própria artista que fomenta mecanismos de manutenção de memória da



**Figura 1** - *Left Overs no more i*, 2017. i/iii. Aguarela queimada s/ tecido, papel, perspex, quadro de clip. 70x109cm. Fonte: <http://rajaapaixao.art/Works>

**Figura 2** - *Left Overs no more ii*, 2017. ii/iii. Aguarela queimada s/ tecido, seixos, arame, papier-maché, ganchos, resina, tinta em spray, luz. 36x58x58cm. Fonte: <http://rajaapaixao.art/Works>

mais diversa natureza, como uma forma de confrontação e de redução dos seus próprios medos. Descobrir o que as *assemblages*, ou *mise-en-scène*, ocultam é descobrir as suas estratégias de ocultação, o que remete necessariamente às capacidades cognitivas de quem observa.

A obra de Rajaa é caracterizada por uma suspensão dialéctica e paradoxal que deixa lugar a interpretações várias e contraditórias, articulando a abertura com o hermetismo próprio de uma construção visual inversa. As leituras múltiplas das suas obras escultóricas relacionam-se com a ideia de *obra aberta* que Eco (1989) defende, e que passam por um mecanismo lato em que o recetor executa as operações necessárias para interpretar as obras que têm essa “abertura” como característica.

## 2. A Criação Escultórica

Falar sobre o processo criativo de um artista é possível através das características que o condicionaram e dos respectivos estímulos, ou seja, os planos de criação imagética em Rajaa são um produto auto-ficcionado, fruto de uma articulação mental elaborada, em imagens instintivas metodicamente planificadas e encadeadas, com semânticas próprias e conexões que se radicam na memória, na experiência, e nas emoções da artista. Conforme Foucault (2005), não há expressão em si mesma, nem visão isenta destacável das condições históricas da sua produção, as regras discursivas adquirem significado mediante as condições em que emergem.

Em Rajaa, o discurso está dependente de uma sucessão de enunciados ou eventos, que ela denomina de gatilhos, que isola e reinterpreta, e depois transforma em *assemblages*, ou *mise-en-scène*, as quais ocupam um lugar idiossincrático em relação às demais construções já realizadas. Cada obra é sempre independente da anterior, estando a sua existência conceptual dissociada objetivamente do conjunto.

Esses impulsos, constituem uma manifestação de desejos que vão alavancar o processo de transformação mental e conceptual da produção artística, para ir ao encontro de mil e um sentidos, sensações e referências. Interessa-lhe a natureza da perceção, a elaboração complexa das narrativas desenvolvidas a partir de fatores desencadeantes, como eventos da vida, objetos, ideias e experiências, reais ou fictícias.

Paradoxalmente, ao desmistificar a complexidade de um evento tenta minimizar as narrativas temáticas, despojando-as dos seus fundamentos, de uma forma assumidamente minimalista. As suas esculturas são todas esboçadas previamente, através de um trabalho intelectual elaborado e planificado, de





**Figura 3** · *Left Overs no more iii*, 2017. iii/iii. Aguarela queimada s/ tecido, cimento, ferro, arame, *papier-maché*, ganchos, resina, tinta em spray, 117x47x47cm. Fonte: <http://rajaapaixao.art/Works>

**Figura 4** · Rajaa Paixão, *Berlin 78 days backwards*, 2014. *Assemblage*: Travel Machine, Premature Relativity, Memoirs of the Twenty-First Century (2014), (madeira, couro, metal, *perspex*, espelho, areia) Fonte: <http://rajaapaixao.art/Works>

**Figura 5** · Rajaa Paixão. *Travel Machine*, 2014. Madeira, couro, metal. 192x56x3cm. Fonte: <http://rajaapaixao.art/Works>

clarificação e despojamento do que é acessório, ou seja, as elucubrações por detrás das peças estão longe de serem simples ou mínimas. Contudo, a obra final, que revela e dá a ver, é extremamente despojada de qualquer apontamento circunstancial. A decomposição e a recomposição formal é, verdadeiramente, o processo que lhe interessa percorrer, ao executar a obra artística.

*Ao contrário da pintura, onde tenho uma certa ideia no começo e nem sempre posso prever o resultado final, as minhas esculturas são todas esboçadas anteriormente, e a execução na maior parte do tempo é precisa e verdadeira à maneira como eu a imaginara e a esboçava.*  
(*apud* Rajaa Paixão, 2018).

Observa-se uma correlação do ponto de vista simbólico da dimensão mental com a prática desenvolvida, num processo de autorredenção e apaziguamento de uma espécie de caos sentido, que se transforma em um simulacro do evento vivido.

### 3. A Poética da Representação

Rajaa é exímia em transportar o espectador até mundos intermédios de inspiração onírica, levando-o para outras realidades que formam o seu imaginário. A imersão nas suas *assemblages*, geralmente apresentadas num corpo tripartido, permitem usufruir de experiências metafóricas e desconcertantes, em que é evidente alguma estranheza.

A escolha dos materiais não convencionais e diversos, como *objets trouvés* ou materiais de construção, num hibridismo de raiz poética, resulta do estudo do tópico e da inspiração por trás dele. A metodologia de criação trata da envolvimento desses materiais em relação uns com os outros e ao espaço em que se inserem. A escolha do conteúdo poético resulta de um procedimento de eliminação de qualquer elemento que não tenha uma função narrativa no conjunto. O progresso do trabalho, e o processo estrutural e criativo, é tão essencial para a artista, quanto o resultado da obra final, que envolve sempre a noção de tempo, passado, presente e futuro. Ela só sente que o trabalho está terminado quando todos os elementos se fundem em uma escultura plural, que apresenta em uma encenação, metamorfoseando a própria vida na obra artística.

O trabalho escultórico de Rajaa geralmente é acompanhado de pintura e outros elementos que compõem a *assemblage*, de forma a contaminar o espaço das memórias a ela associadas. Em *Left Overs no more*, uma *assemblage* com três peças [Figuras 1,2,3], a artista apresentou um trabalho de desconstrução a partir de esculturas em resina e aquarela em tecido, que queimou como forma de expressar um descontentamento interno.



**Figura 6** · Rajaa Paixão. *Premature Relativity*, 2014.  
Metal, perspex, espelho, areia. 115x90x40cm  
Fonte: <http://rajaapaixao.art/Works>



**Figura 7** · Rajaa Paixão *Memoirs of the Twenty-First Century* (2014), 2014. Madeira, plástico, equipamento elétrico, som áudio. 165x50x8cm. Fonte: <http://rajaapaixao.art/Works>

A composição poética é expressa nas cores utilizadas e na luz branca que adicionou ao segundo elemento. A displicência com que dispõe o fragmento de aguarela sob a escultura, na terceira peça, revela insatisfação e denota a intenção de transmitir uma emergência imagética como uma provocação direta à reflexão e interioridade do espectador. Como se a obra artística produtora da sua própria espacialidade o olhasse, ou lhe *devolvesse o olhar*, expondo, assim, “objetos que não exigem outra coisa para além de serem vistos pelo que são” (Didi-Huberman, 2011:30).

As suas pinturas transmitem uma simplicidade aparentemente pueril, mas exploram a ideia de tempo, através do retorno do tradicional para o mundo contemporâneo, e a justaposição de ambos. Conforme a artista, passado e futuro, são colocados em um presente objetivo. A pintura, assim como a escultura de Rajaa, relaciona-se com o tempo e a ficção, como a poesia o faz.

#### 4. A Obra Berlin 78 days backwards

Em estudo mais detalhado neste artigo está a obra *Berlin 78 days backwards* realizada pela artista em 2014. A narrativa *auto-ficcionalada* incide sobre a perda, a frustração, o poder da transformação, e a nostalgia de uma hipotética viagem solitária através do tempo. Neste projeto Rajaa, usando conceitos como o poder da física e forças circunvizinhas, buracos negros, o tempo e a velocidade da luz, emprega uma abordagem multivariada, desde a escultura, ao som áudio, de uma situação ocorrida, trazendo a sua própria herança e confronto emocional para a realização desta *assemblage*.

*Berlin 78 days backwards* [Figura 4] é um trabalho desenvolvido depois de a artista perder uma importante viagem de arte a Berlim, em 2014. O objetivo da viagem seria visitar a cena artística dessa cidade para depois desenvolver um corpo de trabalho inspirado nessa panorâmica. Todavia, a Embaixada Alemã trocou a documentação de Rajaa com outra pessoa, e só 78 dias depois da viagem se realizar, é que ela conseguiu reaver os seus documentos. Apesar da frustração de não ter podido visitar Berlim, a artista decidiu transformar as emoções, inspirando-se nelas para criar algo que funcionasse como uma catarse. O título refere-se ao desejo de recuar no tempo até ao dia em que deveria viajar para Berlim, em vez de ficar retida em Londres.

Quatro elementos, reunidos em três grupos, são apresentados no mesmo espaço conjuntamente, relacionando-se entre si ideologicamente.

O elemento que representa uma “máquina do tempo”, *Travel Machine*, 2014 [Figura 5], é uma placa de madeira em que estão presas duas correias de couro. Para viajar no tempo — a história inicial sugere um retrocesso temporal — o

viajante deve amarrar os pulsos nas correias, de costas voltadas para a madeira, tendo que retorcer o corpo para se encaixar nela, o que reforça a dupla dificuldade do processo físico e ideológico.

O dispositivo de madeira faz a evocação de uma porta, ou portal. A simbologia refere-se a uma abertura ou separação, permitindo a entrada ou saída, constituindo-se como um acesso ou uma barreira intransponível para algo. É uma conexão física que fala de comunicação ou do seu contrário. A porta simboliza o lugar de passagem entre dois mundos, como o conhecido e o desconhecido, o sagrado e o profano, remetendo a uma *iniciação*, ou à possibilidade de ascensão a outro nível de conhecimento. Na tradição judaico-cristã a porta é o acesso à revelação, representando uma oportunidade que surge. Como portal pode ser uma passagem mística para outra dimensão ou a possibilidade de, através dela, “viajar no tempo”.

A porta de Rajaa é densa o que pode ser interpretado como a iminência de um acesso que não conseguiu ultrapassar, ou como impedimento em “passar pela porta”, quando lhe foi vedada a possibilidade de realizar a tão almejada viagem de arte a Berlim.

*Premature Relativity* [Figura 6] é o “aparelho” que iria processar a viagem no tempo, conjuntamente com a “máquina do tempo” de madeira. Este “artefacto tecnológico” é composto por duas incubadoras transparentes, a maior contendo um espelho quebrado e a pequena contendo areia. Hipoteticamente, o nível de areia subiria na caixa colocada no chão, correspondente ao nível energético necessário à viagem, e o espelho dentro da caixa colocada sobre uma base metálica, captaria a luz e, assim, seria possível viajar no tempo. Intencionalmente, a artista quis incluir humor e ironia nesta história, para traduzir o quão difícil e impossível seria esta viagem a Berlim, que acabou por não se realizar.

O título do terceiro elemento *Memoirs of the Twenty-First Century* (2014), [Figura 7] foi inspirado na obra literária datada de 1733, *Memoirs of the Twentieth Century*, do escritor Samuel Madden. Criada como um romance epistolar, foi considerado por Alkon (1987) o livro mais antigo da literatura inglesa que caracteriza as viagens no tempo. Rajaa retomou essa ideia e produziu uma peça áudio baseada nas muitas chamadas telefónicas que fez para a Embaixada Alemã, na tentativa de resolver a troca dos documentos.

O som áudio (Rajaa, 2014), como um eco surreal que se propaga no infinito, reproduz a frustração, a solidão, o vazio, a perda, a angústia, todas as emoções patentes na peça sonora que complementa a *assemblage*. O espectador deve colocar os auscultadores para ouvir a gravação, que tem a capacidade simbólica de o poder levar até uma longa distância.

Este trabalho concentra-se na fisicalidade de um processo imagético, impreciso, sob a narrativa humorística da impossibilidade de pertencer a múltiplos espaços-temporais e de poder viajar no tempo permitindo modificar os acontecimentos. O estudo explora uma narrativa baseada num facto real, procurando extrair a essência estética e espiritual, fundindo, entrelaçando e evoluindo nas ideias para encontrar conexões ocultas entre a natureza dos materiais e o espaço-tempo transcendido.

No minimalismo desta peça, além da redução formal e da contenção como procedimentos fundamentais, está patente igualmente o uso de baixa variação cromática, na utilização de cores neutras: o negro, o branco e a cor de madeira, que evidenciam uma transformação simbólica do território, um espaço de evasão que está cheio e simultaneamente vazio, um espaço sem nome, abandonado e expectante. As formas angulosas e o carácter geométrico das peças demonstram uma influência construtivista, em que a linguagem da pintura se funde com a da escultura, numa metáfora de construção da intuição sensível da artista. A representação, em que são pensados os sentidos do tacto, da visão e da audição, é condicionada pela estrutura da sua mente e construída automaticamente por ela, numa determinação consciente da rejeição das hipóteses do próprio objeto do conhecimento.

### **Considerações Finais**

A prática artística de Rajaa baseia-se em uma abordagem conceptual e multidisciplinar, que utiliza a escultura e a pintura, complementadas por som áudio, filmes e desenhos, numa construção poética e errática, circularizada, utilizando uma metodologia de subtração e adição de elementos que correspondem a uma análise dissecada do assunto em estudo, de forma a que os objetos (re) adquiram uma conotação emocional ao evento anteriormente vivido, que só a ela diz respeito. É através da representação simbólica que Rajaa se apropria do mundo, dando a ver um certo élan misterioso que lhe interessa seja percebido pelo espectador.

A construção identitária da sua obra encontra-se em constante evolução. O empoderamento que a maternidade lhe trouxe, abriu-lhe novas perspectivas na construção sociocultural paradigmática de uma reflexão do ser enquanto indivíduo, simbiótico e autorrealizado através de uma dupla identificação da sua própria personalidade. As mudanças ocorridas, acrescidas de novas responsabilidades conduziram à exploração de novos materiais e técnicas seguras enquanto (re)integra a criação artística na sua rotina diária.

## Referências

- Alkon, Paul K. (1987). *Origins of Futuristic Fiction*. The University of Georgia Press.
- Bourdieu, Pierre (1989). *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- Baudrillard, Jean (1996). *The System of Objects*. Disponível em URL: <https://pt.scribd.com/doc/191535702/Baudrillard-Jean-the-System-of-Objects>
- Didi-Huberman, Georges (2011). *O Que Nós Vemos, o Que Nos Olha*. Porto: Dafne Editora.
- Eco, Umberto (1989). *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.
- Foucault, Michel (2005 [1969]). *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Edições Almedina.
- Fried, Michael (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jordan, Cara (2013). "The Evolution of Social Sculpture in the United States: Joseph Beuys and the Work of Suzanne Lacy and Ricky Lowe". In *Public Art Dialogue*, 2013. Routledge. Vol. 3, No. 2, 144-167. Disponível em URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/21502552.2013.818430> [Consult. 2018-12-15]
- Paixão, Rajaa (2018) *Art Works*. Disponível em URL: <http://rajaapaixao.art/Works/>; e URL: <https://www.instagram.com/rajaapaixao/> [Consult. 2018-12-05]
- Paixão, Rajaa (2014) *Memoirs of the Twenty-First Century* (2014). Som áudio disponível em URL: <https://soundcloud.com/rajaapaixao/memoirs-of-the-twenty-first-century-2014> [Consult. 2018-12-05]

# Helena Cardoso: impressões da paisagem e texturas entretecidas

*Helena Cardoso: landscape impressions  
and interwoven textures*

MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA\*  
& CAROLINA OLIVEIRA MARQUES DE SOUSA\*\*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*Portugal, Artista Plástica, Figurinista.

AFILIAÇÃO: Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), Departamento de Teatro, I2ADS-NIMAE. Rua Dr. Roberto Frias 4200-275 Porto, Portugal. E-mail: esmae@esmae.ipp.pt

\*\*Brasil, Figurinista.

AFILIAÇÃO: Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), Departamento de Teatro; Academia Contemporânea do Espetáculo (ACE) Porto. Rua da Alegria 503, 4000-045 Porto, Portugal. E-mail: 4160201@esmae.ipp.pt

**Resumo:** O artigo aborda o trabalho da designer de moda, Helena Cardoso, tendo como objectivo relevar a sua orientação no contexto de Formações para Reconversão do Trabalho Artesanal e do seu próprio trabalho criativo, à luz de duas perspectivas: a primeira tendo como fonte entrevistas da própria e a segunda, de carácter especulativo, a partir de uma transversalidade de linguagem observada entre a sua criação de moda e as tapeçarias das Bienais de Lausanne.

**Palavras chave:** tecelagem / paisagem / identidade / ruralidade / contemporaneidade.

**Abstract:** *The article deals with the work of Helena Cardoso, fashion designer, with the aim of highlighting the work she oriented in the context of some Reconversion Trainings of Craftsmanship and her own creative fashion work, regarding two perspectives: the first having as a source of their own interviews and the second from a speculative nature, within the scope of a transversal language observed in the tapestries of the Lausanne Biennials and her fashion design.*

**Keywords:** *weaving / landscape / identity / rurality / contemporaneity.*



## Introdução

Helena Cardoso (HC), criadora de moda, é natural do Porto, onde vive e trabalha. Filha de ‘uma mulher fora do seu tempo’ nascida em Trás-os-Montes e de um pai oriundo do Porto, de família tradicional e judaica, ligada ao comércio e à indústria têxtil, desejou ser arquiteta e pintora desde pequena. A família, conservadora, não permitiu a sua entrada nas Belas Artes. HC formou-se em estilismo e pode, depois, observar a dura realidade das fábricas e da indústria têxtil, no período da ditadura.

Um desafio leva-a, em 1987, ao primeiro contato com as regiões serranas de Castro Daire para integrar o projeto da Comissão da Condição Feminina (CCC) -“Formação, Capacitação Profissional das Mulheres”- de apoio aos grupos “Combate ao Frio” (lã) em Relvas; “Capuchinhas” (burel) em Campo Benfeito; e “Lançadeiras” (linho) no Picão.

Na aldeia de Relvas, a formação incorporava oito mulheres e, desde logo, foi reveladora de potencial pela originalidade e pela capacidade de resignificação das técnicas artesanais face ao design de moda; Na sequência de dois cursos de formação profissional de corte e costura, realizados em Campo Benfeito e no Porto (1985) e promovidos pela Comissão para Igualdade dos Direitos da Mulher (CIDM), surgiu o projeto Capuchinhas de Montemuro com o intuito da sobrevivência das tradições de trabalho das mulheres isoladas nas serras; No Picão, Helena transformou a tradicional maneira de tecer; aa região o raport (repetição constante de um padrão no tear) deixou de ser imposição e condição única do trabalho no tear.

## 1. O olhar próximo

*O objeto artesanal guarda impressas real e metaforicamente a impressão digital de quem as fabricou. (Paz, 1996)*

Da experiência, a estilista referiu como foi importante, “ao visitar a aldeia, o ter reparado nuns sacos com ração, de tecidos bonitos, produzidos manualmente, que estavam num canto de uma das casas.” Identificando que tinham sido tecidos na aldeia, percebeu que “havia ali conhecimento escondido e desvalorizado, porque as mulheres de Montemuro diziam que tecer não dava dinheiro” (Helena Cardoso, entrevista concedida a TDM Macau, 13 dezembro 2013). Daí que, no seu primeiro contato com as artesãs, apresentasse os *croquis* com as características dos tecidos que iriam concretizar... coisa que não conseguiram executar, habituais que estavam a trabalhar de modo mecânico, repetitivo e rudimentar.



**Figura 1** · Jacoda Buic, *Red Volume*, 1980. Hangen Trienal De Fibra Art 2013. Fonte: [://www.fiberarthangzhou.com:8080/html/en/index.php?ac=article&at=read&did=359&tid=21](http://www.fiberarthangzhou.com:8080/html/en/index.php?ac=article&at=read&did=359&tid=21)

**Figura 2** · Helena Cardoso, *Capucha*, 2013. Fonte: <http://www.missmoss.co.za/2014/09/12/a-capucha/>

**Figura 3** · Madalena Abakanowicz, *Abakan Red*, 1969. Coleção do Museu Bellerive, Zurique. Fonte: <http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/RedAbakan+Ma.php.html>

Porventura, terá sido este “bloqueio” o fator determinante para um novo processo criativo. “Vou começar a fazer uma leitura com elas do que elas vêem. No que elas estão a viver e no lugar onde estão” (Helena Cardoso, entrevista concedida a C S. Porto, 30 maio 2017). Esta atitude modificou a noção domesticamente circunscrita das artesãs, incutindo-lhes uma outra forma de olhar para a natureza, para as casas, para si próprias e para o trabalho.

Tecnicamente, a tecelagem tornou-se mais livre, mais orgânica, produzindo tecidos de diferentes texturas e com uma densidade mais baixa. E, progressivamente, ao afastar as lançadeiras da sua mecânica rígida, substituíram-se os destinos habituais (mantas, naperons ou toalhas) por novas propostas. Este desenvolvimento no conhecimento técnico repercutir-se-ia ainda no conhecimento pessoal.

Observar particularidades nas coisas naturais foi parte de uma educação visual para alterar sensibilidades: texturas e cambiantes cromáticos do granito, da madeira e dos muros com musgo, de giestas e líquenes, das flores e da palha, do pelo das ovelhas ou dos chifres dos bois. O efeito do tempo nas construções rústicas da aldeia (portas, telhados, janelas, igrejas, espigueiros e cercas). Os volumes ritmados da terra lavrada e os caminhos sinuosos que a serra determinou. Tudo foi parte da aproximação a uma linguagem poética pelo viés da descoberta da própria identidade.

As tecelãs aprenderam, assim, a utilizar materiais e métodos não convencionais, numa expressão abstrata e pessoal a partir das interpretações depuradas de HC. Segundo ela, “não há como estas mulheres que todos os dias convivem com as cores das flores, das ervas e da terra, para terem um conhecimento sábio e intuitivo do uso da cor” (Helena Cardoso em entrevista a Risoleta C. Pinto Pedro na Exposição ‘Pontear a Vida em 7 de abril 2010). Neste contexto, estabeleceram-se as fases de um processo de trabalho: observação, fotografia, tecelagem e design, que hoje diríamos colaborativo. Helena fotografava o lugar e transpunha a imagem do enquadramento para o tear; iniciava o tecido sugerindo espaços visuais que estimulassem a memória das artesãs e, depois, deixava-os como estímulo para que o desenvolvessem segundo as suas próprias vivências.

A paisagem anuncia-se, assim, como modo convencional de apresentar a relação entre a natureza e a arte e como modelo mais frequente de a comunicar. “A paisagem é uma, entre outras formas de ‘descoberta visual do mundo’ (Castro, 2006). Nessa descoberta, Helena, observadora urbana e culta, percebeu uma paisagem humana rica de informação, até certo ponto invisível também para as próprias artesãs cujo olhar, condicionado, recolhia da natureza e dos lugares outra informação.

Ao lado dessas mulheres, HC investigou, explorou e reinventou técnicas

para a criação de novos objetos têxteis, mantendo a autenticidade dos materiais tradicionais perante novas possibilidades estruturais, orgânicas e cromáticas, onde os 'coordenados das suas peças' instalaram uma linguagem própria na moda de autor e um registo de contemporaneidade.

## 2. O olhar contaminado

Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. (...) O que o cérebro possa ter percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. (Saramago, 2000)

Quando aconteceram as Bienais Internacionais de Tapeçaria de Lausanne (1962-1995), uma nova categoria de projetos têxteis experimentais lançou as raízes da tapeçaria contemporânea com grande repercussão no meio artístico. Esse espírito de descoberta e a própria linguagem da arte têxtil, tão marcantes a partir de 1970, terá eventualmente contaminado o olhar curioso e atento de HC.

Na sua maioria, estas propostas eram oriundas de artistas polacos, que pensavam e experimentavam a tecelagem, libertando-a do carácter utilitário para lhe conferir um carácter artístico. As fibras enquanto matéria crua e orgânica articulavam-se com outras materialidades pouco convencionais como os plásticos, os metais ou o papel. Perante materiais e técnicas originais, uma nova escala se apresenta, evidenciam-se texturas e, sobretudo, reinterpreta-se o seu lugar no espaço. Esta tapeçaria espacial, à volta da qual podemos deambular, emancipa-se definitivamente das paredes e dos cartões, tornando-se afirmativamente volumétrica. Um novo objecto artístico, a devir escultura, que se expressa através de cordas, juta, crina, pelos de cabra, roupas, fio de ferro, bambu, plexiglass ou papel, em processos diversificados e formas expandidas.

Na obra de Jacoda Buic (Figura 1), de Madalena Abakanovicz ou de Olga de Amaral, encontramos referências significativas deste novo espírito num interface com as de Helena Cardoso.

Ao reinterpretar a capucha, peça de vestuário para resistir ao gelo e ao frio das serras, Helena entrelaça elementos recolhidos na natureza: a pedra, a palha e o linho (Figura 2), utiliza fibras naturais, como a lã, e trabalha os tons da terra preta e castanha. A textura áspera da fibra, o peso das peças e a predominância de tons escuros acentuam os traços de ruralidade.

A forma circular da capa, em burel, preserva a tradição de proteção, defesa e conforto e as irregularidades trazidas pelas fibras soltas sublinham o artesanal. A palha configura uma pré-tecelagem que tanto nos pode remeter para o



**Figura 4** - Helena Cardoso, Casaco Terra Lavrada, 2015.  
Decoração dos punhos. Fonte: <http://www.helenacardoso.soft-ready.com/pt/product/casaco-terralavrada/13csc-terralavrada>

**Figura 5** - Olga de Amaral, Roca Roja, 2015. Fonte:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Olga\\_de\\_Amaral](https://en.wikipedia.org/wiki/Olga_de_Amaral)

**Figura 6** - Helena Cardoso, Casaco tecido à mão em lã e seda, 2016.  
Fonte: <https://www.acapucha.com/2016/03/08/womens-day-celebrate-craft-designer-helena-cardoso/?lang=pt-pt>

entrelaçado de vime na cestaria das regiões transmontanas, como para a cobertura das choupanas, como para uma das formas mais primitivas do traje regional português: a croça capa de junco, manufaturada para proteger os pastores nas serras.

Tal como em ‘Abakan Red’ de Abakanovicz (Figura 3) o casaco ‘Terra Lavrada’ (Figura 4) é uma peça ampla que nos lembra os sulcos da terra, nesse ponto desenhado em movimentos rítmicos e paralelos a relevar, mais uma vez, uma articulação natural entre o têxtil e paisagem.

Também em Olga de Amaral sentimos esta ligação com a geografia do lugar na exploração entre materialidades e possibilidades estruturais, orgânicas e cromáticas. Em ‘Roca Roja’ (Figura 5), Olga deixa os fios da teia flutuarem livremente no fim da peça, rompendo com a repetição previsível do padrão, depois de uma gradação de cores entre o vermelho e o amarelo (ouro).

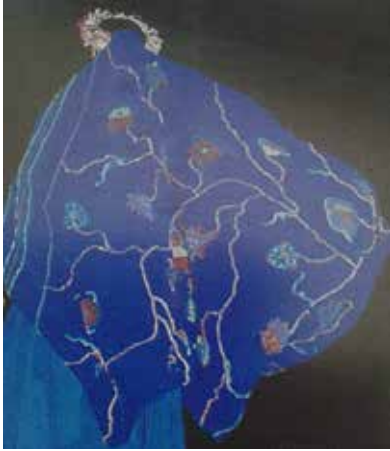
Quando HC, sobre este casaco manufaturado (Figura 6) nos diz que “ao pegar no manual e no tradicional, aproveita-se tudo. Os restos que ficam do corte de algo, aproveita-se para um bordado. Não se perde nada porque é o princípio e o espírito desta gente, que era muito pobre” (Cardoso, 2017). Então, a estilista dissolve a geometria imposta pela estrutura rígida da urdidura e da trama, explorando a cor nas suas várias tonalidades e gradações. Ao entretecer restos de linho, lãs e sedas anulará o aspecto plano do tecido para evidenciar salientes irregularidades que só uma manualidade direta pode garantir.

Na sua coleção *Transumância* (2004) realizada exclusivamente em lã de carneiro, HC traduz os caminhos das serras sobre os tecidos de burel e nas malhas, onde a textura granulada lembra o granito ou a urze metida nos casacos. Como as giestas e o líquen urdididos nos fios de teia e trama, os motivos entrelaçados voltam a evocar volumes: campo lavrado, espigueiro ou telhado porque “o lugar é uma entidade única, um conjunto especial, e tem história e significado. O lugar encarna as experiências e aspirações das pessoas. O lugar não é só um facto a ser explicado na ampla estrutura do espaço, ele é a realidade a ser esclarecida e compreendida sob a perspectiva das pessoas que lhe dão significado” (Tuan, 1965:6-7).

HC manteve o desenho dos pesados aventais na coleção sobre o Minho (2000), dizendo: “— só mexi nas cores, lá é muito exuberante, (...) troquei as cores para dar para moda” (Cardoso, 2017). Aí, convocou os tapetes de flores das ruas das romarias de verão e sugeriu o barroco das igrejas minhotas em bordados de fio de lã grossa sobre vaporosas e translúcidas musselines (Figura 7).

A propósito deste trabalho, Madalena Braz Teixeira afirmou: “A expressão campesina dos trajes (...) provém da raiz do tempo, saltando em gigantesco passo de mágica para o estilismo de vanguarda e fazendo sair das serras uma moda de autor” (*apud* Fernandes, 2008).





**Figura 7** · Helena Cardoso, Bordado a fio de lã sobre musseline. Fonte: Imagens do acervo temático e profissional de HC, cedidas pela autora.

**Figura 8** · Paisagem rural (campo lavrado)

**Figura 9** · Paisagem rural (pormenor telhado)



**Figura 10** · Helena Cardoso, tecido (pormenor)  
Fonte: Imagens do acervo temático e profissional de HC,  
cedidas pela autora.

### 3. O olhar paisagem

Não é possível construir nem viver de uma imagem nacional asséptica (...) nada é mais necessário do que rever, renovar, suspeitar sem tréguas as imagens e os mitos que nelas se incarnam inseparáveis da nossa relação com a pátria que fomos, somos, seremos (Lourenço, 2000).

Cedo nos apercebemos que a representação da paisagem — natureza e casas rurais dispersas organicamente por montes e vales — “como se de um lado um recurso ancestral... de outro o meio” (Cardoso, 2017) envolvente, atravessa desde sempre a obra de Helena Cardoso. Assim, os tecidos criados com as artesãs traduzem impressões visuais dos lugares com referentes nas casas vernáculas, na vegetação dos campos, nos hábitos e tradições das pessoas, mantidos ao longo de anos e agora incorporados em novas proposições.

Porventura, esta tradução da sua pulsão criativa assume esta linguagem devido ao tal bloqueio, a que aludimos inicialmente, por carecer de uma resolução



imediate, afinal ali tão próxima. É o carácter dessa resposta que se repercute no trabalho da artista, manifestando curiosidade e interesse pelo outro, pelo seu lugar e pelas materialidades que testemunhavam uma identidade.

Respeitar uma tradição pode não implicar apenas a repetição de uma técnica para a feitura de determinados objectos. Essa variável, a que chamamos artesanato, tem o seu próprio registo. Neste caso há um conjunto de percepções que se constituíram como camadas de paisagem e impulsionaram o conhecimento e a pesquisa por algo que ainda não tinha sido revelado.

Há um espírito do tempo que atravessa fronteiras, conjuga mentes e direciona olhares que recriam experiências e também criam para além da experiência, como se fossem contaminações do imaginário. As raízes mais profundas da tradição resultam de cruzamentos entre o oriente e o ocidente, entre o urbano e o rural, entre a arte popular e a erudita. Essa foi a transversalidade de linguagem que explorámos entre as tapeçarias das Bienais de Lausanne e a roupa de Helena Cardoso.

Quando analisamos esse cruzamento entre o devir escultura, nas obras de Jacoda Buic, Madalena Abakanovicz, Olga de Amaral e Helena Cardoso, com a paisagem, reconhecemos a coincidência na percepção da natureza, esse “campo de visão [que] é o resultado do homem civilizado de ver o mundo como pintura (...) quanto menos informação é fornecida pela representação do mundo natural, mais rica se torna a experiência do observador, mais a obra de arte exige do espectador, mais o obriga a exercitar a imaginação, acabando por conduzi-lo” (Gombrich, 1982:162).

Reconhecemos proximidade na singularidade desta linguagem poética que pratica a metáfora através dessa complexa produção material com o que há de mais primário e ancestral no mundo.

Eminentemente sensoriais estes objectos artísticos reclamam, em campos diferentes, uma questão relacional sublinhada pela escala, pelo táctil e pelo visual. No nosso ponto de vista é como se coexistissem duas paisagens — a da natureza e a da própria arte contemporânea.

Helena Cardoso conseguiu despertar nas mulheres da serra um outro olhar perante a envolvente (Figura 8 e Figura 9) através do que poderíamos considerar uma educação não formal da sensibilidade, para que elas pudessem trabalhar, por si e consigo, ressignificações da linguagem poética. Essa sua capacidade de reconhecer o outro como um ser que pensa e carrega em si a cultura que faz a sua identidade, reconfigurou o ato de tecer na perspectiva do design (Figura 10), semeando, na origem, uma nova abordagem sobre a técnica ancestralmente utilizada, de modo a preservar e a fornecer possibilidades de reconversão ao trabalho artesanal.

A resiliência destas pessoas, que ano após ano supera a dureza da vida neste lugares, fica agora gravada nos seus trabalhos “como um lugar de resistência. Resistência de saberes tradicionais, de um quotidiano ido, mas que teimam em não deixar morrer. Persistem em sobreviver na sua beleza, poesia, e arte, cruzando-se com a modernidade, adequando-se aos gestos e às necessidades do nosso tempo” (Cardoso, 2010).

A manufactura, que articula a contemporaneidade com a tradição e a envolvente geográfica do país, é a característica primordial da obra de HC. Ao convocar impressões reais e metafóricas que traduzem uma outra visão sobre o objeto artesanal, a singularidade das suas peças reclama a paisagem rural, os seus habitantes e modos de trabalhar na autenticidade de um processo informado sobre a experiência do olhar. Na mistura de diferentes técnicas manuais como a renda, a tecelagem e o bordado, Helena orgulha-se por ter saneado a parte negativa do artesanal ao revelar como se sente “feliz por conseguir tirar o típico... o rústico das peças que constrói” (Cardoso, 2017) e onde o carácter minimalista se revela nas silhuetas peculiares das peças de vestuário que cria ao articular a tradição do lugar, a paisagem e os estilos em propostas que se refletem inscritas num registo de contemporaneidade.

### Referências

- Castro, Laura (2006), *Antes e Depois da Paisagem*. Porto. Boletim Interactivo da APHA. ISSN 1646-4680. Vol. 3 (2006), p. 1-19. Disponível em URL: <http://hdl.handle.net/10400.14/19707>
- Fernandes, A. (2008) “Raízes Portuguesas no design Textil/Moda.” *Convergências-Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL I (1) Disponível em URL: <http://convergencias.ipcb.pt>
- Gombrich, E.H. (1982). *The Image and the Eye* [1ª ed.]. London: Phaidon.
- Lourenço, Eduardo (2000). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva. ISBN: 978-972-662-765-4.
- Paz, Octávio (1995) *O Uso e a Contemplação*. Disponível em URL: <https://pt.scribd.com/document/215331945/Artesanato-O-O-USO-E-A-CONTEMPLACAO-POR-OCTAVIO-PAZ>
- Tuan, Yi-Fu (1965). “Environment and world.” *Professional Geographer*, 17 5), pp. 6-7.

# De la línea a las esculturas habitables: Luis Casablanca

*From the line to the inhabitable sculptures:  
Luis Casablanca*

MARÍA MAR GARRIDO ROMÁN\*

Artigo completo submetido a 31 de diciembre de 2018 e aprobado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Avenida de Andalucía s/n., 18014, Granada, España. E-mail: margr@ugr.es

**Resumen:** Este texto es una aproximación a la producción artística de Luis Casablanca (1957-2016), que abarca desde dibujos de línea, a piezas tridimensionales, instalaciones o diseño de vestuario teatral. Como hilo conductor utilizaremos sus dibujos, reflejo de su investigación con las técnicas, los principios de la composición, la conveniencia del formato, el espacio lleno y vacío, los tamaños relativos y las proporciones. Mostrar de modo sintético la actividad creadora de Luis Casablanca y dar visibilidad a su obra, son los propósitos de ese escrito.

**Palavras chave:** dibujo / interdisciplinaridad / Luis Casablanca.

**Abstract:** *This text is an approximation to the artistic production of Luis Casablanca (1957-2016), including drawings, three-dimensional works, art installations or theatrical costume design. We will use his line drawings, as conductive thread, reflection of his investigation with techniques, principles of composition, convenience of the format, study of the full and empty space, relative sizes and proportions. To show in a synthetic way Luis Casablanca's creative activity and to give visibility to his work, they are the intentions of this escrit.*

**Keywords:** *drawing / interdisciplinarity / Luis Casablanca.*

## Introducción

Generosidad, entusiasmo, alegría. Estas han sido las tres palabras del leitmotiv vital de Luis Casablanca, nacido en la República Argentina en 1957 y habitante del mundo. Amante de la belleza, apasionado por la amistad, por convertir sus pensamientos en imágenes y compartir sus procesos de búsqueda y creación.

Este artículo es consecuencia de la exposición individual a él dedicada que comisarié en mayo de 2018 y que se planteó como un gran dibujo, donde cada obra funcionaba de manera independiente y en relación con las demás. Fueron precisamente esos dibujos el hilo conductor de la exposición, induciendo al visitante a la reflexión y convirtiendo el diálogo entre la obra y el público en un hecho casi físico.

Intento recordar los momentos vividos con Luis Casablanca en su taller. Ese cuarto de juegos donde saltabas de sorpresa en sorpresa descubriendo sus objetos animados en los rincones del espacio creador, de un creador con gran alma. Imaginativo, ilusionado, generoso, agudo, firme y atento. Así era Luis Casablanca para mis ojos y mis oídos. Me inspiraba ternura y admiración, pues percibía que su intuición e inocencia habitaban el mundo de los sueños, ese mundo de fantasía donde todo es posible, y donde estoy segura que ahora se encuentra entre hojas de papel, lápices, telas magníficas, proyectos bien hilvanados y ejemplarmente concluidos. Solo desde ese convencimiento pude volver, ya sin Luis, a su taller para seleccionar la obra de la exposición.

Su fascinación por oír, hablar, comprender y sentir diferentes puntos de vista de la realidad, le llevaron a ejercer como Profesor de Dibujo en Necochea (República Argentina) y licenciarse en Derecho por la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Posteriormente su afán de búsqueda le impulsó a trasladarse a Madrid, donde trabajó desde 1989 hasta 1993 como Dibujante Adjunto al Director Técnico en el taller del icónico modisto madrileño Jesús del Pozo, formando parte del equipo de diseño de vestuario para teatro, cine, instituciones y corporaciones de la firma.

Completó su formación licenciándose en Bellas Artes en la Universidad de Granada, incorporándose como docente al Departamento de Dibujo en el año 2004. En esta misma Universidad, obtuvo el grado de Doctor con una investigación pionera en España que analizaba la moda como disciplina artística, y su relación con la pintura, la escultura o la arquitectura. Con esta tesis obtuvo en el año 2009 el III Premio de Investigación Cultural Marqués de Lozoya, concedido por el Ministerio de Educación y Cultura.

## 1. La línea, el dibujo.

La exposición albergó más de un centenar de obras entre dibujos y piezas tridimensionales, siendo por su carácter didáctico, los magníficos bocetos y dibujos de línea las obras que articularon el recorrido conceptual de la muestra. Son trabajos que reflejan las bases que exploran técnicas y herramientas, los principios de la composición, la conveniencia del formato, el espacio lleno y vacío, los tamaños relativos y las proporciones.

Luis dibujaba y dibujaba siempre. Dibujos y más dibujos, de grandes dimensiones o diminutos, individuales o en series, animados o estáticos, en el aire, en libretas de notas, hojas de periódico, tarjetas de visita, facturas o listas de la compra.

Entre las obras se identifican esbozos de proyectos futuros que son reconocibles en otras piezas. Memorias en imágenes realizadas con múltiples técnicas y herramientas, desde el lápiz a las ceras, pasando por los rotuladores, el collage y la tinta china.

Utilizaba la línea como medio para detectar problemas y proponer soluciones, otorgando así al dibujo un carácter profundamente humano, es decir, como un instrumento que nos permite comprender el mundo y comunicar esa comprensión vital a otros. Son obras donde se ve el proceso de trabajo del autor y que tratan profundamente sobre la complejidad que encierran los términos observar y representar. (Figura 1).

A medio camino entre el dibujo y el objeto, encontramos una serie de cinco zapatos imposibles delineados con óleo sobre tela, que por su vital originalidad nos recuerdan a los maravillosos diseños que realizó en los años 20 el innovador Salvatore Ferragamo. Acompañan a estas piezas cuatro preciosos prototipos con sus respectivos patrones de cartón, que el autor realizó en los primeros años de la década de los años 90 para una campaña publicitaria de la diseñadora de calzado Sara Navarro. Son cuatro preciosos y mágicos escaarpines, escultura-zapato, realizados con terciopelo, cordón de seda y pedrería. (Figura 2).

## 2. Los vigilantes del recuerdo

La naturaleza íntima y privada del dibujo, permitieron a Luis Casablanca un grado de expresión personal presente también en sus trabajos tridimensionales. Este es el caso de los bodegones grises de *Acumulados*, esos vigilantes del recuerdo que nos hablan de las cosas en las que se va enredando nuestra vida. Objetos aparentemente banales pero que en ocasiones se cargan de significado emocional al transportarnos a momentos pasados. Un despertador de cuerda que aún suena, una maleta, un bolígrafo, un teléfono, una cafetera... objetos cotidianos perfectamente reconocibles — atlas de emociones-, envueltas en



**Figura 1** · Luis Casablanca Migueles, *Sin Título*, 2016. Tinta china y ceras de color sobre papel.  
Fuente: propia

**Figura 2** · Luis Casablanca Migueles, *Sin Título*, 1990. Prototipo de escarpín y patrones.  
Terciopelo, cordón de seda pedrería y cartón.  
Fuente: propia



**Figura 3** · Luis Casablanca Migueles, *Acumulados*, 2016. Objetos diversos envueltos en fieltro gris. Fuente: propia

**Figura 4** · Luis Casablanca Migueles, *Adela*, 2010. Papel de seda manipulado, arpillera, hilo bramante y cartón. Fuente: propia.

fieltro gris, del gris neutro del tiempo, cuyo nexo común es la memoria afectiva que encierran. (Figura 3).

Destacamos los juegos formales y estéticos que Casablanca efectúa entre materiales frágiles y perecederos, como el papel y el cartón, con otros más resistentes como los tejidos y la médula de mimbre. En *Acumulados* este juego se establece con una materia ancestral, el fieltro. Textil “no tejido” -que se obtiene por el prensado de capas de lana de oveja y no por el cruce entre trama y urdimbre de las fibras-, permitiendo a Casablanca articular un diálogo entre el color y el material. Por un lado, el tono gris nos habla de lo que ya no está, del tiempo pasado. Sin embargo los grises adquieren una gran riqueza cromática al impregnarse de los matices de las luces que lo rodean. Por otro, y haciendo un guiño a Joseph Beuys, al elegir precisamente el fieltro como materia para envolver el ayer, la posible nostalgia se transforma en calor y en vida. (Figura 4)

*En su simbología personal grasa y fieltro quedarían para siempre asociados a la idea de calor y vida. La presencia de estos materiales constituye uno de los rasgos que dotan de identidad propia a las obras de Beuys, y son, quizá el nexos más evidente entre la heterogeneidad de sus obras. Pero si estos materiales han llegado a tener tal importancia en su obra es porque son la metáfora de ideas clave en su doctrina, como la de la fuente calórica, transformación y curación. (Martínez, 2001:99)*

### 3. Las esculturas habitables

Hemos caminado entre dibujos e instalaciones y ahora llegamos a las esculturas habitables. Caparazones-objeto-vestido, abstractas evocaciones del cuerpo humano que lo definen por su ausencia, dialogando visual y espacialmente con el visitante y con las demás obras de la sala, para mostrar abiertamente su retórica de materiales sencillos. Papel japonés, médula de mimbre, cartón, hilo bramante, cordón de seda y textiles –esos materiales tan admirados por los artistas povera-, (Celant, G. 2012:6), son componentes esenciales en la obra de Luis Casablanca y tienen una función concreta. Buscan la rigidez que proporciona la médula de mimbre; la ductilidad del cartón; la fuerza del hilo bramante; y la fragilidad del papel. Estos elementos que Luis tiñe, pliega, arruga, cose y encola magistralmente, dotan a sus piezas de un alma barroca. Barroquismo que nos lleva al siglo XVII, no solo por su abundante despliegue de matices, sino por los talles de guardainfante de algunas de sus obras, esas estructuras que se adaptan a una morfología humana inexistente planteando metáforas visuales puestas en relación con el cuerpo. (Figura 4).

También en literatura este motivo del cuerpo ausente, del traje deshabitado, parece remontarse a la poesía metafísica barroca de John Donne y de Quevedo





**Figura 5** · Luis Casablanca Migueles, *Belisa*, 2010. Papel de seda tintado, papel artesanal, hilo bramante y cartón. Fuente: propia.

(Soriano, 1995:47), para resurgir en la poesía española de la primera mitad del siglo XX –primero con el ultraísmo y el creacionismo, después con algunos autores de la Generación del 27, y finalmente en el surrealismo. Como afirma Bryan Turner es un hecho evidente que los seres humanos tienen cuerpo y son cuerpos (Turner, 1989:1), el cuerpo constituye el entorno del Yo, es inseparable del Yo, pero además, esos cuerpos son cuerpos vestidos (Entwistle, 2002:11). Pensar el cuerpo como algo vacío y ajeno, como exterioridad sin contenido reducida al vestido exterior, se repite de manera recurrente en diferentes autores y momentos literarios, dejando ver una concepción doliente del Yo. Pero este concepto lleno-vacío dentro-fuera que se sustenta en presupuestos filosóficos que consideran al individuo como un ser dual, compuesto de exterior e interior, alma y cuerpo, se transforma completamente en las piezas de Luis Casablanca. Nos encontramos con elocuentes y sensuales evocaciones del vacío, entendido ahora como un todo. Hermosas y expresivas carcasas del mismo aire que, sin pensar en ello, respiramos en la sala. (Figura 5).

Volúmenes definidos por la presencia dibujada de una figura inexistente, que unas veces flotan Ingrávidas en el aire, y otras, se enclavan discretamente, gracias a una liviana cruz de metal, sobre tarimas blancas situadas a diferentes alturas. Directa alusión a las pasarelas de los desfiles de moda que tantas veces preparó Casablanca con su admirado Jesús del Pozo.

Cada una de estas inmóviles figuras exentas despierta en mí un recuerdo que, por su serenidad, vinculo con los maniqués de las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico, *Musas inquietantes* (1916) o con Carlo Carrà en *El óvalo de las apariciones* (1918). Son obras que hacen alusión a la apariencia humana, pero su hieratismo cargado de significados simbólicos, las aproxima al mundo de la imaginación y los sueños. Siendo como sugiere Jane Munro, tal vez este el motivo por el cual muchos autores han considerado al maniquí más que como un útil de trabajo, como un compañero discreto y silencioso (Munro, 2014).

Estamos ante una sucesión de estímulos-escultura, objetos-cuerpo, que nos devuelven, a medida que recorremos la muestra, un precioso regalo, el entusiasmo de Luis. Son, un homenaje a la vida.

Cuando finalmente tenemos que abandonar la sala y salir del ensueño, un enorme dibujo nos despierta. Realizado con médula de bambú e hilo bramante, flota, se mueve, respira como un misterioso animal ingrávido, proyectando sombras cambiantes sobre un enorme paramento blanco. Como contrapunto, en la esquina derecha sobre un estrecho pedestal, descansa una pequeña casa. Dentro, hay un vestido-cuerpo.

## Conclusiones

Luis Casablanca entendi o y supo transmitir que la práctica artística es una experiencia que nos vuelve más humanos. En este sentido, la intimidad que transmiten sus dibujos, sirve para establecer un diálogo con otras estructuras, sus esculturas habitables, sus vestidos-cuerpo. Dibujos en el espacio que se adaptan a la morfología humana, convirtiéndose en soporte de cualidades formales y conceptuales.

Casablanca era vehemente, positivo, empático, con una sólida inteligencia emocional, en constante búsqueda de la comunicación, de la sabiduría, tuvo el don de suscitar en los estudiantes curiosidad, extrañamiento y capacidad de sorpresa. Un artista repleto de ilusión, que encontraba la inspiración en lo cotidiano, alguien al que le apasiona poder abrir los ojos y la mente de las personas con las que entraba en contacto y que aseguraba, que la vida, es extraordinaria.

## Refer ncias

Celant, Germano (2012) Arte povera.

Florenca: Giunti. ISBN: 9788809774568

Entwistle, Joanne (2002) El cuerpo y la moda.

Una visión sociológica. Barcelona: Paidós.

ISBN: 84-493-1258-2

Martínez, Amalia (2001) Arte y Arquitectura

del siglo XX. Barcelona: Montesinos.

ISBN: 978-849-55-8013-9

Munro, Jane. (2014). Mannequin d'artiste,

mannequin fetiche. País: Musée Bourdelle.

ISBN: 978-275-96-0286-5

Ruiz, Francisco (1995): "Eliot, Cernuda y

Alberti: la ciudad vacía". Cuadernos

Hispanoamericanos. ISSN: 0011-250X. N

  539-540: 47

Turner, Bryan (1989). El cuerpo y la sociedad:

exploraciones en teoría social. México:

Fondo de Cultura Econ mica. ISBN:

0000000000254

# Museum in a Box: um projeto de design inclusivo na acessibilidade museológica

*Museum in a Box: an inclusive design project on museum accessibility*

MARIANA RAMOS\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, museóloga, estudante de Doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIE-BA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: ramosmariana@live.com

**Resumo:** Este artigo pretende apresentar um dos projetos mais recentes nas áreas do design universal, do design inclusivo e do design centrado no utilizador. O projeto *Museum in a Box: object-oriented experience design for museums* é uma empresa inglesa, fundada e liderada pela CEO George Oats (Designer de Interação e gerente de Produto), que veio revolucionar a interação entre a arte, a tecnologia e público. Para a produção da caixa, escolhe-se previamente o museu e as peças pretendidas; depois passa-se pelo processo de digitalização e impressão em 3D e então, através de *softwares*, são agregadas as informações históricas e procedências. A caixa e os objetos impressos tornam-se assim um objeto tátil, de baixo custo e de fácil locomoção para escolas e variadas instituições, em qualquer parte do mundo. O *Museum in a Box* conta com

**Abstract:** *This article presents one of the most recent projects in the area of universal design, inclusive design and user-centered design. The “Museum in a box: object-oriented experience design for museums” project, founded and led by CEO George Oats (Interaction Designer and Product Manager), who revolutionized the interaction between art, technology and audience. For the production of the box, previously the museum and the intended parts are chosen, then the process of digitalization and printing is done in 3D and then, through softwares historical information and provenances are added. The box and the printed objects thus become an tactile object, low-cost and easy to move to schools and various institutions, anywhere in the world. The box features Near Field Communication and Raspberry Pi technologies, which enable audiodescription and data update remotely. One of the goals is to*

as tecnologias *Near Field Communication* e *Raspberry Pi*, que permitem a audiodescrição e atualização de dados remotamente. Um dos objetivos, é fazer com que o *Museum in a Box* funcione sem um ecrã, pois há interesse em explorar os benefícios da interação tangível em sala de aula, visando a possibilidade de se desenvolver uma conexão mais forte entre os objetos e os alunos.

**Palavras chave:** Design / Design inclusivo / Design centrado no utilizador / museu / inclusão.

*make the Museum in a Box work without a screen, as there is an interest in exploring the benefits of tangible classroom interaction, which aims to develop a stronger connection between objects and students.*

**Keywords:** Design / Design inclusive / user-centered design / museum / inclusion.

## Introdução

No âmbito dos mais recentes avanços da tecnologia que vem somando forças e desenvolvendo a atividade museológica, na maioria das vezes apresentando-se de formas interativas, há inúmeros projetos inovadores pelo mundo dignos de serem citados. No entanto, este artigo aborda o projeto *Museum in a Box: object-oriented experience design for museums* que, para além de proporcionar uma experiência sensorial é também inclusivo, porque alcança diferentes classes sociais, pessoas com dificuldades de deslocação e variadas possibilidades socioeconómicas e, mais importante, pessoas com deficiências. No fundo, a versatilidade deste projeto oferece a facilidade de se chegar a qualquer parte do mundo.

Este projeto revolucionário — ao proporcionar a estudantes e a todo o corpo pedagógico de escolas e instituições a oportunidade de estudo, pesquisa e conhecimento de obras de arte e peças protegidas pelos maiores museus do mundo (que resguardam parte da história mundial) — assegura a Declaração EIDD Estocolmo de 2004, que defende que todas as pessoas devem ter acesso às mesmas oportunidades, seja a uma informação ou a um serviço, em todos os aspetos da sociedade, porque tudo o que foi construído pelo homem deve ser utilizado pelo homem, sem descurar, de um modo sensível, a evolução da diversidade humana.

Então, através dos conceitos e recursos do design, principalmente do design universal e inclusivo e do design centrado no utilizador, mas também com base nos conceitos de acessibilidade, pretende-se apresentar o projeto *Museum in a Box*, a sua tecnologia e a sua importância nos espaços de atividades educacionais, culturais e museológicas.

## 1. Design aplicado no projeto *Museum in a Box*

Ao retomar certos conceitos de algumas vertentes do design, torna-se mais perceptível o entendimento sobre o projeto apresentado neste artigo, principalmente se tomarmos como referência os conceitos de design universal, design inclusivo e de design centrado no utilizador, assim como a noção de *user experience* que será apresentada posteriormente. Segundo Vanessa Cruz há uma estreita diferença entre design universal e inclusivo. Enquanto o design universal é responsável pelo desenvolvimento de produtos que possam ser utilizados de maneira equitativa, o design inclusivo pode ser denominado pela criação de produtos para um público com características limitadoras, que necessita de equipamentos específicos que atenuem suas limitações e permita garantir a sua integração nas atividades diárias (Assembleia Geral Ordinária do Instituto Europeu para o Design Inclusivo, 2004; Cruz, 2010:6).

O emprego dos princípios do design universal e do design inclusivo no projeto *Museum in a Box* potencializa a capacidade de utilização desse produto por um maior número de pessoas com diferentes capacidades físicas e intelectuais, em diferentes pontos geográficos, pois o objetivo que está na base da sua criação não é apenas projetar para pessoas com limitações, mas sobretudo não as excluir da utilização de um produto ou ambiente (Cruz, 2010:6).

A designer Paola Antonelli esclarece, a propósito da interação entre o humano e os objetos, que de modo subtil ou subliminar, os objetos comunicam com as pessoas. Na sua opinião, enquanto no final do século XX as áreas do design e da comunicação prosperavam com o intuito de mudar a centralidade da função dos objetos, no início do século XXI, as duas vertentes estão voltadas para as necessidades da comunicação. A evolução que se deu nos últimos trinta anos, na interação entre homem e máquina, vem afirmar que é certo que os objetos têm a capacidade de comunicar com as pessoas, porém é preciso ter a figura do designer para desenvolver esse diálogo (Antonelli, 2011:6).

No momento em que se conhece a produção de uma única caixa do projeto *Museum in a Box*, desde sua ideia inicial até ao seu destino final (as mãos dos clientes), verificamos na prática a teoria apresentada anteriormente, o que o torna um projeto singular na área artística e museológica, ao proporcionar a inúmeras pessoas em qualquer parte do mundo, a vivência com obras de arte e objetos dos maiores museus do mundo.

## 2. Acessibilidade nos museus

Há muito tempo que a acessibilidade é pensada para incluir cada vez mais visitantes nos museus, como comprova o documento do *The Museum of Modern*

*Art*, datado de 1940. No entanto, os museus exibem mostras que transmitem informações algumas vezes complexas, exposições que contêm objetos que estimulam os sentidos humanos e que fazem com que o público questione os temas ali apresentados de acordo com sua vida cotidiana.

Os museus têm sempre a oportunidade de reconhecer a diversidade do seu público e oferecer serviços que lhe estejam adaptados, com a finalidade de tornar essas exposições compreensíveis, agradáveis e conectadas à vida dos visitantes. Nos dias atuais verifica-se que a grande maioria dos museus dispõe apenas de áudio-guias, textos de sala e outros explicativos nas paredes, algumas opções em Braille, pisos tácteis, entre outros meios que não suprem totalmente as deficiências do público, mesmo com todas estas características reunidas ou apenas algumas delas.

Para complementar essa demanda de acesso às atividades museológicas, o *Smithsonian Institute*, através do *Smithsonian Accessibility Program*, publicou um documento que prevê algumas normas e regras que devem ser aplicadas independentemente das características físicas ou psíquicas dos visitantes. Em seu texto de apresentação, na publicação *Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design* (1996), é esclarecido que projetos de design acessível devem fazer parte do desenvolvimento de exposições, porque as pessoas com deficiências são parte integrante do público diversificado que os museus rececionam. A acessibilidade também é prevista, além do meio de acesso de pessoas (com deficiências ou não) em edifícios, meios visuais, tácteis, entre outros, e este termo abrangente “acessibilidade”, também inclui os meios de deslocação, acessos a materiais e a tecnologia, vias de acessos nas estradas, entre muitos outros fatores.

O termo acessibilidade torna-se bastante pertinente no projeto *Museum in a Box*, porque além da facilidade de receber sua caixa em qualquer parte do mundo, ainda conta com um objeto que oferece oportunidade tátil, visual, auditiva, sensorial, e uma componente didática e educativa. Aliada a essa acessibilidade, reúne-se o design centrado no utilizador, que retrata a experiência do usuário com o trabalho de design que foi desenvolvido para o objeto a ser utilizado.

### 3. Museum in a Box

Difícilmente é possível falar do projeto *Museum in a Box* sem considerar o conceito de design para *user experience*, que Jesse Garret (2011:6) elucida. O autor afirma que quando um produto está em fase de desenvolvimento as pessoas estão sempre atentas ao que ele faz, porém, a experiência do usuário realiza-se quando há um entendimento sobre o funcionamento desse produto, que pode ser uma experiência de sucesso ou de fracasso. Portanto, uma vez

compreendido que a experiência do usuário é sobre como o produto/ objeto funciona, para exemplificar a forma como uma pessoa pode interagir com esse produto/ objeto, tomamos a apresentação do projeto *Museum in a Box* como exemplo.

George Oats, a designer de interação e gerente de produto do *Museum in a Box*, apresenta uma sólida carreira na área do design. Oats é designer e fundadora da rede social *Flickr*, criadora do *Flickr Commons*, designer líder da plataforma virtual *Internet Archive* e responsável pela firma de design *Good, Form & Spectacle — design in service of cultural heritage*, que desenvolve um projeto de investigação designado *The Small Museum*, cuja questão de partida é: *What would a 21st Century cultural institution be like if it was designed today, from scratch?* (Oats) Com este largo conhecimento, George Oats criou o *Museum in a Box*, empresa constituída em outubro de 2015, baseada em Londres e em Liverpool, apoiada por muitos consultores de design, engenheiros, patrocinadores e estudantes. Este projeto surgiu a partir da tomada de consciência de que a grande maioria dos objetos de museus estão em reservas e, os poucos que estão expostos, apresentam pouca informação nas suas legendas. Segundo a empresa, muitas outras instituições nacionais (no Reino Unido) estão a fazer o mesmo, ou seja, a investir na digitalização em 3D e a desenvolver projetos de digitalização em massa, nomeadamente, as seguintes instituições: Smithsonian Institution, British Library, British Museum e UK National History Museum.

A produção do objeto *Museum in a Box* inicia-se com uma escolha prévia do museu e das obras de arte e/ ou objetos que se pretendem (re)produzir. Após a seleção das peças, procede-se à recolha de todos os dados disponíveis sobre estes artigos, como a informação de carácter histórico e de procedência, que são armazenados em suporte digital. Os objetos passíveis de reprodução são variados e incluem esculturas, pinturas, cartazes, animais e plantas (museus de ciências naturais), monumentos, peças de arquitetura, entre inúmeros outros.

Os objetos, depois de impressos, recebem um adesivo na base, com pequenos terminais eletrónicos, que, quando entram em contacto com uma determinada área da caixa (tecnologia *Near Field Communication*) emitem uma audiodescrição do objeto, das suas funções, do período histórico a que pertence e dos detalhes do espaço museológico em que esteve inserido. A caixa (feita em acrílico, plástico, cartão ou madeira) é um contentor extremamente funcional e serve como suporte para os objetos impressos em 3D. O seu formato regular permite acondicioná-la em embalagens próprias e despachadas pelos correios para qualquer parte do mundo. As caixas podem ser encomendadas de acordo com a necessidade do cliente, tornando cada caixa exclusiva.



Uma vez que a caixa é composta por espécimes históricos, principalmente de museus, e que todas as caixas tem acesso à internet (tecnologia *Raspberry Pi*), cada vez que as informações sobre as peças forem atualizadas, no museu ou noutra entidade, é possível, também, atualizar os dados dos objetos da caixa através de rede *wi-fi*, logo, as peças nunca se tornam obsoletas.

### Conclusão

O design acessível deve estar integrado e ser componente no desenvolvimento de exposições em espaços educativos, culturais e museológicos, de modo a permitir que o público com diversos tipos de limitações e/ ou deficiência os possa frequentar ou vir a fazê-lo. A acessibilidade deve prevalecer como a finalidade de atender a qualquer tipo de público. O projeto *Museum in a Box* vem completar esta lacuna.

Por seu turno, o *Museum in a Box* quebra as limitações geográficas e socioeconómicas de quem não tem oportunidade de visitar *in loco* os maiores acervos museológicos mundiais. Desta forma, torna-se um objeto pertinente também para estudantes, nomeadamente de áreas artísticas, ao permitir que os testemunhos históricos de um museu integrem uma caixa portátil, verdadeiramente acessível a todos. Obviamente que os objetos produzidos em três dimensões não vêm substituir uma visita ao museu, porém com toda a informação necessária implementada em cada caixa, já é possível ter uma experiência tátil, auditiva, sensorial e visual, que torne o estudo da História da Arte e da História do Design mais agradável e fascinante.

Os designers Bierut & Shaughnessy (2009:8-9) afirmam que quando o designer está projetando algo destinado à comunicação de massa, deve dar-se o máximo de ajuda possível ao usuário com deficiência, mesmo que este não seja o público-alvo do projeto em causa, ele é totalmente possível e adaptável para abrigar pessoas com diversos tipos de deficiências, principalmente os deficientes visuais, pois o apoio tátil é de suma importância.

Uma vez que a maioria dos conselhos em acessibilidade é sobre o uso do bom senso, os designers Bierut & Shaughnessy (2009:8-9) entendem que alguns fatores, como garantir o máximo contraste de cores e formas, e efetuar escolhas tipográficas adequadas nos materiais gráficos, devem promover a legibilidade e a facilidade de compreensão, além de serem capazes de oferecer outras possibilidades, como a ativação por voz, programas de conversão em Braille e a hipótese dos usuários reconfigurarem sites para os adequar às suas necessidades.

Uma vez que o ser humano chegou a um invento extraordinário como este projeto, que continua em constante evolução, certamente é o momento para

pensar sobre como serão as experiências sensoriais dos visitantes de museus em um futuro próximo.

### Referências

- Antonelli, P. (2011). *Talk to me: design and the communication between people and objects*. New York: The Museum of Modern Art.
- Assembleia Geral Ordinária do Instituto Europeu para o Design Inclusivo (2004) EIDD. [aprovada em 9 de maio de 2004, em Estocolmo]. Disponível em URL: [http://dfeurope.eu/wp-content/uploads/2014/05/Stockholm-Declaration\\_portuguese.pdf](http://dfeurope.eu/wp-content/uploads/2014/05/Stockholm-Declaration_portuguese.pdf)
- Bierut, M., Shaughnessy, A. (2009). *Graphic design: a user's manual*. London: Laurence King.
- Cruz, V. C. D. S. (2010). *Projecto e desenvolvimento de uma ajuda técnica numa perspectiva de Design Inclusivo*. Dissertação de Mestrado. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Garret, J. J. (2011). *The Elements of user Experience: user-centered design for the web and beyond*. (2ª ed). Berkeley: New Riders.
- Good, Form & Spectacle. (2019). Disponível em URL: <http://goodformandspectacle.com>, acesso em 03 de janeiro de 2019.
- Internet Archive. (2019). Disponível em URL: <https://archive.org>, acesso em 03 de janeiro de 2019
- Museum in a Box. (2019). Disponível em URL: <http://www.museuminabox.org>, acesso em 03 de janeiro de 2019.
- Near Field Communication. (2018). Disponível em URL: <http://nearfieldcommunication.org>, acesso em 28 de outubro de 2018.
- Oats, George. (s.d.) The Idea. *The Small Museum*. Disponível em URL: <https://thesmallmuseum.org/the-idea/>, acesso em 28 de outubro de 2018.
- Raspberry Pi. (2018). Disponível em URL: <https://www.raspberrypi.org>, acesso em 28 de outubro de 2018.
- The Museum of Modern Art. (1940). *Exhibition and non-visual art expression*. Disponível em URL: [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/584/releases/MOMA\\_1940\\_0015\\_1940-03-08\\_40308-13.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/584/releases/MOMA_1940_0015_1940-03-08_40308-13.pdf), acesso em 15 de outubro de 2018.
- Smithsonian Accessibility Program (1996). *Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design*. Disponível em URL: <https://www.si.edu/Accessibility/SGAED>, acesso em 02 de janeiro de 2018.

# A preparação corporal e a direção de movimento no Teatro Musical: a experiência do espetáculo “Tra-la-lá” assinada por Eléonore Guisnet

*Body preparation and direction of movement in Musical Theater: the experience of the show “Tra-la-lá” signed by Eléonore Guisnet*

MARIANNA MIRANDA CHAVES ROCHA DE ARAGÃO\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Atriz, professora de teatro, produtora.

AFLIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Departamento de Teatro. Rua da Alegria 503, 4000-045, Porto, Portugal. E-mail: 4180195@esmae.ipp.pt

**Resumo:** O presente artigo investiga como ocorreu a preparação corporal e a direção de movimento, assinada por Eléonore Guisnet-Meyer, do musical infantil “Tra-la-lá”, que estreou no Rio de Janeiro, em janeiro de 2017. O processo de criação do espetáculo durou três meses. A pesquisa ocorreu pela observação dos ensaios e posterior análise das anotações feitas durante estes encontros, além de uma entrevista realizada com a própria diretora de movimento e preparadora corporal do espetáculo.

**Palavras chave:** Preparação corporal / direção de movimento / teatro musical.

**Abstract:** *This article investigates how was the body preparation and direction of movement signed by Eléonore Guisnet-Meyer of the musical “Tra-la-lá”, which premiered in Rio de Janeiro in January 2017. The process of creation of the show lasted three months. The research was based on the observation of the rehearsals and later analysis of the notes made during these meetings, as well as an interview with the director of movement and body preparer of the show.*

**Keywords:** *Body preparation / direction of movement / musical theater.*

## Introdução

O musical *Tra-la-lá* estreou em janeiro de 2017 no teatro do Oi Futuro Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro — Brasil. Após a temporada inicial, passou por diversas cidades em unidades do SESC Rio.

Os ensaios ocorreram de outubro de 2016 a janeiro de 2017. A preparação corporal, a direção de movimento e as coreografias do espetáculo ficaram a cargo da coreógrafa francesa Eléonore Guisnet-Meyer, graduada em Dança pelo Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon e pelo Centre Coréographique National, em Montpellier, na França. No ano de 2009 ela passou a residir no Brasil e em 2010 começou a Pós-Graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas pela Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro.

No Brasil, Eléonore fez a direção de movimento de espetáculos como: “Fegunda e Cabelos arrepiados”, direção de Karen Acioly e “Memória inventada no sonho de alguém”, direção de Iuri Kruschewsky. Também foi assistente de coreografia de Alex Neoral no espetáculo “Rock in Rio — O Musical”, onde conheceu Ana Paula Abreu, a diretora geral do “*Tra-la-lá*”, que a convidou para fazer a direção de movimento deste musical.

### 1. Contexto e História

O espetáculo *Tra-la-lá* nasceu quando a atriz Anna Bello procurou a escritora Vanessa Dantas e pediu que esta escrevesse um texto utilizando elementos da vida e obra do compositor Lamartine Babo, um dos compositores mais importantes da música popular brasileira. Em seguida, ela buscou a Diálogo da Arte Produções Culturais, nas figuras de Ana Paula Abreu e Renata Blasi, sócias da produtora, que ficaram responsáveis pela direção geral e direção de produção do espetáculo.

Babo ficou muito conhecido por escrever marchinhas de carnaval bastante irreverentes. Foi um destacado compositor de Teatro de Revista. Era um músico autodidata e intuitivo que não sabia tocar nenhum instrumento nem escrever as partituras, mas era capaz de reproduzir com a boca e as mãos acordes de uma orquestra inteira.

O musical *Tra-la-lá* parte de um roteiro ficcional para retratar o universo poético da obra de Babo. Na peça, a personagem Juju Balangadã é uma grande fã de Lamartine. Seu Voronoff, que é apaixonado por Juju desde a infância, resolve conquistá-la. E para isso conta com a ajuda de Pedro, seu neto; Tina, a neta de Juju; e o poeta Armando Boaventura. Os quatro, então, têm a ideia de fazer uma surpresa para Dona Juju. Sabendo que ela era uma grande admiradora do trabalho de Seu Lalá, Voronoff constrói o boneco do cantor para presentear a sua amada.

Na história, Armando Boaventura é um poeta e contador de histórias que

fica na Praça dos Cavalinhos, no bairro da Tijuca, com o seu teatrinho de bonecos. Ele é o professor de manipulação de bonecos de Pedro e Tina. Os três manuseiam três bonecos, incluindo o do Seu Lalá. Além disso, fazem uma cena de rádio utilizando fantoches de bocas.

O texto foi escrito para cinco atores/multi-instrumentistas: Anna Bello, que faz a personagem Juju Balangandã; o ator Leonardo Miranda, que faz o seu par romântico, Seu Voronoff; Leandro Castilho, que interpreta o poeta Armando Boaventura, e Daniel Haidar e Isabela Rescala, os atores mais jovens, que fazem os personagens Pedro e Tina.

## 2. Preparação Corporal e Direção de Movimento

Eléonore Guisnet-Meyer é a preparadora corporal do musical “Tra-la-lá”. Entretanto, ela assina a ficha técnica do espetáculo como coreógrafa e diretora de movimento.

Atualmente a função do preparador corporal está aparecendo cada vez mais nas fichas técnicas de montagens teatrais, seja como “expressão corporal”, “direção de movimento” ou “dramaturgia corporal”. Esta figura se mostra como um “intermediário” entre o diretor e o ator. Tavares e Olsson-Forsberg definem alguns objetivos da preparação corporal no trabalho artístico:

*E os objetivos específicos do preparador seriam, entre outros, os de tornar o ator mais expressivo e preciso em sua atuação, conscientizando-o das suas ferramentas, notadamente, a relação do movimento corporal com o espaço e o tempo. (...) Para dirigir o trabalho corporal, o preparador precisa desenvolver um “olhar técnico” e um “olhar de criador”, logo sua principal ferramenta é o “olhar”. (TAVARES, OLSSON-FORSBERG, 2011: 94).*

Quando o preparador corporal atua diretamente na marcação das cenas, sua função se amplia, e muitas vezes ele assina a direção de movimento, como ocorre no Tra-la-lá. Em entrevista, Guisnet-Meyer fala sobre as diferenças entre preparação corporal e direção de movimento, e do porquê de se realizar mais direção de movimento atualmente no Brasil.

*A preparação corporal eu acho que a gente não tem muita possibilidade de fazer aqui. Eu acho que o Brasil não deixa essa possibilidade porque é preciso recursos e apoio financeiro. Porque eu acho que seria um mês de trabalho antes, antecedendo a possibilidade de fazer a peça. E a direção de movimento é durante a peça. A preparação corporal seria realmente um tempo separado só com os atores, já preparando o corpo, sentindo as sensações corporais, do esqueleto, do movimento, densidade muscular, de saber a variedade de tensões ou não. (Entrevista concedida à autora, 2017)*

Eléonore também comenta sobre a importância da direção de movimento, entendendo que há uma hierarquia dentro da montagem.

*Ana me escuta muito. Eu acho que eu respeito o trabalho dela. Sempre com muito cuidado, eu falava: “Você não acha que seria melhor assim?” ou “Tenta assim”. Ela falava para mim: “Não, não, eu acho que é assim mesmo”. Então eu respeito né? Você se coloca, mas você não é o diretor, você não é a assistente de direção. Você está aqui para valorizar o trabalho do diretor. E ela estava muito na minha escuta também. “Vai, pode propor coisas.”, “O que você acha?”. Ela me perguntava também. (Entrevista concedida à autora, 2017)*

Sendo assim, percebe-se a maneira como a direção de movimento foi inserida nos ensaios do espetáculo.

### 3. Ensaios

O processo de ensaios do Tra-la-lá começou com os cinco atores. Todos são excelentes multi-instrumentistas e colaboram com a música em cena e nas coxias. Acordeon, flauta, violão, cavaco, ukulele, gaita, são alguns dos instrumentos tocados neste espetáculo.

Foram dez semanas de ensaios antes da estreia. No início do processo, algumas vezes os ensaios eram separados pelos diretores (geral, musical e de movimento). Nos ensaios com a diretora Ana Paula eram feitas as leituras e marcadas as cenas. Nos ensaios com o diretor musical Marcelo Rezende eram divididas as linhas vocais de cada música e também decidia-se quem tocaria quais instrumentos em cada cena ou música. Nos ensaios com a diretora de movimento era feita a preparação corporal dos atores e eram ensaiadas as coreografias e as cenas com os bonecos.

Na preparação corporal feita por Eléonore havia jogos e atividades lúdicas. No primeiro encontro com os atores, ela fez uma série de relaxamento e massagem, e utilizou também a tapotagem, que é uma técnica fisioterápica. Também foi feito um exercício de resistência dos corpos em que, em duplas, um ator tentava ir para o outro lado da sala e o outro fazia resistência colocando a sua mão em diversas partes do corpo do outro. Em seguida, em círculo, os atores fizeram o exercício de confiança conhecido como “João Bobo”, no qual uma pessoa fica no centro do círculo, sem tirar o pé do chão, e as outras vão levando o seu corpo para os lados.

Neste ensaio, Eléonore começou a trabalhar os corpos de cada personagem. Os atores tinham, então, que andar pelo espaço em determinadas situações propostas por ela, com os corpos dos seus personagens. Em seguida, eles improvisaram algumas cenas da peça.



**Figura 1** - Primeira cena do espetáculo. Rio de Janeiro, Brasil. Fotografia: Rafael Blasi.

**Figura 2** - Eléonore criando a coreografia "A.E.I.O.U.", 2016. Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: própria.



**Figura 3** : Coreografia "A.E.I.O.U.", 2017.  
Rio de Janeiro, Brasil. Fotografia: Rafael Blasi.

**Figura 4** - Música "O Teu Cabelo Não Nega",  
2017. Rio de Janeiro, Brasil. Fotografia:  
Rafael Blasi.



No ensaio seguinte, ela começou com uma série de aquecimentos e, em seguida, fez um exercício de Viewpoints, que é uma técnica de improvisação utilizada para o treinamento de atores, bailarinos e performers. Todos andando pelo espaço, o grupo tinha que andar na mesma velocidade, e em seguida parar junto e voltar a andar junto, de acordo com o “tempo” do grupo, sem lideranças. Depois, neste mesmo exercício, quando os atores se encontravam no espaço, deveriam mudar a direção da caminhada. Sobre este jogo, Eléonore disse que é um exercício de Viewpoints e de dança contemporânea, que é de uma escuta geral, “Que não é escutar com os olhos, é uma escuta com a sensação corporal como um todo”. (Entrevista concedida à autora, 2017)

Em um segundo momento do ensaio, Eléonore retomou o exercício do encontro anterior em que os atores andavam com o corpo dos seus personagens, e completou o jogo dizendo que eles montassem “fotos de família”, fazendo poses com as características dos seus personagens.

No início dos ensaios, nenhum dos atores sabia manipular bonecos. Como eles teriam que aprender, Eléonore iniciou o trabalho com cada ator manipulando um colega, com as mãos na barriga e nas costas. O ator que era manipulado ficava inicialmente com os olhos fechados e o manipulador poderia andar com ele pelo espaço. Sobre este exercício, ela comentou:

*Este tem duas percepções. Aquele que se sente tocado, e aquele que toca também, de respeito. Este exercício é não só de manipular uma pessoa, mas é uma percepção de “Ih, eu estou com alguém na mão, eu tenho que tomar cuidado”. Tem uma relação de respeito que está começando a se estabelecer, não é só o fato de fazer este trabalho. E para o outro, é para perceber a coluna, perceber o seu pé no chão, perceber o seu corpo inteiro. Então cada um tem uma função e cada um tem uma recepção diferente. E já para a manipulação também, manipular uma pessoa, sentir como ela reage. O boneco não reage tão facilmente porque ele não é feito de carne, osso, sangue e alma né? Ele não tem alma. É você que coloca a alma dentro. Mas já tem uma sensação de percepção corporal. Eu acho que tem que ter um rigor na manipulação do boneco e perceber seu próprio corpo para poder transpor a sua percepção corporal para o boneco. É você que está mexendo, então tem que entender o movimento. Você não pode fazer qualquer coisa com o boneco. Ele tem que ter uma naturalidade, uma coisa que seja orgânica, que seja humana. Quanto mais você entender no seu próprio corpo, mais você vai conseguir colocar no corpo do boneco. (Entrevista concedida à autora, 2017)*

Este trabalho inicial sem os bonecos sinalizou para uma abertura de possibilidades de investigação criativa na manipulação, pois a sensibilização permite ao manipulador perceber os movimentos que estão de acordo com a movimentação humana.

Ao longo dos ensaios, esse processo evoluiu e os atores começaram a utilizar bonecos improvisados, até que os originais feitos por Bruno Dante ficassem prontos. A supervisão da manipulação dos bonecos foi feita por Marcio Nascimento e também houve um encontro com Liliane Xavier (Cia PeQuot), que trouxe o protótipo do boneco utilizado na sua Companhia para mostrar aos atores como manipular. A partir daí, Eléonore e Marcio começaram o trabalho de criação das movimentações possíveis, e por fim, ela marcou todas as cenas dos bonecos. (Figura 1)

As coreografias do espetáculo foram criadas por Eléonore. Na maior parte delas, os atores estão tocando instrumentos musicais, o que dificulta a movimentação. Como os atores precisariam cantar, tocar e dançar, as coreografias não tem um grau de dificuldade elevado. (Figuras 2 e 3)

O trabalho da diretora de movimento nas cenas em que não havia música era mais específico e pontual, limpando as propostas e marcações feitas por Ana Paula e tirando o máximo de proveito dos movimentos dos atores. Ela tinha uma grande preocupação com a precisão dos gestos.

No musical há um momento em que o elenco toca a música “O Teu Cabelo Não Nega” com percussão corporal. (Figura 4) Esta cena foi criada em alusão à maneira como Lamartine apresentava suas melodias para os amigos fazendo diversos sons com a boca. Desde os seis anos de idade, Lalá imitava instrumentos como o trombone e o trompete.

A criação da partitura corporal e vocal desta cena foi criada em parceria por Eléonore e Marcelo Rezende, o diretor musical do espetáculo.

### **Conclusão**

Em meio a tantas produções de musicais realizados atualmente no Brasil, o “Tra-la-lá” é um exemplo de espetáculo infantil que deu certo, com ótimas críticas do público e da imprensa. A peça foi indicada em três categorias ao Prêmio Zilka Sallaberry, ganhando a de melhor produção (Diálogo da Arte Produções Culturais). Além disso, também foi indicada em seis categorias ao Prêmio Botequim Cultural, incluindo melhor espetáculo. Portanto, fica evidente que este musical tem um diferencial artístico, que ao ser objeto de estudo, poderá auxiliar pesquisadores e artistas na busca de ferramentas para o teatro musical e para o teatro infantil.

Neste artigo analisei a preparação corporal dos atores inserida na direção de movimento do espetáculo. Considerei neste estudo a entrevista realizada com a própria diretora de movimento. Na conversa, ela falou das diferenças entre preparação corporal e direção de movimento, e também que a preparação

corporal exige mais recursos financeiros e, por isso, não é tão realizada como a direção de movimento no Brasil.

### **Referências**

Chaves, Marianna. *A preparação corporal no Teatro Musical Infantil: a experiência do espetáculo "Tra-la-lá"*. (Trabalho de conclusão de Pós-Graduação não publicado). Rio de Janeiro: Faculdade Angel Vianna, 2017.

Tavares, Joana Ribeiro da Silva. *A preparação corporal no Teatro Musical — um estudo em andamento*. São Paulo: VI Congresso da ABRACE — Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

# As paisagens de Thiana Sehn: experiência, distâncias e deslocamentos

*The landscapes of Thiana Sehn: experience, distances and displacements*

MARILICE CORONA\*

Artigo completo submetido a 07 de Fevereiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: mvcorona@terra.com.br

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da pintura da jovem artista brasileira Thiana Sehn. A artista desenvolveu, nos últimos anos, uma intensa investigação sobre o gênero da paisagem e a experiência da pintura diretamente diante do motivo, no campo. Para tanto, o conceito de experiência empregado pela fenomenologia e os estudos de Javier Maderuelo sobre a noção de paisagem serão fundamentais.

**Palavras chave:** pintura / paisagem / experiência.

**Abstract:** *This article aims to analyze some aspects of the painting of the young Brazilian artist Thiana Sehn. In recent years, the artist has developed an intense research on the landscape genre and the experience of painting directly in front of the subject in the field. For that, the concept of experience used by phenomenology and the studies of Javier Maderuelo on the notion of landscape will be fundamental.*

**Keywords:** *painting / landscape / experience.*

Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da pintura da jovem artista brasileira Thiana Sehn. A artista desenvolveu, nos últimos anos, uma intensa investigação sobre o gênero da paisagem e a experiência da pintura diretamente diante do motivo, no campo. Pretendo apontar aqui certas questões que se apresentam em seu processo de trabalho e que podem nos fazer refletir sobre a importância da prática da pintura nos dias atuais. Além disso, gostaria de salientar, que este artigo é também uma homenagem.

Thiana Sehn nasceu em 1985, na cidade de Camaquã, interior do Rio Grande do Sul. Em 2003 mudou-se para Pelotas, onde realizou o curso Técnico em Programação Visual no CEFET-RS (atual IFSul). Em 2008 transferiu-se para a capital gaúcha, Porto Alegre, e passou a frequentar, durante alguns anos, o Atelier Livre da Prefeitura. Em 2010 ingressou no curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS. De espírito inquieto, frequentava diversas oficinas que iam desde cursos sobre cinema, como desenho, pintura, gravura e outros. Em janeiro de 2014, fez uma pausa na faculdade, mudando-se para a cidade de São Paulo. Lá dedicou-se fundamentalmente à pintura e ao desenho, tendo como espaço de criação o Ateliê em Rede, espaço colaborativo de artistas, situado na Vila Madalena. De janeiro a fevereiro de 2015 participou do curso de imersão Procedência e Propriedade, de Charles Watson, no Rio de Janeiro e, nesse mesmo ano, passou a ter como atelier de criação o mezanino do Atelier Piratininga. Em 2015 a artista começa a frequentar, como ouvinte, as aulas de pintura do professor e pintor Geraldo Dias, na ECA/USP. Nessa ocasião, como forma de exercício de observação, fazem uma saída de campo na cidade de Cananéia, litoral de São Paulo e na Ilha do Cardoso. O objetivo era pintar ao ar livre, diante do modelo, sendo desafiados pela constante transformação da atmosfera. Essas experiências em diversas cidades, conhecendo artistas e ateliês, frequentando aulas com os mais variados profissionais, fez com que Thiana rapidamente desenvolvesse seu trabalho em pintura e direcionasse essa produção para a finalização de seu período de faculdade. Em março de 2016 retornou temporariamente ao Rio Grande do Sul a fim de concluir a graduação em Artes Visuais na UFRGS. Durante esse ano, desenvolveu a pesquisa *A pintura na paisagem e a paisagem na pintura*, sob minha orientação. É nesse momento que Thiana retorna a cidade natal e empreende um período de imersão na zona rural de Camaquã, pintando diretamente diante do motivo, diante da natureza. Como veremos, essa forte experiência levará a artista a aprofundar certas questões referentes não só à pintura, mas a própria vida e nossa percepção do mundo. Tendo finalizado a graduação, Thiana retornou a São Paulo, em 2017, e passa a frequentar, como aluna

especial do mestrado em Artes Visuais da ECA-USP, as disciplinas do professor Geraldo Dias que há muitos anos se dedica à pesquisa sobre a paisagem. Em 2018 a artista ingressa no curso de mestrado sob orientação sua orientação e dá continuidade a seu trabalho. Aluga um sítio em São Bento do Sapucaí, na serra de São Paulo, com o objetivo de, novamente, passar longos períodos pintando diretamente do motivo e desdobrar a pesquisa iniciada no Sul. No entanto, seus projetos acabam não sendo levados adiante. Em novembro de 2018, Thiana subia a serra, de automóvel, com o intuito de fazer uma imersão de um mês pintando ao *plein air*, quando teve sua vida interrompida por um trágico acidente.

Essa breve biografia, que abarca 15 anos de contínua formação, também expressa, de meu ponto de vista, o espírito inquieto da artista. Desde nosso primeiro contato percebi a intensidade de envolvimento de Thiana com a arte. Era movida pela paixão e parecia não ter tempo a perder. Não se tratava aqui do mero desejo de uma carreira a ser construída, mas de uma necessidade. E uma necessidade que parecia ter urgência. A relação dela com a pintura de paisagem talvez nos indique, aqui, muito mais do que um mero exercício plástico assentado na tradição. Neste artigo vou me deter no período em que estivemos próximas. No período em que retorna a terra natal para terminar seu TCC e empreende a experiência de imersão.

Em seu texto de conclusão de curso, Thiana nos conta como foi fundamental a experiência realizada quando pintou ao ar livre em viagem a Cananéia-SP:

*Foram três dias de pintura, uma experiência incrível. Sol forte, insetos, depois a chuva, intercalados com banhos de mar. Adaptar-se às intempéries é algo magnífico! É estar presente na pintura, ter a possibilidade de decidir se represento o ensolarado ou o nublado, ou se os dois se fundem. Entre um olhar e outro, tudo muda, a paisagem é viva, é sempre um novo início. (Sehn, 2016)*

Essa experiência e o desafio de apreensão, da fixação de uma imagem cujo modelo está em contínua transformação, foi o que interessou a artista e tornou a paisagem seu assunto principal. Logo percebeu, também, que outros fatores transformariam esse deslocamento em algo mais rico. Seria possível dizer que a experiência propiciada pela pintura ao ar livre lhe trouxe um forte sentimento de presença e entrelaçamento com o mundo. Do ponto de vista da fenomenologia, a palavra experiência expressa bem o sentido que se quer dar. Conforme Chauí,

*composta pelo prefixo ex — para fora, em direção a — e a palavra grega peras — limite, demarcação, fronteira — significa um sair de si rumo ao exterior, viagem e aventura fora de si, inspeção da exterioridade. (Chauí, 2006:477)*

Com Chauí nos aproximamos da fenomenologia de Merleau-Ponty, entendendo a experiência não como “passividade receptiva” e “respostas à estímulos sensoriais externos”, mas o movimento mesmo, entre o interior e o exterior que definiria o espírito. Conforme a autora, “percebida doravante como nosso modo de ser e existir no mundo, a experiência será aquilo que sempre foi: iniciação aos mistérios do mundo”. (2006:477). E não estaria o conceito de paisagem diretamente vinculado a esta noção de experiência? E não seria a pintura de paisagem a própria materialização desse movimento de vai e vem entre interior e exterior?

Sabe-se, historicamente, que o conceito de paisagem e a prática da pintura estão inelutavelmente ligados. Foi um olhar estetizante, dirigido ao mundo, que deu origem ao termo. Conforme Maderuelo,

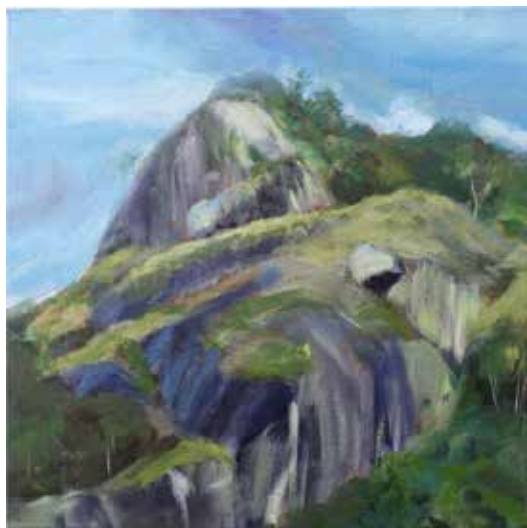
*A paisagem não é um ente objetual nem um conjunto de elementos físicos quantificáveis [...] é uma relação subjetiva entre o homem e o meio em que ele vive, relação que se estabelece através da observação [...] A paisagem não é uma coisa, não é um objeto grande nem um conjunto de objetos configurados pela natureza ou transformados pela ação humana. A paisagem tampouco é a natureza e nem sequer o meio físico que nos rodeia, ou sobre o qual estamos. A paisagem é um constructo, uma elaboração mental que nós humanos realizamos através dos fenômenos culturais* (Maderuelo, 2013:11-38).

De acordo com o autor, para poder aplicar com precisão esse termo, “é necessário que exista um olho que contemple o conjunto e que gere um sentimento que o interprete emocionalmente” (Maderuelo, 2013:38). E como construto cultural “a paisagem não é um mero lugar físico, mas o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes”. Conforme Maderuelo, “a palavra paisagem reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma emotividade” (2013:11-38).

### **Distâncias e deslocamentos**

Em 2016, morando em São Paulo, Thiana resolve retornar a Camaquã para passar alguns meses para finalizar seu curso de graduação. A exuberância de cores, formas, luz e texturas proporcionada pela natureza em suas experiências anteriores motivaram a artista a aprofundar sua pesquisa sobre a pintura de paisagem. Conforme relatou,

*Morando há dois anos em São Paulo capital, retornei temporariamente ao Rio Grande do Sul e à minha cidade de origem, Camaquã, à qual não resido há mais de*



**Figura 1** - Thiana Sehn, *Toca de paca*, 2015. Acrílica sobre tela, 58 x 58 cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista: <http://thianasehn.com/>

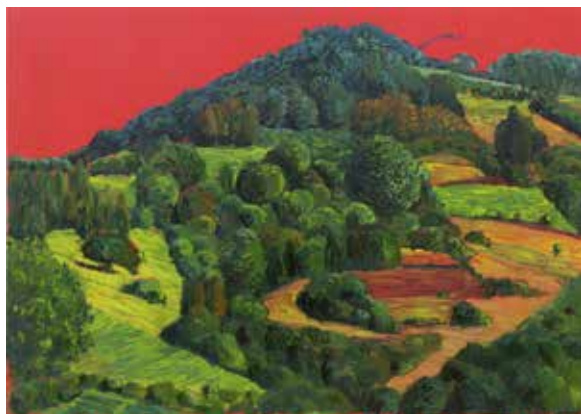
**Figura 2** - Thiana Sehn, *Pedra da nascente — São Bento do Sapucaí*, 2015. Acrílica sobre tela, 58 x 58 cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista: <http://thianasehn.com/>



14 anos. De volta à terra natal, empreendi um período de imersão em pintura, em contato direto com a natureza, na chácara da Tia Estácia, minha tia-avó, onde sempre tive o caráter de visitante. As paisagens observadas durante a pesquisa foram de locais em que eu nunca havia percorrido antes. Procurei absorver as características da paisagem motivada pela exuberância de cores, texturas, luz e formas que ela me oferece. Tia Estácia é uma autêntica campesina que, aos 81 anos de idade, sempre viveu na mesma propriedade rural, o que contribui para que eu observe e compreenda quais são os valores que ela considera na vivência da natureza do campo. Deste modo, reforço meus estudos comparativos entre o ponto de vista dela e o meu, de olhar “estrangeiro”, em relação à mesma natureza. (Sehn, 2016:18)

Em seu texto, Thiana comenta sobre o contraste existente entre a verticalidade da cidade grande, cuja linha de horizonte torna-se inexistente em virtude dos conglomerados das edificações e os vastos campos da zona rural. É nesse momento que a artista toma consciência, também, da representação da distância como elemento fundamental da paisagem. Essa medida espaço-temporal que reforça o espaço do espectador fora da imagem/paisagem, colocando-o em estado de contemplação. Suas telas aumentam de dimensões e a sensação de profundidade também se intensifica. Compare-se as pinturas *Toca de paca e Pedra da nascente — São Bento do Sapucaí*, de 2015 (Figura 1 e Figura 2) e *Panorama das lavouras distantes de 2016* (Figura 3). Percebe-se então as diferenças entre as espacialidades construídas. Por certo a especificidade da geografia de cada local é responsável por certas características. A verticalidade da Serra da Mantiqueira se contrapõe às planícies extensas, abertas do sul do país. Mas, além disso, existe o recorte, a composição, o enquadramento escolhido pelo pintor. A experiência da planície vivida por Thiana expressa-se na pintura *Panorama ....* A composição exigiu a intensificação da horizontalidade do suporte e árvores, arbustos ou pedras já não são representados com proximidade. Outro aspecto interessante é como elementos naturais ou mesmo as lavouras distantes provocam a necessidade de uma resolução plástica cada vez mais abstrata. Nesse sentido, as lavouras vistas de longe assemelham-se a composições geométricas e Thiana utilizou-se disso para reforçar o aspecto construtivo do quadro, aprofundando, também, sua pesquisa de cor, luz e texturas. As diversas culturas agrícolas somadas a espaços de mata nativa fez com que Thiana explorasse uma enorme diversidade de texturas e pinceladas. A tinta a óleo é utilizada de forma empastada, raspada e também diluída. Mas, acima de tudo, interessava à artista a forte presença da matéria expressa pelo vigor da pincelada, da gestualidade espontânea e rápida.

Nesta série a artista preparou todos os seus fundos com um intenso vermelho. Sabia dos efeitos de contraste entre cores complementares e desejava



**Figura 3** - Thiana Sehn, *Panorama das lavouras distantes*, 2016.

Óleo sobre tela, 120 x 300 cm. Coleção da artista. Fonte:

site da artista: <http://thianasehn.com/>

**Figura 4** - Thiana Sehn, *O céu vermelho*, 2016. Óleo sobre tela,

100 x 140 cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista:

<http://thianasehn.com/>



**Figura 5** · Thiana Sehn, Panorama sem céu, 2016. Óleo sobre tela 100x140 cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista: <http://thianasehn.com/>

**Figura 6** · Thiana Sehn, Grande panorama de uma contemplação curiosa da paisagem, 2016. Pintura em processo. Óleo sobre tela, 200 x 420 cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista: <http://thianasehn.com/>



**Figura 7** - Thiana Sehn, *Grande panorama de uma contemplação curiosa da paisagem*, 2016. Óleo sobre tela, 200 x 42 0cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista: <http://thianasehn.com/>

que este vermelho pulsasse sob as cores, nas falhas de pintura, entre os verdes. Na medida que suas pinturas avançavam, durante a pesquisa, as zonas de vermelho foram tornando-se cada vez mais visíveis e ocupando maior espaço na tela. Essas zonas chapadas de vermelho oferecem, além do grande contraste e beleza de colorido, certa artificialidade a uma representação que poderia se pretender “naturalista”. Thiana tinha consciência que pintura e natureza são coisas distintas.

*De acordo com o que nos diz Gombrich, é praticamente impossível imitar a natureza tal e qual. A natureza é viva e de sua vida o que me interessa são as experiências. Ao pintar ao ar livre, tudo muda o tempo todo, a cada vez que dirijo meu olhar para a paisagem, ela já mudou. É necessário que eu esteja completamente presente, concentrada e com a observação aguçada. Meu olhar está sempre em um vai e vem da tela à paisagem e da paisagem à tela, mas tenho a consciência de que a tela é um fato independente da natureza. É motivada por ela, mas dela difere, tem suas próprias regras. E o meu interesse é de interpretar o que vejo, transformar em outra coisa, não é fazer uma pintura tal qual. (Sehn, 2016:28)*

A pintura é sempre um fato que traz consigo regras específicas. Quando figurativa pode ser motivada ou derivada de um modelo. Guarda resquícios de semelhança com este e evoca relações. Mas é sempre um fato em si. Quando Thiana começa a deixar cada vez mais visível a imprimatura vermelha (Figura

4, Figura 5, Figura 6), cria uma ambivalência entre o próximo e o distante, o plano e a profundidade, a tela e o horizonte. Seria possível dizer que essas zonas vermelhas assumem outra função além da criação do contraste cromático. Diria que a artista nos convoca a tomar consciência do vai e vem desse olhar que pouco a pouco construiu o quadro. Como se o quadro fosse o registro dessa experiência do espírito. Esse olhar que sai de si, vagueia sobre as coisas e retorna, transmuta-se e vira imagem por meio de um corpo tocado por tudo que viu do mundo. Um corpo intensamente consciente do aqui e agora.

Quando Thiana realiza *Grande panorama de uma contemplação curiosa da paisagem* (Figura 6) parece ter alcançado os objetivos plásticos e metafóricos que as grandes pinturas de paisagem suscitam.

#### Referências

Chauí, Marilena (2006) "Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia" in: *Artepensamento* Novaes, A. (org.) São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 85-7164-417-9

Maderuelo, Javier. ( 2005) *El paisaje: génesis de um concepto*. Madrid: ABADA Editores. ISBN 978-84-96258-56-3

Merleau-Ponty, Maurice. (1984) "O olho e o

espírito" in: *Merleau-Ponty: Textos selecionados*. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural. ISBN 83-1333

Sehn, Thiana (2016) *A pintura de paisagem e a paisagem na pintura*. Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Visuais, Instituto de Artes - UFRGS. Porto Alegre/RS — Brasil.

# Jonas e o circo sem lona: encontro vigoroso entre direção e personagem no documentário contemporâneo

*Jonas and the circus without tent: vigorous  
meeting between director and character  
in contemporary documentary*

MARISE BERTA DE SOUZA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, produtora e diretora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA); Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC); Ondina, Salvador — BA, 40170-115, Brasil. E-mail: mariseberta@uol.com.br

**Resumo:** O artigo aborda o documentário *Jonas e o circo sem lona* (2015), dirigido por Paula Gomes, jovem cineasta baiana que em seu primeiro longa-metragem pauta o ato criativo documental nas performances de Jonas, um garoto de 13 anos, filho e neto de artistas de circo. Investiga-se a narrativa que remete a mecanismos e modulações de autorrepresentação, resultando na construção dramática sensível em que mescla observação e intervenção. Conclui-se que o diálogo entre autora e personagem faz o filme ultrapassar os limites do mero flagrante e adentrar na dimensão psicológica do que estava sendo filmado.

**Palavras chave:** Paula Gomes / documentário / alteridade.

**Abstract:** *The article explore the documentary Jonas and the circus without tent (2015), directed by Paula Gomes, a filmmaker from Bahia. It is her first feature film and which focus on Jonas's performances. Jonas is a 13 year old boy, son and grandson of artists of circus. It is intended to investigate the narrative that refers to mechanisms and modulations of self-representation resulting in the sensible dramatic construction which mixes observation and intervention. It is concluded that the dialogue between author and character makes the film go beyond the limits of the simple record and penetrate the psychological dimension of what was being filmed.*

**Keywords:** Paula Gomes / documentary / alterity.



## Introdução

Inserido no contexto amplo de um estudo investigativo de pós doutoramento em andamento -, que tem como propósito colocar em perspectiva histórico-crítica o cinema contemporâneo realizado na Bahia e em Pernambuco, enfocando-se o que determina e modula as relações dessas cinematografias, na forma narrativa de contar as histórias, seja nas temáticas ou nas escolhas estéticas em que forjam identidades e imaginários,- este artigo centra-se no documentário *Jonas e o circo sem lona*, realizado em 2015 por Paula Gomes. A diretora vem se destacado na cena audiovisual baiana, integrando a Plano 3 Filmes, coletivo de realizadores que tem conquistado projeção internacional. Paula, que estudou cinema na *Escuela Septima Ars* de Madrid e especializou-se em documentário no *Centro de Formación Profesional de la Industria Cinematográfica Argentina* (CFP-Sica), assume o protagonismo neste artigo justificado pelo vigor criativo na abordagem da narrativa empreendida no filme em tela, relacionado entre os documentários brasileiros mais destacados em 2017. O filme foi lançado em salas de todo o país com distribuição da Vitrine Filmes, teve sua primeira apresentação mundial no IDFA -International Documentary Film Festival Amsterdam -, em que foi o único representante latino, e estreou no Brasil na Competitiva Oficial do “É Tudo Verdade.” Em entrevista concedida em 2018, ela fez um balanço da carreira do filme, exibido em diversos festivais internacionais entre 2016-2018, informando sobre a circulação, por volta de 25 países e elencando os inúmeros e expressivos prêmios, TFI Latin America Arts Fund, concedido pelo *Tribeca Film Institute* (EUA), o Prêmio do Público do Festival de Toulouse (França), Prêmio Especial do Júri do DOCSDF (México) e Melhor Filme do MiradasDoc (Espanha). Em 2018 integrou a Comissão de Seleção do Edital Rumos Itau e coordenou o Pitching DocMontevideo. Sua participação na produção audiovisual é ascendente, tornando sua presença necessária, projetando seu local de fala nas discussões e debates sobre cinema, arte, educação e feminismo.

A metodologia do artigo estabelece um diálogo com os estudos realizados por Cecília Almeida Salles no deslocamento que opera da crítica genética para a crítica dos processos em que o ato criativo desponta como elemento relacional, de maneira a interligar aspectos gerais a específicos: “observamos as macrorrelações do artista com a cultura e, aos poucos, nos aproximaremos do sujeito em seu espaço de transformações.” (Salles, 2008:32). Observa-se também os estudos do GT Teoria dos Cineastas da AIM, Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, no artigo assinado em coautoria por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, em que ampliam o posicionamento de Jacques Aumont contido em *As Teorias dos Cineastas* de que o

pensamento dos cineastas “têm uma teoria exposta na forma verbal.” (2004:21).

### 1 — A emergência do documentário contemporâneo no Brasil

Constata-se que nos últimos anos tem crescido o interesse das plateias que frequentam as salas de exibição do país pelo filme documentário. A afirmação do documentário, que não é exclusiva do filme feito no Brasil, é um feito que ocorre em outros países, mas que aqui matiza com cores próprias a cena cinematográfica repercutindo na proliferação de festivais de documentários, na ampliação das formas de incentivo, assim como novos meios de produção e distribuição são buscados, seja por meio de leis de incentivo, por editais, mecanismos de financiamento estatal ou por voluntarismo de seus realizadores. Outros indicativos desse florescimento podem ser lidos através do surgimento de cursos e publicações especializadas.

De acordo com Consuelo Lins (2008), com a retomada ocorrida no cinema brasileiro em meados dos anos 1990:

*a prática documental ganha impulso, primeiramente, com o barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear. As vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização de filmes a custos relativamente baixos. (Lins e Mesquita, 2008: 11).*

Ressalta-se que a nova geração que passa a optar pelo cinema documentário é tributária à geração de videoartistas. “A mais inovadora escola do atual documentário brasileiro é egressa da geração de videoartistas das décadas de 1980 e 1990.” (Labaki, 2006: 10). O digital favorece o manejo do documentarista e provoca inquietações temáticas, de afirmação da diversidade de experiências estéticas e de proposição de novas formas de linguagem.

O território do documentário brasileiro contemporâneo passa a conformar formas estéticas de reinvenção do seu estatuto provocando o deslizamento de fronteiras para além da ficção, mas também para os domínios da videoarte e da experimentação, convocando novas possibilidades que desestabilizam a ênfase na objetividade e a imparcialidade do documentário. Concepções sobre a assepsia do real, do filme como espelho do mundo, são problematizadas. Aspectos que constituem o filme e a sua singularidade- o olhar, o posicionamento da câmera, o som, a montagem, a encenação, a ética — passam a ser observados e promovem rupturas nas convenções canônicas, pautadas no senso comum, sobre o documentário. O captado é elaborado, não é o real ou seu recorte posto em cena, mas o discurso formulado sobre o real.



Nesse sentido, são muitos os entrecruzamentos que se abrem para tratar as questões que dão relevo e impõem novas possibilidades ao documentário, oxigenando a produção e implicando o nosso olhar para dentro do filme e seu personagem, uma vez que a centralidade no documentário contemporâneo brasileiro, instituído como prática social, é ocupada pelo valor dado à experiência do outro ao direcionar a nossa atenção às singularidades do personagem e às suas implicações estéticas e éticas.

## 2 — Jonas e o circo sem lona: o encontro entre direção e personagem

Na atualidade, os filmes documentários prescindem de rigidez nas suas fronteiras e demarcações. O autor na busca do que é essencial se depara com o personagem, com o seu universo de invenção, com a verdade de cada um. A busca da totalidade do real é abandonada, os filmes expõem o que contêm de encenação e dispositivo, criando a “verdade de cada um.” *Jonas e o circo sem lona* se insere em um modelo narrativo que privilegia a relação do diretor em uma implicação ética com o seu personagem. A cumplicidade entre eles pode ser aferida no questionamento feito por Jonas a Paula no decorrer do filme: “Por que você está fazendo um filme sobre meu circo?”, que lhe responde afirmando que seu cinema, de poucos recursos e equipe minimalista, não é muito diferente de seu circo, construindo uma aproximação e estreitando seus laços de conhecimento.

João Moreira Salles reflete sobre a questão e entende que o cinema vem tentando encontrar modos de narrar que revelem a natureza da relação entre sujeito e objeto no documentário da atualidade. “São filmes sobre encontros... Tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós* em *eu e ele falamos de nós para vocês*. Filmes assim não pretendem falar do outro, e sim do encontro com o outro.” (Salles 278-279: 2015).

*Jonas e o circo sem lona* dimensiona a dificuldade de fazer arte popular no Brasil e o acordar dos sonhos, tradução literal da metáfora empregada pela cineasta para descortinar a céu aberto o *estar no mundo* de Jonas, um garoto de 13 anos, filho e neto de artistas de circo que tem seu próprio circo improvisado no quintal de sua casa no bairro onde vive, na periferia de Salvador, Bahia. Conta com a parceria dos amigos e é responsável por todas as etapas do espetáculo, da produção à realização, é palhaço, trapezista, equilibrista e diretor da trupe. Jonas pretende seguir a tradição familiar, abandonar a escola e viver num circo itinerante, mas a mãe insiste na sua permanência na escola. O desenrolar dos acontecimentos, que marcam o rito de passagem para a sua vida adulta, é acompanhado pela diretora, que constrói os planos por meio da observação silenciosa e atenta, sem narração nem entrevistas direcionadas para a câmera,

aproximando-se do corpo e rosto do personagem, reduzindo a distância entre eles para, com acuidade melhor vê-lo e ouvi-lo, colocando-se como mediadora do registro de suas performances. “Reduzir a distância entre a câmera e aquela que ela filma. A câmara se impõe... colocar-se à escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar.” (Comolli, 2008: 55). Ao compor o personagem com traços comuns de experiência vivida, Paula Gomes remete ao universo amplo da juventude e faz reverberar as suas demandas em um plano universal. Jonas representa o conjunto de jovens que vivem situações que se assemelham e a diretora negocia a sua defesa na busca de concretizar a sua utopia, demonstrando para as instâncias responsáveis pelo garoto, família e escola, o seu empenho na organização do espetáculo circense que produz e o seu folego para seguir aquela tradição. A partir desse posicionamento a diretora levanta implicitamente a discussão sobre as instituições família e escola na condução dos dilemas de Jonas, inerentes à juventude, e expõe as suas fissuras.

Patrício Guzmán comenta sobre a mudança ocorrida no documentário contemporâneo que acata a assinatura do autor : são filmes com maiores recursos narrativos que os velhos documentários, em que nem sempre a técnica ou o dinheiro são o mais importante, mas sim a maneira de contar as histórias, expondo cada tema com maior sentido de relato e usando melhor a linguagem cinematográfica (2017: 125).

No manuseio dos recursos da linguagem cinematográfica Paula Gomes articula sensibilidade e eficiência. A montagem se dá com fluidez e todos os quesitos técnicos são utilizados com competência e precisão: enquadramentos corretos, fotografia irretocável e apuro na captação e uso do som, demonstrando pleno domínio dos seus elementos.

### **Conclusão**

No cinema, a abordagem da relação infância/circo é recorrente, o que não afeta a graça e a potência de *Jonas e o circo sem lona*, em que a autora acentua formas de engajamento quanto ao dispositivo documental, uma vez que a sua narrativa remete explicitamente a mecanismos e modulações de autorrepresentação, resultando na construção dramática afetiva em que mescla observação e intervenção. Paula Gomes em exercício de alteridade estabelece uma estreita relação de cumplicidade com o personagem e funde o seu projeto de criação fílmica ao obstinado projeto circense de Jonas. O diálogo entre autora e personagem faz o filme ultrapassar os limites do mero flagrante e adentrar na dimensão psicológica do que estava sendo filmado. Ao expor a experiência vivida como contingência, tece uma atmosfera dramática em que se aproxima da ficção e



**Figura 1** - Frame de *Jonas e o circo sem lona*.  
Fonte: Paula Gomes

**Figura 2** - Frame de *Jonas e o circo sem lona*.  
Fonte: Paula Gomes

transforma o ordinário em um estatuto extraordinário. Atravessando o arco da experiência comum, confere ao filme densidade humana e estética. Feliz nas opções adotadas, a diretora assina um dos documentários mais instigantes da recente filmografia brasileira.

### Referências

- Aumont, Jacques (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papirus Editora. ISBN 85-308-075-0.
- Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN 978-85-7041-677-3.
- Graça, André Rui; Baggio, Eduardo tulio baggio & Penafria, Manuela (2015) "Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema". *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.12, 19-32, jan/jun.2015. ISSN 1679-4915 [Consult. 2016. 01.10] Disponível em [www.fap.pr.gov.br](http://www.fap.pr.gov.br).
- Guzmán, Patricio.(2017) *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentário*.São Paulo: Edições SESC São Paulo.ISBN 978-85-9493-066-8.
- Labaki, Amir. (2006) *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Editora Francis. ISBN 85-89362-64-7.
- Lins, Consuelo; Mesquita, Cláudia (2008) *Filmar o real: sobre o documentário contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Salles, Cecília Almeida (2008) *Redes da criação / Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte.
- Salles, João Moreira (2015). A dificuldade do documentário. In Labaki, Almir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naif. ISBN 978-85-405-0873-6.

# Idioma-imagem na gravura de Magliani

*Magliani's prints*

MARISTELA SALVATORI\*

Artigo completo submetido a 07 de Fevereiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90020-180, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: maristela.salvatori@ufrgs.br

**Resumo:** Este artigo aborda a produção poética da artista brasileira Maria Lúcia Magliani, dando destaque a obras em gravura. A artista, mais conhecida por sua pintura, transitou com bastante liberdade por diferentes mídias e deixou um rico legado em pinturas, desenhos, gravuras e objetos. Recusando rotulações e limitações, com linguagem visceral e profusão de obras, Magliani tornou-se uma artista de referência para toda uma geração.

**Palavras chave:** Magliani / arte contemporânea / gravura.

**Abstract:** *This article approaches the poetic production of the Brazilian artist Maria Lúcia Magliani, highlighting prints works. The artist, better known for her painting, moved quite freely in different media and left a rich legacy in paintings, drawings, prints and objects. Refusing labeling and limitations, with visceral language and profusion of works, Magliani has become a reference artist for a whole generation.*

**Keywords:** *Magliani / contemporary art / printmaking.*

A artista brasileira Magliani (Maria Lúcia dos Santos Magliani, Pelotas, 1946 — Rio de Janeiro, 2012), deixou um vasto e rico legado artístico afirmado em uma linguagem visceral. Reconhecendo-se essencialmente pintora, Magliani transitou com liberdade por diferentes meios, produziu intensamente, recusou rotulações e limitações, tornando-se uma artista de referência para toda uma geração.

Nascida em Pelotas, mudou-se ainda criança para Porto Alegre e em 1963, aos 17 anos, iniciou o curso de Artes Plásticas no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS). Contou com o incentivo do professor Ado Malagoli com quem, posteriormente, especializou-se em Pintura. Ainda estudante começou a expor e receber destaques por sua produção artística. Teria sido a primeira aluna negra a formar-se no Instituto de Artes.

No Brasil, em 1964 um golpe havia destituído o governo e implantado uma ditadura militar, tendo sido bastante lento o processo de redemocratização do país. Em 1985, por uma ironia do destino, em plena abertura política, a última eleição indireta do país elegeu um presidente civil que veio a falecer antes de assumir o cargo, levando, novamente, um general ao poder. Vivendo sua juventude em plena ditadura militar brasileira, um momento marcado por censura, exílios, repressão policial, tortura e mortes, Magliani buscou seu caminho em diferentes frentes. Seu contato e amizade com o diretor de teatro Ivo Bender (São Leopoldo, 1936 — Porto Alegre, 2018) em 1972 levou-a a interpretar Tírsias, o adivinho cego, na peça *Antígona*, de Sófocles, dirigida por Bender e acompanhada por um importante elenco, com Caio Fernando Abreu, Romanita Disconzi, Vaniá Brown e Alba Lunardon, entre outros. Bender recorda que Magliani “como atriz, era intuitiva e muito disciplinada” e que “Sua figura e interpretação foram o momento mais impactante do espetáculo. Magliani era assim: transitava tranquila e eficiente das artes plásticas ao teatro, passando pelo canto nas rodas de amigos.” (Ivo Bender apud *Depoimentos*, s/d).

Magliani teve sucessivas participações na cena teatral porto-alegrense integrando várias peças. Protagonizou a montagem de *O Negrinho do Pastoreio*, uma lenda gaúcha adaptada de conto de Simões Lopes Neto, com direção de Delmar Mancuso. Também criou numerosos cenários e figurinos. Em 2010, questionada por Michele Rolim quanto à influência do teatro em sua produção, Magliani declarou: “Estar no palco me trouxe uma nova maneira de perceber o espaço que passou a fazer parte do espaço na pintura.” (entrevista a Michele Rolim, *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 2010. apud *Entrevistas*, s/d).

Conforme pontua o artista Julio Castro, Magliani “viveu intensamente as transformações sociais e políticas ocorridas entre os anos 60 e 70 do século passado, como a luta pelos direitos civis, a liberação feminina etc.”. Amigo

pessoal da artista, Julio Castro também observa que: “Na Bienal de 67, Magliani vai pra São Paulo e fica impactada com os artistas pop americanos, entre eles, Jasper Johns, James Rosenquist, Andy Wharhol” (extrato de projeto de captação confiado à autora).

Convive e aproxima-se do escritor Caio Fernando Abreu (Santiago, 1948 — Porto Alegre, 1996) para quem, em 1974, faz ilustrações para o livro *O Inventário do Irremediável*. No mesmo ano ainda produz capas e ilustrações para livros de Sergio Caparelli (Uberlândia, 1947). Produz intensamente atuando como ilustradora, e também como diagramadora em jornais como Folha da Manhã e Zero Hora, de Porto Alegre, e Folha de São Paulo.

Artista inquieta, no início dos anos 80 do século XX, mudou-se para São Paulo. Posteriormente, morou seis anos em Tiradentes, Minas Gerais, e, a partir de 1998, no Rio de Janeiro. Com muitas idas e vindas a Porto Alegre, conforme a própria Magliani, seu sentimento era de estar sempre em movimento: “Não mudei para o Rio; apenas estou aqui no momento, não lembro desde quando e nem sei por quanto tempo, como estive em outros lugares. Gosto de pensar que vivo em movimento, em direção a.” (entrevista a Michele Rolim, Jornal do Comércio, Porto Alegre, 2010. apud *Entrevistas*, s/d).

### Idioma-imagem

A obra de Magliani é visceral, quase um grito, ora em nuances taciturnas ou em dramáticos contrastes de preto e branco, ora em explosões de cor, apresentando manchas e grafismos em representações de rostos e corpos dilacerados, amarrados, sufocados, martirizados, cabeças transformadas em serrotes, plantas, vasos, guarda-chuvas, entre outros.

Em conversa no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em 1987, por ocasião de sua exposição individual *Auto-retrato dentro da jaula*, questionada por Milton Kurtz (Santa Maria, 1951 — 1996) sobre a racionalidade em seu trabalho, Magliani responde que, apesar de parecer um trabalho “intuitivo, impulsivo mesmo”, é fruto de elaboração e escolhas: “O que aparece como espontâneo na minha pintura é na verdade fruto de muita elaboração plástica e gráfica.”

Na mesma matéria, a artista, entrevistada pelo jornalista João Carlos Tiburski, editor do Boletim Informativo do MARGS, contesta o “falar tanto sobre uma linguagem que não pertence ao mundo das palavras”, declarando: “Não entendo a necessidade da palavra autenticando ou explicando a imagem, uma linguagem dependendo de outra.”. Comenta que ela traz questões, não as explica, e afirma: “Meu idioma é a imagem, a forma, a procura de um alfabeto





**Figura 1** · Magliani, *sem título*, xilogravura, 1980. Ilustração para o livro *O círculo do suicida*, de Eduardo San Martín.

Fonte: Estudio Dezenove (<https://www.estudiodezenove.com/cronologia.html>)

**Figura 2** · Magliani, *sem título*, xilogravura, 1980. Ilustração para o livro *O círculo do suicida*, de Eduardo San Martín.

Fonte: Estudio Dezenove (<https://www.estudiodezenove.com/cronologia.html>)





**Figura 3** · Magliani, *sem título*, xilogravura, 1980. Ilustração para o livro *O círculo do suicida*, de Eduardo San Martín.

Fonte: Estudio Dezenove (<https://www.estudiodezenove.com/cronologia.html>)

**Figura 4** · Magliani, *sem título*, xilogravura, 1980 capa do livro *O círculo do suicida*. Fonte: Estudio Dezenove (<https://www.estudiodezenove.com/cronologia.html>)

próprio através da cor. O que eu penso e elaboro está no meu trabalho, o que eu tentar decodificar é redundância.” (apud *Entrevistas*, s/d).

Muito antes disto, em 1977, em depoimento publicado em Boletim Informativo do MARGS, Magliani manifestara o desejo de trabalhar com gravura mas lamentava as dificuldades técnicas implicadas (apud *Entrevistas*, s/d). Justamente, embora Magliani seja mais conhecida por sua pintura, sua produção foi profícua em pinturas, desenhos, gravuras e objetos e, dentre o expressivo volume de obras deixado pela artista, a produção em gravuras ocupa um espaço privilegiado, concentrando-se nos anos 1980 e a partir de 2009. Se, como salienta o jornalista Omar Barros Filho, em depoimento em 2016, “a variedade dos temas abordados por” Magliani indica “como os editores dos jornais locais trabalhavam naquela época”, as ilustrações que fez “para obras literárias, antes de tudo mostram os primeiros passos da artista e a profundidade de seu amor por aqueles que com ela dividiam suas melhores fantasias” (Omar Barros Filho apud *Depoimentos*, s/d).

A série de linoleogravuras (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4), de 1980, que serviram de capa e ilustrações para o livro de poesias *O Círculo do Suicida*, de Eduardo San Martin (Porto Alegre, 1953), é uma verdadeira preciosidade. Trazendo elementos comuns à sua poética, a série de imagens de pequena dimensão e de cortes nervosos mas precisos foi impressa em delicado e fino papel de arroz. Nelas, com a dramaticidade do contraste do preto e branco, encontram-se representadas mesas de bar, amarras, gilete, expressões de grito e figuras retorcidas em tormento.

Magliani realiza litografias, gravuras em relevo (linóleos e xilos) e gravuras de entalhe, explora diferentes formas e composições recortando fundos, dividindo e desdobrando espaços, como na xilogravura *Da noite* (Figura 5), de 2010, misturando elementos e, ocasionalmente, criando narrativas. Por vezes, os elementos parecem flutuar no espaço, como nas xilogravuras *Sonhar I* e *Sonhar II* (Figura 6 e Figura 7), de 2009, frente e verso de uma mesma imagem.

Em algumas gravuras, como as da série de xilogravuras que compõe o álbum *Procura-se* (Figura 8, Figura 9 e Figura 10), de 2012, com sua goiva, tão afiada quanto sua percepção, Magliani apresenta composições em formato de retrato onde os torsos ostentam objetos variados à guisa de cabeça, quando não uma cabeça virada, ou mesmo uma cabeça transpassada por um serrote. São gravuras enigmáticas e não despidas de tensão.

Magliani nos indaga e confronta incessantemente. Seu traço, aliado aos elementos recorrentes em sua poética, apresentam objetos contundentes, corpos amarrados, torcidos, perfurados, em linhas enérgicas e precisas e não nos trazem qualquer conforto.



**Figura 5** · Magliani, *Da noite*, xilogravura, 30,5 x 37,5 cm, 2010. Fonte: Estudio Dezenove.

**Figura 6** · Magliani, *Sonhar I*, xilogravura, 19,2 x 28,7 cm, 2009. Fonte: Estudio Dezenove

Deixando um legado artístico inestimável, Magliani foi uma artista de seu tempo que marcou profundamente toda uma geração. Certamente, não foi fácil ser Magliani, viver este período como artista, mulher e negra. Em 1977, no texto de introdução à entrevista com Magliani, a repórter previne: “Sua figura miúda por certo decepciona um pouco as pessoas que não a conhecem senão através de seus trabalhos que, de tão fortes, quase sempre dão a impressão de terem sido feitos por um homem”. Naquele momento Magliani, que alcançava projeção no cenário das artes, expressou surpresa ao ser questionada sobre as dificuldades que teria pelo fato de ser negra. Mesmo reconhecendo haverem dificuldades, logo encerrou o assunto declarando: “Minha cabeça não tem cor.” (Liane dos Santos, *As mulheres gordas de Magliani: um espasmo corporal apud Entrevistas*, s/d).

Dez anos depois, em 1987, com grande repercussão, Magliani realiza a mostra *Auto-retrato dentro da jaula*, no MARGS. Um encontro com a artista foi realizado e, com base neste, também uma entrevista com João Carlos Tiburski, Editor do Boletim Informativo do MARGS. Tiburski pergunta a Magliani sobre a negritude em sua obra, e Magliani reitera: “Ser uma pessoa de cor negra não interfere em nada na minha pintura e não entendo a sempre presente preocupação das pessoas com este aspecto.” (apud *Entrevistas*, s/d).

Em depoimento de 2017, o artista Mário Röhnelt (Pelotas, 1950 — Porto Alegre, 2018), comenta de sua admiração por Magliani, que conhecera por 1970, e pontua:

*A arte da Magliani era, sem dúvida alguma, uma obra de resistência social a gritar alto “as coisas não estão bem”. Alguns anos mais tarde, Magliani negaria que sua pintura estivesse a serviço do protesto. Não importa. Eu entendi esta negativa dela, não como traição a algum discurso rebelde, mas como um esforço para que sua pintura fosse vista como linguagem expressiva, uma sucessão de gestos fortes e contorcidos que configuravam personagens atormentados. Creio que ela gostaria que assim fosse descrito o seu trabalho. Como que almejando falar de uma condição humana que extrapola a mesquinhez do dia-a-dia. Que sua obra fosse uma declaração universal (e o é, certamente).*

Röhnelt segue comentando que, para ele e Milton Kurtz, Magliani tinha “chegado lá”. Mas reconhece que isto era um engano, que ela “continuava heroica e firme enfrentando a precariedade da sua vida e de um sistema cultural com capacidade bastante limitada para reconhecer seus artistas”. Mesmo sabendo que Magliani não concordaria com o uso do termo “heroica”, ele declara: “Me perdoa Magliani querida, de onde estiver, mas poxa, é que tu enfrentastes [sic] muita coisa: ser mulher, negra e artista plástica. Tenho que reconhecer em ti o talento, mas também a força heroica” (Mário Röhnelt apud *Depoimentos*, s/d).



**Figura 7** · Magliani, *Sonhar II*, xilogravura, 18,5 x 28,1 cm, 2009. Fonte: Estúdio Dezenove

**Figura 8** · Magliani, do álbum *Procura-se*, xilogravura, 35 x 26 cm, 2012. Fotografia: DelRe\_VivaFoto Fonte: Galeria Tina Zappoli (<http://brasilartgaleria.com.br/>)



**Figura 9** · Magliani, do álbum *Procura-se*, xilogravura, 35 x 26 cm, 2012. Fotografia: DelRe\_VivaFoto Fonte: Galeria Tina Zappoli (<http://brasilartegaleria.com.br/>)

**Figura 10** · Magliani, do álbum *Procura-se*, xilogravura, 35 x 26 cm, 2012. Fonte: Estudio Dezenove (<https://www.estudiodezenove.com/-acutelbuns-experiecircncia-muacuteltipla.html>)



Magliani participou de importantes exposições coletivas como o Projeto Co-Nexus — Museum of Contemporary Hispanic Art, Nova York, EUA; da Bienal Latino Americana de Arte sobre Papel, Buenos Aires, Argentina; de várias edições do Panorama da Arte Brasileira Atual — Museu de Arte Moderna de São Paulo; da XVIII Bienal Internacional de São Paulo; do VII Salão Nacional de Artes Plásticas — FUNARTE/Rio de Janeiro; além de ter realizado numerosas exposições individuais, para citar algumas, apenas em 1987 Magliani expôs nas Galerias Tina Zappoli, Porto Alegre; no Espaço Capital, Brasília; na Paulo Figueiredo, São Paulo; e na Galeria Van Gogh, Pelotas, no Brasil. Sua obra encontra-se em importantes acervos e coleções brasileiras.

Por quatorze anos, de 1998 a 2012, Magliani manteve vínculos e trabalhou no Estudio Dezenove, no Rio de Janeiro, coordenado por Julio Castro. Em 2013, Julio Castro, com anuência dos herdeiros da artista, instituiu junto ao Estudio Dezenove o Núcleo Magliani que, desde então, tem promovido diversas ações buscando preservar a memória, as obras, as documentações e a fortuna crítica desta grande artista brasileira.

#### **Referências**

*Depoimentos*. (s/d) Núcleo Magliani. Estudio Dezenove. [Consult. 2018-11-05]  
Disponível em URL: <https://www.estudiodezenove.com/depoimentos.html>

*Entrevistas*. (s/d) Núcleo Magliani. Estudio Dezenove. [Consult. 2018-11-05]  
Disponível em URL: <https://www.estudiodezenove.com/entrevistas.html>

# José Gonzalvo: dibujos de un escultor

*José Gonzalvo: Drawings of an sculptor*

MARTA MARCO MALLENT\*

Artículo completo presentado el 29 de diciembre de 2018 e aprobado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual, pintura.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (Grado en Bellas Artes), Departamento de Expresión musical, plástica y corporal. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, C/Ciudad Escolar S/N, C.P. 44003, Teruel, España. E-mail: mmallent@unizar.es

**Resumen:** El objetivo de este artículo es mostrar la faceta menos conocida del artista aragonés José Gonzalvo, cuya obra escultórica es muy conocida a nivel local y nacional a través de su escultura pública monumental. Sin embargo, su trabajo como dibujante o pintor no ha trascendido. Tras un minucioso proceso de recopilación y catalogación de sus dibujos, hemos constatado el alto nivel de calidad de los mismos y el interés como obra singular e independiente de su trabajo escultórico, evidenciando, además, la capacidad multidisciplinar del autor.

**Palabras clave:** dibujo / caricatura / retrato y paisaje.

**Abstract:** *The objective of this article is to show the less known side of Aragonese artist José Gonzalvo, whose sculptures are very well regarded both locally and nationally, especially his public monumental pieces. However, his work as a draftsman and painter is lesser known. After a thorough process of gathering and cataloguing his drawings, we can confirm that the high quality of these works, taken independently from his sculpture work, is of great interest, and furthermore shows the multidisciplinary abilities of the artist..*

**Keywords:** *drawing / cartoon / portrait and landscape.*



## Introducción

José Gonzalvo nació en la localidad turolense de Rubielos de Mora en 1929. Su formación artística comienza en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid en 1947 y continúa en la de San Carlos de Valencia (1948-1951) donde obtiene premio extraordinario del Estado Fin de Carrera en la especialidad de Pintura. Curiosamente fue ésta la disciplina que más interesó al artista en sus años de formación, sin embargo, será la faceta de escultor en su madurez la que lo hará destacar entre sus contemporáneos, aunque Gonzalvo nunca abandonará la práctica pictórica ni el dibujo, como veremos en este artículo. Al finalizar sus estudios es pensionado por la Diputación de Valencia en la especialidad de Pintura y obtiene varios premios y distinciones en bienales y exposiciones regionales de Valencia, Zaragoza y Alicante.

Pasados unos años, en su pueblo natal, descubre las posibilidades expresivas de la escultura en hierro, gracias en gran medida a la tradición artesanal local de la forja, y comienza una producción que le llevará a ser uno de los escultores aragoneses más populares de su generación, influido por sus predecesores, Pablo Gargallo y Pablo Serrano. En 1964 viaja a Nueva York para exponer sus obras en hierro en el pabellón Vaticano de la Feria Mundial con notable éxito y realiza alguna exposición de carácter particular. Al regresar se instala en Rubielos de Mora, donde, aplicando su criterio artístico, asume de lleno la tarea de restauración del patrimonio arquitectónico local, labor que consigue concienciar a la población para la conservación de un entorno valioso y singular a nivel estético, cultural y natural.

La obra pública de carácter monumental se encuentra distribuida, sobre todo, en Aragón y la Comunidad valenciana, destacando entre todos ellos “Homenaje a San Jorge, a Alcoy y a su fiesta” (en Alcoy, Alicante, 1983), “Monumento al tambor” (en Alcañiz, Teruel, 1968), “Monumento al padre Tajo” (en la confluencia de las tres provincias de Teruel, Guadalajara y Cuenca, 1974), “Homenaje al toro embolado” (en Rubielos de Mora, 1975), mural de “La reconquista” (en la fachada del hotel del mismo nombre en Alcoy, 1968), “Monumento a la Vaquilla” (en Teruel, 1982), “Cruz de término” (en Alboraya, Valencia, 1965), “Monumento a Goya” (en Fuendetodos, Zaragoza, 1978), “Los aragoneses a Goya” (en Barcelona, 1984) y un largo etcétera de obras situadas en lugares estratégicos de la geografía mediterránea y aragonesa principalmente.

Este trabajo institucional lo compagina con la realización de encargos particulares y obra propia de carácter más intimista o cotidiano. Escenas taurinas, de animales domésticos o de figuras recurrentes de la cultura popular se pueden contemplar en el Museo que lleva su nombre en Rubielos de Mora, donde también se exhibe una pequeña colección de pintura y algunos dibujos.

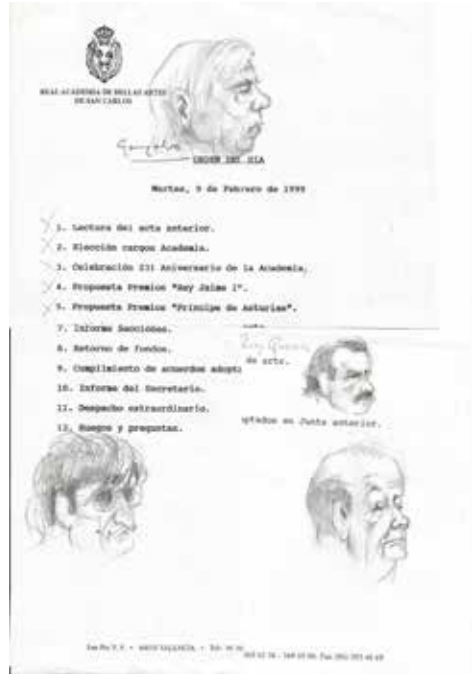
José Gonzalvo disfrutó en vida de reconocimiento institucional. En 1979 fue nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Aragón y en 1985 Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En 1987 recibió la Cruz de San Jorge al mérito cultural de la Diputación Provincial de Teruel y en 1990 Medalla de San Jorge al mérito cultural de la Diputación General de Aragón. Falleció en Valencia en noviembre de 2010 a la edad de 81 años.

Tras esta aproximación a su trayectoria artística profesional, queda de manifiesto que existe una faceta poco conocida del artista, un trabajo inédito realizado para sí, sin afán de ser exhibido ni comercializado, ejecutado desde otras disciplinas como el dibujo o la pintura. Es por ello que en este artículo nos proponemos dar a conocer su obra gráfica, pues consideramos que tiene calidad e interés como obra singular e independiente de su trabajo escultórico. A partir de un exhaustivo proceso de recopilación y catalogación de estos dibujos, a los que hemos tenido acceso gracias a la predisposición de su familia, podemos constatar la destreza y el dominio del artista en la ejecución de otras técnicas, lo que permite replantear la figura de Gonzalvo como un artista multidisciplinar.

### 1. El dibujo como principio

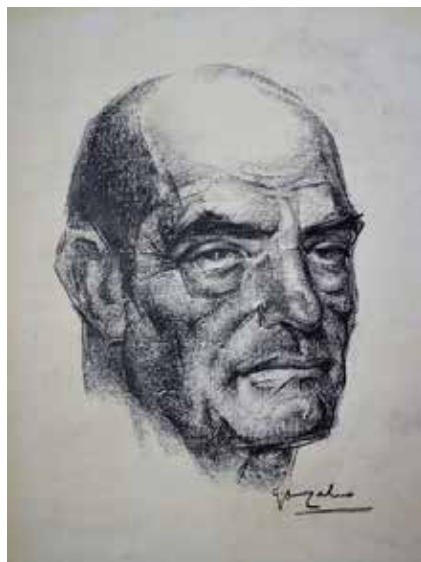
Es mediante el dibujo como podemos llegar a conocer más a fondo la personalidad e inquietudes de cualquier creador, pues el dibujo es la *prima idea* de todo arte. Nuestro interés por el dibujo se basa en la convicción de que se trata de una disciplina creativa que nos permite una aproximación más íntima con el artista, con sus sentimientos más profundos, su sensibilidad y su particular visión del mundo. La inmediatez y espontaneidad de un dibujo hecho sin premeditación, deja al descubierto, como la caligrafía, muchos rasgos de nuestra personalidad. El dibujo es la acción que registra el primer impulso creador, el trazo que atrapa la primera idea de su autor, de modo que deja constancia no solo del proceso creativo sino del pensamiento, del temperamento, del primer estímulo que el artista siente y transcribe. Es el testigo de su modo particular de ver el mundo. Por lo tanto, los dibujos de artista constituyen un auténtico documento autobiográfico que registra un suceso visto, vivido o imaginado por él. Nosotros, al contemplar estos trabajos, nos identificamos con el creador y no con la obra misma, nos familiarizamos con su forma de ver la vida. Como apunta John Berger:

*Frente a un cuadro o una escultura, el espectador tiende a identificarse con el tema, a interpretar las imágenes por ellas mismas; frente a un dibujo, se identifica con el artista, y utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de éste. (Berger, 2011:8)*



**Figura 1** : José Gonzalvo, *Caricatura*, sin fechar. Grafito sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.

**Figura 2** : José Gonzalvo, *Caricaturas de académicos de San Carlos*, 1999. Grafito sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.



- Figura 3** · José Gonzalvo, *Retrato de Luis Buñuel*, sin fechar. Carboncillo sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.
- Figura 4** · José Gonzalvo, *Retrato de Ángela*, 1980, grafito sobre papel. Colección particular, Rubielos de Mora. Fuente: propia.
- Figura 5** · José Gonzalvo, *Ermite de Santa Ana, Rubielos de Mora*, sin fechar. Grafito sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.

En general, los dibujos más interesantes de José Gonzalvo no son aquellos que abocetan sus esculturas, sino aquellos concebidos expresamente como obra artística (retratos y paisajes), o aquellos otros ejecutados sin intención de ser exhibidos, dibujos que desvelan su vida cotidiana, hechos despreocupadamente, por puro divertimento (caricaturas, animales, escenas taurinas, etc.). Porque, como veremos en los apartados siguientes, José Gonzalvo dibujaba constantemente, en cualquier lugar y circunstancia. Dibujar era una necesidad vital a la que daba rienda suelta sin importarle en muchas ocasiones el material ni el soporte, haciendo gran parte de estos dibujos improvisados sobre trozos de papel, tarjetas de visita, documentos varios, servilletas de bar, etc.

El conjunto de su obra gráfica evidencia una gran capacidad de observación y análisis de la realidad circundante. Gonzalvo no se decanta por el universo de lo abstracto, le interesa “la doble conexión sintáctica y semántica de las formas constructivas en sus capacidades denotativas” (De la Calle, 2014: 292) por lo tanto utilizará un lenguaje figurativo tanto en la escultura como en el dibujo o la pintura. Observador minucioso y sensible, ajeno a la medida del tiempo, mira y piensa con detenimiento, sin prisa, profundizando en lo que ve, en lo que mira, en la complejidad de un rostro, de una arquitectura o de una roca. Así contempla Gonzalvo su entorno, lo analiza y lo expresa en sus dibujos, con una minuciosidad y exactitud sorprendentes, pero a su vez con una gran capacidad de síntesis.

Utilizó sobre todo el lápiz de grafito en todas sus durezas, la tinta en menor medida, aplicada con plumilla, estilógrafo o bolígrafo. No se conoce ningún grabado ni acuarelas de color.

## 2. Retratos y caricaturas. La crónica de una época

A raíz de este estudio se constata la facilidad que tuvo Gonzalvo para el retrato, pero sorprende, sobre todo, su destreza y afición por la caricatura (Figura 1). Nos deja todo un catálogo de personajes de su entorno: artistas, escritores, vecinos de su pueblo natal, etc., personas populares, relativamente conocidas, elaborando una auténtica crónica de su tiempo, sin ser esta, *a priori*, la intención del artista, sino dar salida a su irrefrenable necesidad de dibujar constantemente. Los soportes de estas pequeñas caricaturas dan muestra de la inmediatez y espontaneidad de las mismas, resueltas en cualquier tarjeta, documento o fragmento de papel encontrado. Es frecuente ver pequeños retratos y caricaturas de sus colegas académicos, realizados sobre el programa de la sesión académica correspondiente (Figura 2). Pero también retratos de personas anónimas que le llaman la atención en su vida diaria (camareras, transeuntes, etc.)

En cuanto al retrato más formal, cabe destacar su destreza para captar lo esencial en trazos rotundos y sintéticos que marcan planos y volúmenes con un fuerte claroscuro, como si de un modelado se tratara. Es en este tipo de soluciones técnicas donde se puede llegar a apreciar su condición de escultor. Muchos de ellos son retratos de personajes relevantes de la cultura española: Francisco de Goya, Luis Buñuel (Figura 3), Vicente Blasco Ibáñez, etc., de quienes también realizó bustos en hierro, que se encuentran repartidos por ciudades españolas en monumentos públicos.

Por otra parte, los retratos de familiares cercanos, en concreto los de su mujer y su hija, están tratados con la delicadeza que el tema requiere, a base de sutiles gradaciones de claroscuro, sin las aristas características de otros dibujos de rostros duros y masculinos. Este tratamiento más sutil de las formas denota el vínculo afectivo con las retratadas (Figura 4).

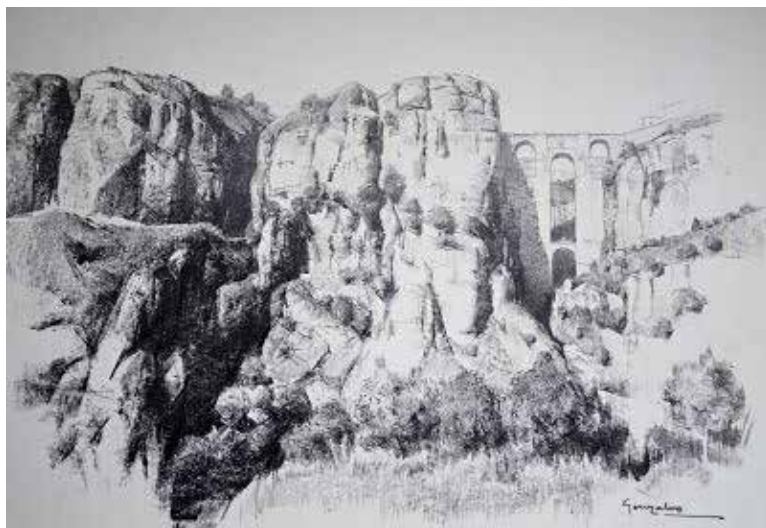
### **3. Paisajes. La conservación del entorno**

La inclinación de Gonzalvo por el dibujo de paisajes y arquitecturas rurales coincide con su sensibilidad e interés por la conservación del patrimonio cultural de Rubielos de Mora (Figura 5), labor en la que invirtió gran esfuerzo y dedicación durante toda su vida. Puede decirse que la fisonomía actual de Rubielos se debe a este empeño del artista, que desde los años 60 se preocupó de rescatar el patrimonio arquitectónico y paisajístico de nuestros pueblos, basándose en la historia y en las señas de identidad que los caracterizan. Su intención fue sensibilizar al ciudadano ante el valor de un patrimonio común que se debe mantener entre todos. Así consiguió en Rubielos de Mora un conjunto urbano modélico, fiel a su historia y costumbres.

Los paisajes de Gonzalvo son de una factura minuciosa y limpia, resueltos con barra grasa de grafito o mina dura del mismo material. También hay algunos realizados con tinta y plumilla o estilógrafo. De composición equilibrada y clásica, retratan campos labrados, arquitecturas populares, panorámicas de pueblos y ciudades o elementos de la naturaleza característicos de un lugar, como se observa en el conjunto rocoso del puente de Ronda (Figura 6), magníficamente resuelto a base de un contrastado claroscuro.

### **4. Bocetos para obra escultórica.**

Gonzalvo concibe el boceto dibujado de obra escultórica como algo meramente referencial, útil para sus colaboradores o para él mismo, pero sin el propósito de componer una obra artística en sí misma. Son poco abundantes, quizá porque no necesitaba el apoyo gráfico de algo que tenía muy claro en su mente.



**Figura 6** · José Gonzalvo, *Ronda*, 1992. Grafito sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.

**Figura 7** · José Gonzalvo, *Boceto para el monumento al río Tajo*, 1971, Grafito sobre papel. Colección particular, Valencia. Fuente: propia.

Gonzalvo aborda la escultura directamente, sin titubeos. Existen dibujos poco elaborados sobre papeles de ínfima calidad, lo cual demuestra la escasa importancia que el artista otorga a estas anotaciones. Solamente algunos diseños de conjuntos monumentales son realizados en formato más grande sobre papel de mayor gramaje, con lápiz de grafito. En estas composiciones juega con la perspectiva teniendo en cuenta la ubicación del conjunto en el entorno, consciente del impacto visual que una obra de estas características puede ocasionar en espacios públicos de grandes dimensiones (Figura 7). Los condicionantes que esto pueda suponer son un reto más que un impedimento para Gonzalvo, que resuelve con audacia los problemas de diseño, dibujando no sólo en el papel, sino en el espacio.

No hemos mencionado, puesto que la extensión del artículo no lo permite, otras aficiones del artista relacionadas con el mundo taurino y el deporte, que también se vieron reflejadas en su obra. Toreros en la plaza, toros y otros animales, así como futbolistas, púgiles, atletas, etc. completan el repertorio del artista.

### Conclusión

Tras el estudio de su poco conocida obra gráfica, llegamos a la conclusión de que José Gonzalvo fue un artista completo, dotado para la escultura, el dibujo y la pintura al mismo nivel, utilizando cualquiera de estas disciplinas para llevar a término un ideario concreto y bien definido, fruto de una época y de su temperamento vitalista y afable. Gonzalvo fue fiel a sí mismo aún trabajando por encargo para las instituciones del momento, representando, con un lenguaje narrativo de corte figurativo, todo aquello que formaba parte de su vida cotidiana: individuos, paisajes, tradiciones e historia. Abordó el dibujo con el mismo interés que cualquier otra disciplina, sin ser solo un mero apoyo para el trabajo escultórico, sino concibiendo obras independientes y valiosas en sí mismas.

### Referencias

- |   |  |
|---|--|
| <p>Berger, John (2011) <i>Sobre el dibujo</i>, Barcelona, Gustavo Gili, ISBN: 978-84-252-2465-2</p> <p>De la Calle, Román (2014) "Dos aproximaciones a la expresividad del hierro en la escultura de José</p> | <p>Gonzalvo (1929-2010)" <i>Archivo de Arte Valenciano</i>, , ISSN 0211-5808, N.º. 95, 2014, Valencia: Real academia de Bellas Artes de San Carlos. pp. 281-296. Disponible em <a href="https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4940234">https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4940234</a></p> |
|---|--|



# Lo busco y no lo encuentro: dos films de Joaquim Jordà acerca de los trastornos cerebrales

*I seek, but cannot find: two films by Joaquim  
Jordà about brain disorders*

MARTA NEGRE BUSÓ\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista y profesora.

AFLIACÃO: Universitat de Barcelona, Departament d'Arts Visuals i Disseny. C/ Pau Gargallo, 4, 08028, Barcelona, España.  
E-mail: martanegre@ub.edu

**Resumen:** En esta comunicación presento los films *Monas como Becky* y *Más allá del espejo*, dos films de Joaquim Jordà en los cuales se da visibilidad a las enfermedades mentales y se reflexiona sobre ellas.

**Palabras clave:** cine documental / ensayo fílmico / enfermedades mentales / autorepresentación.

**Abstract:** *In this communication I present the films *Monas como Becky* (*Monas as Becky*) and *Más allá del espejo* (*Beyond the mirror*), two films by Joaquim Jordà in which visibility and reflection on diseases and mental disorders are given.*

**Keywords:** *documentary film / film essay / mental illness / self-representation.*

## Introducción

Joaquim Jordà, en 1997, sufrió un ictus que le provocó daños cerebrales que fueron diagnosticados como agnosia y alexia. La primera patología conlleva una incapacidad para reconocer objetos, personas, sonidos, olores o tamaños. Las personas afectadas pueden ver, oír y oler, es decir, los sentidos no están alterados, pero el cerebro no puede interpretar la información. La alexia es una subdivisión de la agnosia que está asociada a la incapacidad para reconocer textos; padecerla significa tener dificultades para leer material impreso, aunque sí se pueda escribir. Jordà tuvo que adaptarse a esta nueva situación para seguir dedicándose a la producción audiovisual. De hecho, sus siguientes películas son escritas y dirigidas en colaboración con Núria Villazán o Laia Manresa.

Hasta ese momento, Jordà había sido director de cine, guionista, profesor y traductor. Siempre había tenido una actitud activista y su militancia política se ve reflejada en numerosos films. Ejemplo de ello es su relación con UNINCI, productora ligada al Partido Comunista de España; las películas realizadas para INITELE, productora del Partido Comunista Italiano; o los documentales *Numax presenta...* (1980) y *Veinte años no es nada* (2005). En todos ellos hay una voluntad de visibilizar lo real, de acercarse a los hechos huyendo de lo puramente informativo, inmiscuyéndose en la historia desde una mirada reflexiva que le permitía retratar la actualidad. Este compromiso político persiste en *Monas como Becky* (1999) (Figura 1) y *Más allá del espejo* (2006), pero hay dos cambios importantes. Uno de ellos es su implicación personal en los asuntos que se tratan y el otro, el hecho de entender lo político como algo mucho más amplio, que no solo afecta a las instituciones y a las luchas de clase, sino que tiene que ver con la vida misma, con lo cotidiano. En definitiva, con lo que llamamos *biopolíticas*. Precisamente, los daños cerebrales que sufrió Jordà le llevaron a indagar en algo tan habitual como las enfermedades mentales. En los dos documentales se intenta desvelar qué significa vivir con estos trastornos. Se analiza y expone cómo la sociedad, las instituciones o los especialistas asisten a los «pacientes» y, sobre todo, cómo las personas que los padecen sobrellevan su condición de «enfermos». En la ponencia que planteo, mi intención es presentar estas dos películas y ver cómo las vivencias personales de los personajes que aparecen muestran aspectos de nuestra sociedad muchas veces minimizados o silenciados.

### 1. Matamos la vida, para salvar la vida

*Monas como Becky* es un experimento filmico donde Jordà y Villazán tratan el tema de la locura mezclando lo documental, lo ficticio y lo autobiográfico. El



**Figura 1** · Joaquim Jordà y Núria Villazán (1999). *Monas como Becky*. Fotograma de la película.

**Figura 2** · Joaquim Jordà y Núria Villazán (1999). *Monas como Becky*. Fotograma de la película.



**Figura 3** - Joaquim Jordà y Núria Villazán (1999). *Monas como Becky*. Fotograma de la película.

**Figura 4** - Joaquim Jordà y Núria Villazán (2006). *Más allá del espejo*. Fotograma de la película.

**Figura 5** - Joaquim Jordà y Núria Villazán (2006). *Más allá del espejo*. Fotograma de la película.

hilo conductor de la película es la historia de Egas Moniz, neurólogo portugués que obtuvo el Nobel de Medicina por, entre otras cosas, implantar la lobotomía a personas que padecían esquizofrenia. Cabe decir que el título proviene de Becky, un chimpancé al que se le aplicó una ablación en el lóbulo central para calmar su agresividad. Cierta leyenda dice que cuando Moniz asistió a un congreso en Londres, en 1935, tuvo conocimiento de este ensayo y, posteriormente, aplicó dicha técnica a humanos con la ayuda del cirujano Almeida Lima. La historia oficial confirma que antes ya había iniciado este tratamiento. Es evidente que escoger a Moniz como figura vehicular del film no es arbitrario. Este científico simboliza una manera concreta de entender la psiquiatría, en un contexto determinado en que se buscaba una solución para la gran masa de población de los hospitales psiquiátricos. Para él, la finalidad era que estas enfermedades fuesen erradicadas sin tener en cuenta la voluntad de quien las padecía. La lobotomía, los comas de insulina, los electrochoques y otros métodos agresivos implicaban daños mentales irreversibles y propiciaban que la persona dejara de padecer, pero, a la vez, dejara de pensar y sentir. Este dilema persiste hoy. La lobotomía es una terapia obsoleta que ha sido prohibida y, por otro lado, el sistema psiquiátrico ha cambiado considerablemente. Aun así, sigue siendo problemático cómo enfrentarse a los desórdenes mentales: ¿qué significa sufrirlos?, ¿por qué aparecen?, ¿cómo curarlos?, ¿qué tratamientos son éticos? Jordà y Villazán plantean estas preguntas, pero no hay una voluntad de encontrar respuestas, porque es posible que no las haya. Lo que sí existe son vidas vividas y experiencias que pueden ser contadas y que despiertan empatía.

En la película, los directores proponen a los residentes del centro de salud mental de Malgrat de Mar que representen la vida del neurólogo Moniz para un film. Esta situación permite crear un entorno próximo donde entablar un diálogo con ellos (Figura 2), sin estilismos, efectismos, ni guiones fijos; rompiendo así la distancia entre los directores y los personajes que aparecen en el documental. Toda esta naturalidad se entremezcla con elementos de ficción y con otros múltiples registros. En el trascurso de la película vemos entrevistas a especialistas (un filósofo, un sociólogo, neurocirujanos, psiquiatras, etc.) y a familiares de Moniz; una visita a su mansión; imágenes de archivo; la vida cotidiana de los residentes; los ensayos teatrales que estos llevan a cabo, y la interpretación y el posterior visionado de la película sobre Moniz que han realizado. También nos muestra unos monos gritando encerrados en un zoológico; la grabación de una operación que se le aplicó a Jordà y como él mismo nos cuenta esta experiencia; el actor João Maria Pinto interpretando a Moniz en el hospital psiquiátrico de Miguel Bombarda (Lisboa), y, finalmente, un diálogo con este

actor diagnosticado como maníaco depresivo en el emblemático panóptico de dicho hospital. En definitiva, una amalgama heterogénea de material, que se va enlazando para hilar una narrativa dinámica, que permite exponer el tema manteniendo una mirada incisiva, mostrando su dureza, pero a la vez con humanidad, cierto divertimento y, sobre todo, con un cariz vivencial.

De hecho, *vida* es la palabra que me interesa señalar. El filósofo Jorge Larrosa advierte que el problema será siempre qué entendemos por vida. Él nos recuerda que los griegos tenían dos vocablos para referirse a ella: *zoé*, la vida pura, la vida natural, y *bios*, que remite a la vida de alguien, a su biografía. Nos dice que el uso de fármacos es para salvaguardar la vida del paciente, porque hay que protegerle de sus impulsos autodestructivos, pero su tratamiento nos lleva a un callejón sin salida, en el que «matamos la vida, para salvar la vida. Matamos una vida con sentido, aunque duela y aunque dure poco, para crear una vida como supervivencia, una vida donde está ausente el dolor, pero donde también está ausente el sentido».

El uso de pastillas está presente en todo el film. Los enfermos nos hablan de sus tratamientos, el propio Jordà muestra la cantidad de comprimidos que toma cada día. Los historiadores médicos Enrique Jordà y Antonio Rey comentan que actualmente hay una «leucotomía social», pero no con cirugía, sino con fármacos, «ya que no estamos para tratar a los locos sino para tratar a toda la población» susceptible de ser diagnosticada. Todo ello contrasta con el ambiente desenfadado que se vive en el centro, con los relatos que los usuarios cuentan, incluso con las ilusiones que tienen. En suma, el film se convierte en una terapia para ellos. Uno de los residentes aconseja que se le cure hablando, dice que él es como una flor que debe ser regada y que los medicamentos no cumplen esta función, pero en cambio, hablar y ser escuchado, sí. Precisamente, el interlocutor, Jordà, es un paciente más, rompiendo así la frontera entre lo normal y lo anormal. La idea del «otro» se diluye y cobran importancia las historias de cada uno de los protagonistas.

Finalmente, es interesante remarcar que el film destila humor, a veces mordaz, a veces entrañable. El punto de partida ya da cuenta de ello. Me refiero al giro conceptual que plantea cuando los enfermos interpretan a su propio «verdugo». Pero hay momentos que son evidentemente cómicos, por ejemplo las exageradas escenas de ficción centradas en la vida de Moniz. En una de ellas se oyen en *off* gritos de chimpancés y en otra, con un estilo *kitsch*, una enfermera vestida con una desmesurada indumentaria anuncia que ha tenido un «sueño de gloria para el profesor», toda ella iluminada por un destello celestial (Figura 3). Esta última secuencia precede a las imágenes de una operación quirúrgica

que se le realizó a Jordà. Lo sarcástico se confronta con lo dramático. Las explicaciones de los científicos se intercalan con momentos de la vida de los internos: una visita a un zoológico o el registro del día de la lotería nacional. Incluso es cómico, a la vez que poético, el hecho de que los médicos y académicos se pierdan en un laberinto mientras pretenden explicar qué son las enfermedades mentales. Porque, en definitiva, la película acaba mostrando que aquello que se quiere objetivar y catalogar es esencialmente escurridizo.

## 2. De muy diferente manera

En un momento del film *Monas como Becky*, Jordà narra su experiencia a partir del instante que tuvo el ictus. Nos dice que desde ese momento todo cambió y que, de golpe, se dio cuenta «que veía el mundo de muy diferente manera y además de muy deficiente manera». Las cosas que buscaba en su cerebro no las conseguía encontrar. Esta observación es la que repiten las diferentes protagonistas de la película *Más allá del espejo*, realizada en colaboración con Laia Manresa. En este film, se tratan los trastornos cerebrales, concretamente los que hacen referencia a lo cognitivo. El punto de partida de la película es un artículo que apareció en un periódico sobre Esther Chumillas, una joven que padecía agnosia, una afectación neurológica que, tal como hemos comentado, provoca problemas perceptivos. Cabe decir que su figura funciona como *alter ego* del director, ya que el ictus le provocó secuelas neurológicas similares. En este sentido, conocer las discapacidades de la joven le permite percatarse de lo que le sucede a sí mismo y, simultáneamente, adentrarse en los misterios de la mente.

Si bien la película gira entorno a cuatro años de la vida de Chumillas (Figura 4), también narran su situación otras mujeres: Rosario Villaescusa, a la que operaron de un tumor cerebral; Yolanda Cañameras, que se quedó ciega entre los 21 y los 24 años, y Elvira del Álamo y Paquita Ràfols, afectadas por alexia y/o agnosia. Todas ellas, incluso Jordà, padecen dolencias poco conocidas y muchas veces difíciles de comprender. La película informa sobre ello, de cómo adaptarse a un mundo que deben volver a aprehender y de la incomprensión que su situación causa. A su vez, habla de la muerte, del fin de una etapa, del inicio de otra. Rosario, de manera contundente, dice:

*Tú ya no eres tú. Tú te quedaste allí, en quirófano y quien salió fue... otro. Y ese otro, pues claro, no entiende nada de su alrededor, y cuando habla con los que le rodean, los otros no le entienden, porque habla diferente. Y yo que estaba tan contenta porque ¡anda, estoy viva! Y no era verdad. Había muerto, pero no lo sabía. Ahora es cuando empiezo a estar viva. Y claro, quería seguir viviendo como vivía Rosario Villaescusa, y ella se murió.*

Con todo, es un film optimista. Son historias de superación personal y de amistad, como la relación que une a Jordà y Chumillas. Formalmente, aparecen muchas veces dos personajes en un mismo encuadre, reforzando la idea de complejidad, pero también insistiendo en el hecho de que hay otra gente que participa de la grabación, otros interlocutores posibles, interpelando así al espectador.

Por otro lado, a diferencia de *Monas como Becky*, aquí no hay casi escenas de ficción; las únicas imágenes que rompen el formato documental son las carátulas que van interrumpiendo las entrevistas y que muestran un tablero gigante donde avanzan unas piezas de ajedrez con el rostro esculpido de Jordà y de las protagonistas, aludiendo a la novela de Lewis Carroll (Figura 5). Esther, exactamente como Alicia, avanza en el tablero para ser reina y, como en el libro, todos viven un mundo que funciona al revés: el antiguo sistema de interpretación se ha derrumbado y deben crear uno de nuevo. A fin de cuentas, la película habla de la representación, de los signos y de las convenciones del lenguaje. De cómo percibimos la realidad y de si hay un modo normal de hacerlo.

#### 4. Conclusión

Jordà, con sus propuestas, hace evidente al espectador la fragilidad del cerebro humano, pero al mismo tiempo nos involucra en los miedos, los anhelos y las ansias de ser felices. Esther, con su discapacidad, consigue terminar los estudios, un trabajo y vivir de manera independiente con su compañero. Así, su patología no la define, la definen sus vivencias que con maestría el director consigue visibilizar y, con ellas, hacernos reflexionar. Sus ensayos filmicos pueden parecer inacabados e incluso toscos, pero en ningún caso esto es un defecto, porque hablan de lo real y de la vida misma, y ni lo uno ni lo otro son perfectos.

#### Agradecimientos

Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto I+D ARCH-ID, *Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia* (HAR2017-84915-R).

#### Referencias

*Más allá del espejo*. Dirigida por Joaquim Jordà [grabación de vídeo]. Barcelona: Cameo Media, 2007. 1 DVD 105 min. Producción de la película original: Ovideo / Únicamente Severo Films, 2006. Depósito Legal: B.36630-2007.

*Monas como Becky*. Dirigida por Joaquim Jordà y Núria Villazán [grabación de vídeo]. Barcelona: Cameo Media, 2011. 1 DVD 94 min. Producción de la película original: Els Quatre Gats Audiovisuals / Canal + España / TV3, 1999. Depósito Legal: B.329443-2011.



# Sociedad, industrialización y territorio en el álbum fotográfico de una familia burguesa

*Society, industrialization and territory in the photo album of a bourgeois family*

MASSIMO COVA\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Italia, Artista plástico (pintor, fotógrafo y arquitecto).

AFILIAÇÃO: Profesor asociado de la Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Artes Visuales y Diseño, Sección de Producciones de Arte Contemporáneo. Carrer Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, España. E-mail: mcova@ub.edu

**Resumen:** “You press the button, we do the rest!” anunciaba Kodak en 1888. Con la reducción de los costes y la simplificación de los procedimientos nace la categoría de los fotógrafos amateurs, colectivo que aportará nuevos e inéditos códigos de representación del mundo. Presentamos aquí un fondo fotográfico de una familia burguesa catalana aficionada a la fotografía, como testimonio visual de los valores morales y materiales que construyen la identidad de esa poderosa clase social a principios del siglo XX.

**Palabras clave:** fotografía / estereoscopia / álbum familiar / industria catalana / Barcelona 1900.

**Abstract:** “You press the button, we do the rest!” Announced Kodak in 1888. With the reduction of costs and the simplification of procedures, the category of amateur photographers was born, a collective that will bring new and unknown codes of representation of the world. We present here a photo archive of a Catalan bourgeois family fond of photography, as a visual testimony of the moral and material values that build the identity of this powerful social class at the beginning of the 20th century.

**Keywords:** photography / stereoscopy / family album / Catalan industry / Barcelona 1900.

## Introducción

Presentamos aquí un fondo fotográfico familiar de las primeras décadas del siglo XX perteneciente a la familia Clapers-Berenguer, industriales catalanes del sector textil (Ferrer Alòs, 2003, sobre la historia de la familia Clapers-Berenguer). El fondo se compone de unas cinco mil imágenes estereoscópicas sobre vidrio (muchas con notas a mano) un tipo de reproducción, que permite una visión tridimensional, muy de moda en la época, ciertamente precursora de los entretenimientos domésticos de la televisión y del ordenador.

A finales del siglo XIX el avance tecnológico permite llevar la práctica fotográfica al alcance ya no sólo de los profesionales, sino también de toda una categoría de *amateurs*, si bien aun perteneciendo a la sociedad acomodada, que aportará una visión nueva y refrescante de la realidad. Como explica Italo Zannier acerca de los improvisados fotógrafos:

*La composición de la imagen, a menudo abocada hacia crear una figuración retórica, un emblema, estaba de todos modos encomendada a la perspectiva creada por el objetivo, y la intervención subjetiva consistía en la elección de los 'puntos de vista' funcionales, superando todo formalismo gráfico y aceptando las transgresiones técnicas en favor de una vitalidad aún desconocida en la fotografía (Zannier, 1986: 18, trad. a.).*

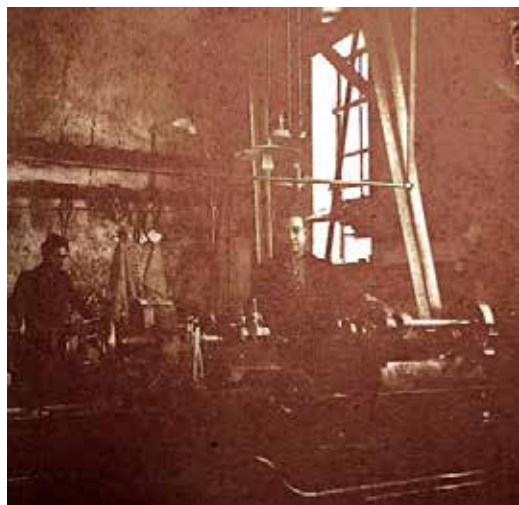
El afortunado lema lanzado por George Eastman en 1888, fecha emblemática en que se presentó al mercado la “N.1 Kodak-Camera”, fue: “You press the button, we do the rest!”. Así, la fotografía se convierte, entre otras cosas, en una herramienta privilegiada de la rica burguesía con la que “configura la llamada iconografía del lugar” (Roigé-Sala, 2004: 83), escogiendo los sujetos para construir su imaginario y una identidad de acuerdo con su estatus.

La libertad de los nuevos fotógrafos amateur de no someterse a las exigencias del mercado profesional de las imágenes generó, entonces, nuevos e inéditos códigos de representación, provocando una gran revolución en el lenguaje visual: miradas espontáneas, vitales y transgresivas con las que empieza un progresivo y creciente proceso de democratización de este medio hasta la época actual, en la que las cámaras de los teléfonos móviles y las redes y canales de comunicación decretan su definitiva masificación y su fundamental influencia en la construcción de nuestra visión del mundo (López Mondéjar, 1989, para profundizar en este tema).



**Figura 1** · Barcelona — *Mona de Pasqua regalada a n'en Luis* — Mars de 1913. Fotografía estereoscópica, gelatina-bromuro de plata sobre vidrio. 44x107 mm., 1913. Fuente: fondo Clapers-Berenguer, colección privada, Barcelona.

**Figura 2** · *Composición artística*. Detalle de negativo estereoscópico, gelatina-bromuro de plata sobre vidrio. 44x107 mm., años 10-20. Fuente: fondo Clapers-Berenguer, colección privada, Barcelona.



**Figura 3** : *Interiores de la fábrica*. Detalle de fotografía estereoscópica, gelatina-bromuro de plata sobre vidrio. 44x107 mm., años 10-20. Fuente: fondo Clapers-Berenguer, colección privada, Barcelona.

**Figura 4** : *Interiores de la fábrica*. Detalle de fotografía estereoscópica, gelatina-bromuro de plata sobre vidrio. 44x107 mm., años 10-20. Fuente: fondo Clapers-Berenguer, colección privada, Barcelona.

## 1. El álbum fotográfico de una familia burguesa

Las temáticas tratadas en este fondo son variadas: desde aspectos sociales de la vida pública y los parajes más significativos de la ciudad del momento, a los interiores y exteriores de las ricas propiedades familiares, a los viajes, excursiones y actividades de recreo, privilegio de pocos, como vistas de las principales ciudades europeas, primera de todas París, pero también de Italia, de Alemania y Londres, además de pueblecitos alpinos amenos o bellas playas mediterráneas, acompañados siempre por el poderoso coche personal y siempre en los mejores hoteles; los juegos eran principalmente el tenis, el golf y la natación.

Los nuevos aficionados a la fotografía se permitían captar imágenes también por puro gusto personal, por simple placer estético, así que en este fondo aparece, entre otras singularidades, una serie extraordinaria de composiciones de figuras en contraluz construidas sin duda con cierto anhelo de creatividad (Figuras 2-7).

De este archivo se pueden hacer diversas lecturas e interpretaciones: por ejemplo desde una vertiente antropológica sobre la institución familiar; o de la historia de la industria; o histórico-fotográfica para la antigüedad y la peculiaridad de la técnica empleada; o histórico-artística por las representaciones del patrimonio particular de la familia, los muebles, las esculturas, las arquitecturas o los juguetes, así como de los monumentos de muchas ciudades y pueblos en aquellos años; o desde una vertiente urbanística, con las numerosas panorámicas generales de núcleos urbanos importantes y menores; o de la moda, con los cambios a lo largo de dos décadas, así como de los disfraces de carnaval o de los atuendos veraniegos para la playa o de los variegados peinados; o del medio ambiente, con gran cantidad de bosques, panorámicas, montañas, glaciares, lagos, costas y naturaleza en general; o desde el punto de vista de la tecnología de los transportes, por los antiguos barcos de vapor y los primeros coches, los omnibus urbanos o las mismas bicicletas; así como jardinería, paisajismo, botánica, industria ...

## 2. La industria: instrumento de poder y motor de cambio

Precisamente la industria fue el motor económico de la familia Clapers-Berenguer, tal y como lo fue para Cataluña. Barcelona y su área de influencia, desde que se produjo la gran revolución del siglo XIX en Europa, siempre ha sido emblema del crecimiento fabril y económico, a menudo conflictivo y turbulento, con las luchas de clase y las represiones de los poderosos y los gobiernos centrales, que le negaban aquella capitalidad industrial ganada y consolidada. A principios del siglo XX, la ciudad contaba con unas 7000 fábricas y talleres

industriales registrados, y que, aun así, la percepción del turista que llegaba a Barcelona no era de humos fabriles, sino de ciudad residencial, por efecto de su gran dispersión urbana sobre las 6000 hectáreas de territorio, casi cuatro veces Madrid (Romero Maura, 1989).

El edificio de las “Manufacturas Berenguer”, junto con las viviendas de los obreros, se ubicaba en el pueblo de Cabrianes, junto a Artés, sobre el eje de las colonias textiles que aprovechaban la energía hidráulica del río Llobregat, más barata e independiente del suministro de carbón extranjero. El modelo arquitectónico era el típico inglés, el más difundido en ese momento: estructura amplia, la nave alargada con grandes ventanales y la imprescindible chimenea, que por su altura adquiría carácter de emergencia territorial, hito de referencia y símbolo del poder que representaba.

Las imágenes de los interiores eran cuidadosamente seleccionadas para que se vieran todas las maquinarias más nuevas y espectaculares, como las turbinas, paradigma de la más avanzada modernidad; pero también hay unas pocas interesantes instantáneas donde se ven espacios de la fábrica en funcionamiento, con los obreros poniendo caras complacientes, tal vez divertida o sorprendida, al dueño-fotógrafo. En la fachada de la casa familiar de Barcelona, de acuerdo con el espíritu modernista, se encuentran unas esculturas que representan la actividad de los propietarios, como hilanderas y niños trabajando en los telares de la fábrica.

### 3. La vida familiar y los espacios de la intimidad

El interior de la casa se connota como el espacio privado, el lugar de la intimidad, y en el siglo XIX, con raíces en la época “ilustrada”, el concepto de “privacidad”, ligado al de “comfort”, adquiere carácter de vínculo en el proyecto y en la decoración de las casas y de los muebles. Las nuevas viviendas del moderno barrio del Ensanche, donde se traslada la burguesía acomodada, ya se construyen con las tecnologías más actualizadas, y según los principios que hacen la vida más cómoda y confortable.

La familia Clapers-Berenguer se trasladó a la casa encargada a los arquitectos Joaquín y Bonaventura Bassegoda i Amigó en la calle Diputación 246 y a la que se otorgó, en 1910, la tercera mención del concurso convocado por el Ayuntamiento al mejor edificio del año. Esta construcción responde al espíritu modernista donde se practica la integración de todas las artes y la representación del estilo de vida y de trabajo de una familia del ramo textil: esculturas en la fachada con temas del trabajo; los interiores decorados con el rico y artístico mobiliario, creado por el taller de Joan Busquets, uno de los más importantes de



**Figura 5** · *Interior de la vivienda.* Detalle de fotografía estereoscópica, gelatina-bromuro de plata sobre vidrio. 44x107 mm., años 10-20. Fuente: fondo Clapers-Berenguer, colección privada, Barcelona.

**Figura 6** · *Juguetes de reyes.* Detalles de fotografías estereoscópicas, gelatina-bromuro de plata sobre vidrio. 44x107 mm., años 10-20. Fuente: fondo Clapers-Berenguer, colección privada, Barcelona.

la época (Sala, 1993); la monumental fuente del patio; los decorativos pavimentos hidráulicos, probablemente de la casa Escofet; la trabajada carpintería de aspecto naturalista, muestra de la más sofisticada artesanía, etc..

Muchas imágenes son retratos familiares en diferentes épocas, fotos de los disfraces por los carnavales o del estado de la galería principal el día después de reyes con todos los juguetes de los afortunados niños. Otras imágenes retratan la vida en la casa de Artés, en el bonito jardín decorado con fuentes y abundante vegetación, refugio pacífico de la turbulenta ciudad; u otras de las visitas al cementerio, ante la tumba familiar, lugar de recogimiento pero también de representación simbólica. La casa de los antepasados también debe de estar al nivel de las personas en vida, así que se molestaron los despojos de los patriarcas para trasladarlos de las demasiado sencillas sepulturas donde descansaban al nuevo y fastuoso templete, donde se leía (sobre todo!) bien claro y en relieve el nombre de los propietarios.

#### 4. Ciudad y vida social

La ciudad moderna, la gran metrópoli, creció a partir del tanto ansiado derribo de la antigua muralla y el plan del arquitecto Ildefons Cerdà, aprobado en 1860 y que miraba al modelo parisino de Haussmann, estaba pensado según los nuevos principios de modernización: una estructura geométrica racional de calles anchas para responder a los crecientes flujos de la movilidad; la integración de los municipios periféricos; la distribución equitativa de los equipamientos y de los espacios comunes, la atención a la sostenibilidad de los diferentes modelos de viviendas (Costantini-Zannier, 1986, sobre la construcción y la imagen de la ciudad burguesa).

Ya a partir de su aplicación, sin embargo, el plan Cerdà se desvirtuó en sus principios generadores y prevalecieron los valores especulativos de los propietarios de los terrenos y de los promotores inmobiliarios. Un caso paradigmático que, pero, no progresó fue el del Park Güell, pensado por sus promotores, y de la firma de Antoni Gaudí, como una urbanización *ante litteram* de 60 viviendas unifamiliares, de las que sólo se realizaron la de muestra y la del portero. Las fotografías de este lugar en 1913 nos muestran una naturaleza aún incipiente y unos espacios alejados del fragor urbano, en aquel momento valor en alza, condición que hizo fracasar el negocio.

La gran explosión bursátil, la llamada “febre d’or” (Oller, 1980), provoca un gran auge de la construcción a finales del siglo XIX y se empieza a incrementar la densidad urbana, reflejada en varias de las fotografías: se ve como la Gran Vía y las calles del centro se llenan de bloques de pisos, retratados también bajo la





**Figura 7** · *Nevada del 15 de enero de 1914*. Detalle de fotografía estereoscópica, gelatina-bromuro de plata sobre vidrio. 44x107 mm., años 10-20. Fuente: fondo Clapers-Berenguer, colección privada, Barcelona.

**Figura 8** · *Nevada del 15 de enero de 1914*. Detalle de fotografía estereoscópica, gelatina-bromuro de plata sobre vidrio. 44x107 mm., años 10-20. Fuente: fondo Clapers-Berenguer, colección privada, Barcelona.

inusual nevada del 15 de enero de 1914. Se fotografían aquellos símbolos monumentales como el llamado Salón de San Juan o la gran fuente con cascada y otros lugares de la Ciutadella, el parque público nacido de la antigua fortaleza militar donde se realizó la primera Exposición Universal española en 1888, el evento con el cual Barcelona se presentó al mundo. Las calles, las plazas y los espacios públicos de la ciudad se convierten en los escenarios de la vida social, con imágenes de las procesiones del obispo, de los desfiles de la familia real, de la aparición del alcalde a las carreras de caballos o de los multitudinarios pasacalles de las fiestas populares...

### 5. Ocio, viajes y vacaciones

Privilegios de los ricos es tener tiempo y dinero para viajar y hacer vacaciones, una asidua y constante afición de la familia Clapers-Berenguer según revelan las variadas imágenes. Los viajes con los coches, cuyos diferentes modelos aparecen en las fotografías: desde los más primitivos de comienzo de los años 10, hasta los modernos bólidos de finales de los 20; o las travesías con atractivos barcos de vapor para pasajeros; o la admiración de un crucero estadounidense fondeado en el Gran Canal de Venecia, uno de los destinos clásicos del *tour*. Muchos son los pueblos y las ciudades visitadas, desde las más cercanas como Girona o Mallorca hasta París, Fráncfort, Londres y Roma.

Unos de los lugares recurrentes de vacaciones era el pueblo de Caldetes, cerca de Barcelona, con bellas imágenes de vida familiar en una todavía incontaminada y no congestionada playa, con los baños de sol, los juegos de los niños y la tertulia ociosa en los calurosos veranos mediterráneos. Entre las actividades de recreo predominaban el tenis, en los campos propios, el juego del golf y la natación en modernas piscinas al aire libre. Las corridas de toros de la Monumental, principal plaza de toros de las tres que había en Barcelona, inaugurada en 1912, era otra de las atracciones de las que gozaba la familia, que también se desplazaba hasta la plaza de Nimes, a Francia, para ver este espectáculo. Finalmente, lagos alpinos, montañas rocosas, bosques exuberantes y amenos pueblecitos marineros son otros de los lugares de huida de aquella “rosa de fuego” devoradora que era la Barcelona *début du siècle*.

### Conclusiones

Hemos presentado el álbum de una familia burguesa aficionada a la fotografía, en el que se documentan los eventos sociales, los valores artísticos, el desarrollo urbano y las condiciones ambientales en una época tan significativa del transcurso de nuestra historia cultural como han sido las primeras décadas del



**Figura 9** · *Primer coche de la familia*. Detalles de fotografías estereoscópicas, gelatina-bromuro de plata sobre vidrio. 44x107 mm., años 10-20. Fuente: fondo Clapers-Berenguer, colección privada, Barcelona.

**Figura 10** · *Playa de Caldetes*. Detalles de fotografías estereoscópicas, gelatina-bromuro de plata sobre vidrio. 44x107 mm., años 10-20. Fuente: fondo Clapers-Berenguer, colección privada, Barcelona.

siglo pasado, y que se puede generalizar como un estilo de vida de aquella clase social dominante y determinante en la construcción de nuestro sistema capitalista moderno.

### **Referencias**

- Costantini, Paolo; Zannier, Italo (1986) *Itinerario fiorentino. Le "mattinate" di John Ruskin nelle fotografie degli Alinari*. Firenze: Alinari.
- Ferrer Alòs, Llorenç (2003) "Segundones y actividad económica en Cataluña (siglos XVIII-XIX): reflexiones a partir de la familia Berenguer de Artés". En: *Revista de Demografia Històrica*, XXI, II, segunda época, pp. 93-128. ADEH.
- López Mondéjar, Publio (1989) *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona — Madrid: Lunweg.
- Oller, Narcís (1980) *La febre d'or*. Barcelona: Edicions 62. (1ª ed. 1890-1892).
- Roigé, Xavier; Sala, Teresa (2004) *Àlbum. Imatges de la família en l'art*. Girona: Ed. Museu D'Art.
- Romero Maura, J. (1989) *La rosa de fuego, El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*. Madrid: Alianza Ed.
- Sala, Teresa (1993) *La casa Busquets (1840-1929)*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona.
- Zannier, Italo (1986) *Storia della fotografia italiana*. Bari, Laterza.

# Expressão / transgressão de Artemísia Gentileschi em Nathalia Grill

*Expression / transgression of Artemisia  
Gentileschi at Nathalia Grill*

NÁDIA DA CRUZ SENNA\* & HELENE GOMES SACCO\*\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes. Rua Alberto Rosa, 62. CEP 96010-770 Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: alecrins@uol.com.br

\*\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes. Rua Alberto Rosa, 62. CEP 96010-770 Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: sacco.h@gmail.com

**Resumo:** Nesse artigo apresentamos a jovem artista Nathalia Grill, residente no sul do Brasil, e os trabalhos que desenvolveu a partir do encontro e das conexões com a pintora do barroco italiano Artemísia Gentileschi. A abordagem contempla produções, intervenções e ações artísticas. Investimos sobre o processo criativo reconhecendo poéticas, transgressões e reinvenções, segundo a proposição teórica do museu feminista virtual (Pollock, 2010).

**Palavras chave:** processos criativos / transgressão / mulheres artistas.

**Abstract:** *In this article we present the young artist Nathalia Grill, resident in the south of Brazil, and the works she developed from the encounter and connections with the Italian baroque painter Artemisia Gentileschi. The approach contemplates productions, interventions and artistic actions. We invest in the creative process recognizing poetics, transgressions and reinventions, according to the theoretical proposition of the virtual feminist museum (Pollock, 2010).*

**Keywords:** *creative processes / transgression / women artists.*

### Revelando Anônimas

A ação poética de Nathalia Grill (1989, Pelotas/ RS) conjuga fazeres, apropriações, encontros e partilhas para reivindicar o reconhecimento e o protagonismo da mulher na arte. Artista multimídia com formação híbrida, Grill perpassa o campo da produção em moda, design, artes visuais e cinema, com forte atuação em fotografia e direção de arte. Atualmente exerce a função de professora e artista junto ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSUL/Campus Pelotas). O artigo contempla trabalhos realizados pela artista junto ao Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, que integram a dissertação *Anônimas: encontro com artistas mulheres como disparador da poética*, defendida na linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, no ano de 2018.

Nessa pesquisa poética as mulheres artistas são investigadas buscando relações de proximidade que atravessam trajetórias, processos criativos, memórias e sensibilidades. As anônimas reveladas por Grill dizem respeito à forma como as mulheres têm sido reconhecidas e catalogadas ao longo da história da arte ocidental. A hipótese “Anônimo, provavelmente do sexo feminino” foi concebida para o registro de material artístico cuja autoria permanece desconhecida. São as mulheres artistas e pesquisadoras as responsáveis pela inclusão da mulher na história da arte e em todos os aspectos da cultura (Senna, 2008:17).

Imbuída do mesmo espírito, Grill percebe percursos que são justapostos e entremeados para encenar feminilidades que rompem com estereótipos e escancaram problemáticas de arte e gênero. *Quantas artistas você conhece?* é um dos seus trabalhos que convoca à atualização de listas de nomes de mulheres artistas, promovendo a visibilidade e o reconhecimento da mulher na arte.

A percepção do espaço doméstico e das relações pessoais como articulações de poder são deflagradores de poéticas que visam o efeito político e integram Grill em uma longa lista de mulheres artistas, ativistas feministas. Comprometidas com o combate a hegemonia e opressão que operam em todas as instâncias da vida, incidem forças sobre as hierarquias de gênero institucionalizadas que perduram, tornando essas mesmas artistas anônimas e invisibilizadas. Contudo, a questão da criação estética implicada com causas políticas – o direito das mulheres – gera inúmeras combinações entre arte e ativismo, fazendo surgir uma artista/*atuadora*, que exercita sua prática artística por via de movimentos em grupo, sob autogestão mesclando arte e vida. Grill enfatiza a importância de persistir, inovando e adotando táticas coletivas, para revelar protagonismos e transgressões artísticas.

Em suas práticas a artista resgata modos e modas articuladas com o feminino, como os trabalhos com bordado e crochê, os álbuns de fotos, os objetos guardados e as intimidades partilhadas em reuniões com outras mulheres para fazer doces e tomar chá, fazeres que sob a sua poética ultrapassam o tradicional para ganhar radicalidade expressiva. Em suas proposições busca dar projeção aos sentimentos, acontecimentos e segredos confidenciais nesses encontros através de peças gráficas, performances, fotografias, intervenções e instalações.

### Encontros disparadores da poética

A nova geração, herdeira das práticas emancipatórias, estabelece o processo como uma ponte de sororidade, criando vínculos empáticos e responsáveis por via da arte e feminismo como poética de resistência. Esses *encontros* que a primeira vista se situam no âmbito do ordinário, configuram a criação de um contexto de ressignificação de tempo, espaço, culturas e narrativas para além do presente. Grill recupera das suas antecessoras questões, afetos e possibilidades de trocas ampliando o campo de análise cultural que permite “produzir novas leituras de imagens, textos, objetos, arquiteturas, práticas, gestos e ações” (Pollock, 2010:32) (tradução nossa). Na obra de Grill, o encontro com as artistas e a investigação da história da arte:

*[...] insistem no caráter vivo da arte que constantemente transcende as fronteiras de seu momento histórico inicial de criação, para solicitar ativamente a interpretação em novos encontros com novos efeitos em espectadores ativos sobre a obra de arte para gerar significados no que Walter Benjamin denominou Jetztzeit: o tempo do agora.* (Pollock, 2006:16) (tradução nossa).

O encontro com Artemísia Gentileschi (1593, Roma -1653, Nápoles) revelou dramas e violências contra a mulher que alcançam a ordem social, sexual e histórica. A pintora italiana foi a primeira mulher a entrar para Academia de Arte de Florença, sua história segue trajetórias femininas nas artes, cercadas de disputas, assédios e relações de poder. Sua iniciação artística se dá por conta do pai, pintor do círculo de Caravaggio, que contrata um tutor para ministrá-lhe aulas de desenho e perspectiva. Esse elo de confiança é quebrado violentamente, com o caso de estupro que foi levado à corte, expondo-a de forma humilhante, repetindo julgamentos que acabam por condenar mais as vítimas do que os agressores. Mesmo com a reputação enfraquecida por acusações de promiscuidade, Artemísia em resposta aos olhares preconceituosos, passa a fazer releituras de mitos e histórias bíblicas como uma forma de *vingança pictórica*, evidenciando o protagonismo feminino. Suas personagens empoderadas

assumem um papel ativo, em total oposição às personagens passivas presentes nas versões pictóricas de seus contemporâneos.

### Transgressões atemporais

Impactada pela obra, pelos traumas e pelo ativismo pictórico que artista italiana encena, Grill propõe interferências sobre as imagens promovendo deslocamentos que expõem fragilidades e limitações em torno do movimento feminista, reverberados pelos bancos de informação. Essas ações seguem a perspectiva do Museu Feminista Virtual, concebido por Griselda Pollock em 1988, um jogo irônico entre o espaço museológico e a virtualidade, como campo do possível, mas que nunca poderá ser real. Não se trata de um museu na internet, e sim de um devir perpétuo, como uma *poïesis* do futuro, um espaço feminista de encontro, que insiste em transgredir os limites do poder simbólico atual.

*De forma ousada o Museu Feminista Virtual (MFV) rompe com todas as regras de museu e de história da arte sobre o que se pode agrupar com o quê (fotografias com pintura, esculturas com filmes, posters com textos). O MFV é um laboratório de investigação.* (Pollock, 2010:55) (tradução nossa).

*Artemisia II* (Figura 1) utiliza dispositivos tecnológicos como parte do ateliê contemporâneo, conecta a obra *Judite decapitando Holofernes* (1620) com os *prints* de busca sobre feminismo no Google. Os dados são colados conforme parecem, sem manipulação. O recurso direciona a pesquisa para outros caminhos, indicando os termos recorrentes associados ao feminismo: O que é ser feminista; O que é ser feminina; O que é ser feminista radical; O que é ser feminazi. A montagem digital é então impressa sobre *canvas*, para acentuar as contradições com certa ironia. Em sua tática de reelaborar discursos, a artista revela: “Acredito na ironia também como forma de resistência e como uma das ferramentas mais potentes de incitar questionamentos envolvendo senso comum e contradições” (Grill, 2018:37).

O encontro com *Artemisia* reverberou em outros trabalhos de colagem, incluindo também ações colaborativas, intervenções e performances.

### Um chá com Artemisia

*Hora do Chá* (Figura 2) consiste em uma ação, onde Grill convida o público a participar tomando chá de hibisco servido sobre uma mesa no jardim, em xícaras de porcelana branca, contendo mensagens de empoderamento feminino que são reveladas apenas ao término do chá. A situação retoma hábitos diários





**Figura 1** · Nathalia Grill. Artemisia II. Fonte:  
Imagem cedida pela artista.

**Figura 2** · Nathalia Grill. Hora do Chá, 2016.  
Fonte: Imagem cedida pela artista



**Figura 3** · Nathalia Grill. Hora do Chá, 2016.  
Fonte: Imagem cedida pela artista.

**Figura 4** · Nathalia Grill. Hora do Chá, 2016.  
Fonte: Imagem cedida pela artista

como práticas de resistência que amplia diálogos e aciona o viés político com a projeção da obra de Gentileschi sobre a mesa ao entardecer.

O planejamento da ação envolveu detalhes minuciosos desde a locação, o horário, o mobiliário, a louça, o simbolismo das cores, a tradição que envolve a cerimônia do chá, o convívio, as trocas e as confidências, o próprio chá de hibisco, a potência das palavras e a imagem de violência projetada.

O jardim, recanto celebrado para encontros aprazíveis, se torna o cenário para a ação de desabafos e visibilidade de descontentamento político, ocasionados por traições misóginas. Cabe destacar que a ação se dá no dia seguinte ao decreto de *impeachment* da presidente do Brasil, Dilma Rousseff, ocorrido em 31 de agosto de 2016. Como forma de resistir e amparar, Grill convida para um chá das cinco no jardim do Centro de Artes da UFPEL.

As xícaras brancas sobre a mesa continham o chá de hibisco, vermelho, reforçando o vínculo visual com a imagem projetada. Ao beber o chá os convidados iam se deparando com as palavras: não tema, ame, acredite e experimente. (Figura 3).

E pouco a pouco, com o cair do sol, a imagem da pintura de Artemísia, *Judite decapitando Holofernes*, se tornava mais nítida projetada sobre as xícaras e parede do jardim. A imagem colorizada em vermelho intensificava a violência que perpassa contextos políticos atemporais da arte e do feminismo (Figura 4).

### Considerações

O desafio proposto nos fez reconhecer também em Nathalia Grill o gesto particular de acessar criadoras e suas obras como prática artística. A artista, que acompanhamos o processo de formação, traz como força maior a revelação de *anônimas*. Por vezes, até mesmo abdicando de uma autoria individual para assumir autoria compartilhada, em proposições coletivas que objetivam apresentar a produção de outras mulheres.

As expressões e transgressões de Artemísia em Nathalia Grill corroboram com a concepção teórica do Museu Feminista Virtual. Pelo seu hibridismo e abertura, o MFV possibilita encontros entre imagens, histórias e memórias que geram um arquivo com consciência de um passado, atualizando legados que exorcizam tradições formalistas da história da arte. Nesse processo de inventariar obras e mulheres artistas, Grill descobre disparadores para sua poética instaurando novos significados. Ao se apropriar das imagens estabelece conversações demarcadas por análises e teoria feminista.

Nathalia Grill retoma *o pessoal é político*, tão caro às gerações anteriores, para promover ativismo estético. Suas ações e proposições coletivas que partem do cotidiano engendram rupturas, atrevendo-se a tramar novas redes de interações

entre imagens, idéias, experiências, informações e palavras que constituem processos transformativos e inclusivos, para derrubar o instituído.

### Referências

- Hollanda, Heloisa B. (2018) *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Cia das Letras, ISBN: 978-85-359-3179-2
- Grill, Nathalia M. (2018) *Anônimas: Encontros com artistas mulheres como disparador da poética*. Pelotas. Dissertação de Mestrado, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.
- Pollock, Griselda (2010) *Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Cátedra, ISBN: 978-84-376-2691-8
- Senna, Nádia C. (2008) *Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. doi: 10.11606/T.27.2008.tde-27042009-120443 [Consult 2019-01-02] Disponível em URL: [www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br)

# A espacialidade Ma na performance de Shoichi Fukushi

*The Ma spatiality in the performance  
of Shoichi Fukushi*

NADYA MORETTO D' ALMEIDA\* & SAYONARA SOUSA PEREIRA\*\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*Brasil, Bailarina.

AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas. Estudante de Doutorado. Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, Cidade Universitária, CEP 05508-020, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: nadyamoretto@usp.br.

\*\*Brasil, Coreógrafa.

AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas. Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, Cidade Universitária, CEP 05508-020, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: sayopessen@gmail.com

**Resumo:** Neste artigo analisamos duas performances do bailarino japonês Shoichi Fukushi (1953), concentrando-nos em observar a interação do bailarino com o ambiente e a temporalidade de seu gesto. Para tanto, propomos um olhar para o seu trabalho a partir da noção japonesa de espaço e tempo conhecida por Ma tal qual apresentada pela pesquisadora Michiko Okano (2012).

**Palavras chave:** Shoichi Fukushi / Dança Japonesa / Espacialidade Ma.

**Abstract:** *In this article we analyze two performances by the Japanese dancer Shoichi Fukushi (1953), concentrating on observing the dancer's interaction with the environment and the temporality of his gesture. For that, we propose looking at his work from the Japanese notion of space and time knowing as Ma, as introduced by the researcher Michiko Okano (2012).*

**Keywords:** Shoichi Fukushi / Japanese dance / Ma Spatiality.

## Introdução

Neste artigo analisamos duas performances do bailarino japonês Shoichi Fukushi (1953), concentrando-nos em observar a interação do bailarino com o ambiente e a temporalidade de seu gesto. Para tanto, propomos um olhar para o seu trabalho a partir da noção japonesa de espaço-tempo conhecida por *Ma*.

Shoichi Fukushi (1953) é um artista japonês que nasceu e atua principalmente no Japão, embora já tenha se apresentado em países da Ásia e Europa e, mais recentemente, da América Latina. Sua primeira grande influência foi o diretor japonês Shuji Terayama (1935 -1983), importante artista da vanguarda japonesa, que visitou a escola onde Fukushi cursava o ensino médio em Aomori, norte do Japão. Na ocasião, sua visita causou grande impacto em Fukushi, acabando por influenciá-lo a enveredar pelos estudos das artes cênica. Anos depois, Fukushi iniciou sua formação teatral na Universidade Yamagata onde conheceu Shigeya Mori, um dançarino de Butoh e funcionário público. Foi a partir do contato com a abordagem de Mori, que dançava pela cidade, que Fukushi diz ter encontrado a verdadeira essência da dança. Ao voltar para Aomori ele se torna funcionário público de sua cidade e, há 35 anos, atua como um dançarino-burocrata como ele mesmo se apresenta.

A atuação de Shoichi Fukushi como bailarino está essencialmente ligada à ações em *site specific*, onde o artista explora os materiais disponíveis no espaço e estabelece um jogo com o ambiente. Acreditamos que essa escolha do artista em realizar ações performáticas habitando diferentes espaços configurou-se como um elemento fundamental para o desenvolvimento de um trabalho em cuja espacialidade *Ma* é parte fundamental de sua estética.

A seguir, faremos um breve apanhado sobre a espacialidade *Ma* a partir dos estudos da pesquisadora japonesa radicada no Brasil, Michiko Okano. Em seguida identificaremos este elemento em duas performances realizadas por Fukushi, nos anos de 2014 e 2015.

### 1. A espacialidade *Ma*

Segundo Michiko Okano (2012), *Ma* é uma palavra que expressa uma maneira de perceber o tempo e o espaço na cultura e na estética japonesa. O termo *Ma* pode ser usado para descrever situações cotidianas e também para verbalizar impressões acerca de diferentes manifestações artísticas. Do ponto de vista de muitos japoneses, perceber o *Ma* pode ser uma tarefa difícil para aqueles que não desenvolveram mecanismos culturais para identificá-lo. O trabalho de Okano, pretende aproximar esta noção tipicamente japonesa de outras culturas onde esta abordagem parece não ser valorizada ou mesmo percebida.

Em sua pesquisa Okano busca explicar o *Ma* não como um conceito, mas sim como um operador cognitivo. Tem-se o entendimento que o *Ma* é algo para ser captado, muito mais do que conceituado. Sua compreensão capacita a um tipo de experiência pelos sentidos.

Acreditamos que, afirmar que o *Ma* é uma noção tipicamente japonesa não significa dizer que tal modo de operar ou estética não possa ser encontrada em manifestações artísticas não japonesas. Ao contrário, sabemos que o pensamento estético japonês influenciou e influencia muitos artistas ao redor do mundo em seus modos de compor. Também consideramos que a espacialidade *Ma* pode ser identificada em situações em que não necessariamente houve a intenção clara em trabalhar com este modo de operar. No entanto, ao que parece, a sensibilidade ao *Ma* é bastante valorizado no Japão, não só quando pensamos na apreciação estética de várias linguagens artísticas como a música, o teatro a pintura etc, como também seu vocábulo pode ser aplicado para qualificar eventos cotidianos como a fluência de uma boa conversa, por exemplo.

O vocábulo *Ma* ficou mundialmente conhecido quando apresentado pelo arquiteto japonês Arata Isozaki, através da exposição *Espace — Temps du Japon in Paris* em 1978. A exposição reunia várias manifestações artísticas e tinha como objetivo desmistificar a imagem exótica do Japão frente ao ocidente.

*A estratégia adotada pelo organizador para a apresentação deste tema correspondia a uma forma caracteristicamente japonesa de aguçar múltiplos sentidos: visual, auditivo e tátil. Para atender a tal formato, a exposição compreendia uma enorme variedade de elementos: objetos artesanais, fotografias, instalações, concertos, representações teatrais, dança, objetos convencionais, objetos do cotidiano, corpos imaginários, projeções de filmes e vídeos. O tema foi organizado de maneira que o público, ao passar de um meio item a outro, experimentasse corporalmente um espaço-tempo que provocasse uma reação de sentidos em cadeia. (OKANO, 2012: 40 e 41)*

*Ma* é o espaço entre e, desta maneira uma imagem que desconstrói o pensamento dual. Pode manifestar-se através de um intervalo, em uma pausa, por meio de uma não ação, em um silêncio. No entanto, ele não qualifica um espaço simplesmente vazio, mas um espaço cheio de possibilidades. *Ma* é o espaço não desenhado no papel, a não ação na dança e o silêncio temporal na música. É buscando captar toda a complexidade deste *modus operandi* que, a seguir, nos debruçamos na análise de duas performances do bailarino japonês Shoichi Fukushi, buscando evidenciar os elementos que nos permitem reconhecer a espacialidade *Ma* em sua ação performática.

## 2. Performance em Osorezan

Osorezan é o nome pelo qual é conhecido o local que abriga o Templo Badaji em Aomori, norte do Japão. O local é considerado um dos mais sagrados no país. Sua geografia, com montanhas cercadas por areias cinzentas, e a presença de um lago e do rio, fazem com que Osorezan se encaixe na descrição budista do inferno e do paraíso. Essa semelhança fez com que esse lugar ficasse conhecido como a entrada da vida após a morte para a lenda japonesa.

A primeira apresentação que analiso, foi realizada em 2015 no local acima descrito. O sítio em questão contém, no nosso entender, traços de espacialidade de *Ma*, uma vez que carrega, no plano mítico, a ideia de fronteira, uma das imagens usadas para descrever este operador cognitivo. A palavra fronteira pode ser entendida como a representação de algo que está entre, que separa, mas que ao mesmo tempo conecta espaços e tempos. É este o cenário que o performer habita.

*A existência da especialidade Ma pressupõe divisão e intermediação, como também relação e conexão, instâncias em que a noção de fronteira se torna uma constante. Na matemática, a fronteira é definida como um conjunto de pontos pertencentes, simultaneamente, ao espaço interno e externo, isto é, um lugar onde há coexistência dos dois. (OKANO, 2012: 26)*

Shoichi aparece ao longe, tem um cabelo negro emaranhado, veste uma tradicional roupa japonesa, caminha sozinho pela areia de tom branco acinzentado. Ao fundo avistamos um lago, uma camada de água de coloração semelhante à do solo. Quase não conseguimos distinguir a tênue linha que separa a areia da água. Tal aspecto do local, combinado com tempo dilatado com que o performer constrói seu deslocamento, faz com que tenhamos a impressão de vê-lo flutuar em um espaço tempo indefinido. O tempo parece suspenso. Não sabemos mais se essa figura está de um lado ou de outro dos mundos. A dança de Fukushi é repleta de pausas e suspensões de movimento.

## 3. Performance na exposição Akka V

No cubo branco de uma galeria em um bairro central de Tóquio, os objetos da artista visual Minako Miwa ocupam o pequeno e quadrangular espaço. São objetos de tonalidade clara, quase brancos, que muitas vezes camufla-se no espaço também claro da galeria. Suas forma cilíndrica e sua aparência orgânica nos remete à imagens de grandes raízes. Os objetos estão dispostos no espaço como se este fossem legumes de uma grande plantação. Alguns objetos menores estão pendurados na parede e outros levemente suspensos, deixando um estreito espaço entre o chão e sua superfície. É nesse local, já constituído de





**Figura 1** · Shoichi Fukushi em performance no monte Osorezan Aomori, Japão, 2015. Foto: Nadya Moretto

**Figura 2** · Shoichi Fukushi em performance no monte Osorezan Aomori, Japão, 2015. Foto: Nadya Moretto

espacialidade *Ma*, que o performer adentra. Ao fazê-lo pela porta na lateral ao fundo, ele suspende seu movimento e observa o espaço. Podemos perceber um leve pulsar de seu corpo, Sua pausa está cheia de possibilidades. O público não pode saber em que direção o performer irá mover-se. A sua pausa provoca nos uma sensação de continuidade de movimento, o nosso olhar desliza para o espaço. Ao analisar a especialidade *Ma* no filme do diretor japonês Yasujiro Ozu, através de seus planos e cortes Okano sugere que:

*Quando há a suspensão do fluxo narrativo, necessariamente, ocorre a do espaço-tempo, com a introdução de um outro elemento distinto, o que provoca descontinuidade. Nesse hiato produzido, os objetos são oferecidos como centro de atenção, acompanhados de um conseqüente descentramento do sujeito, como será observado a seguir, por exemplo por meio da famosa “sequência do vaso” no filme Pai e Filha. (OKANO, 2012: 136)*

Situação semelhante ocorre durante a performance de Fukushi. É como se ao pausar o performer nos permitisse deslocar a nossa atenção para o ambiente e perceber o corpo que ali habita como mais um elemento dentro dessa composição, evidenciando portanto, o descentramento do sujeito.

Em um outro momento, o performer suspende as suas mãos e pausa, para em seguida direcioná-las a fim de pegar um dos objetos. O caminho de suas mãos até o objeto poderia ser direto e contínuo. No entanto, o artista cria uma suspensão que, ao mesmo tempo que coloca o espectador em dúvida sobre o destino final de suas mãos, enfatiza tal movimento, direcionando nossa atenção para a sua pausa e criando uma tensão e uma ambigüidade antes da finalização do movimento. Esta organização espaço-temporal no Japão estabelece uma zona intervalar ambígua e:

*Esse fato é perfeitamente visível quando se considera a especialidade *Ma* como um tempo de transição que tem a finalidade de obter uma acomodação progressiva do corpo para a introdução do novo. (OKANO, 2012: 87)*

## Conclusão

A performance em *site specific* constitui a principal atividade de Shoichi Fukushi. Sua escolha em habitar os espaços e extrair deles a inspiração para sua movimentação parece ser uma marca do artista. Este modo de trabalhar, ao nosso ver acaba possibilitando um campo fértil para o desenvolvimento de um tempo espaço conectados com o *modus operandi Ma*, já que, o ato de observar o espaço vivo exige o parar e reparar para só então agir ou deixar que o espaço aja.

Verificamos que a espacialidade *Ma* pode estar presente já na composição espacial em si, bem como na maneira como o performer organiza a sua dinâmica de movimento. Shoichi Fukushi parece trabalhar nestas duas perspectivas de elaboração, nos apresentando o *Ma* através da composição de seu corpo com o espaço como também utilizando-se de pausas e suspensões que conectam o espectador com esta sensação e à experiência da espacialidade *Ma*.

### **Referências**

- KATO, S. (2012). Tempo e espaço na cultura japonesa. *São Paulo: Estação Liberdade*.
- Okano, M. (2012). *Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão. São Paulo*.
- Okano, M. (2014). *Ma—a estética do “entre”*. *Revista USP*, (100), 150-164.

# La mirada irónica de Kepa Garraza

## *The ironic look of Kepa Garraza*

NAIARA HERRERA RUIZ DE EGUINO\*

Artigo completo submetido a 26 de Dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Profesora en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Facultad de Educación y Facultad de Bellas Artes. Departamento: «Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal». Facultad de Bellas Artes de Bilbao, Barrio Sarriena s/n, 48940, Leioa, Bizkaia, España. E-mail: naiara.herrera@ehu.eus

**Resumen:** Kepa Garraza (Berango, 1979) es un artista en cuya obra subyace una fuerte carga irónica, eje central del presente artículo, en el que se abordan las características esenciales de las expresiones irónicas para realizar, a partir de ahí, una revisión de las series pictóricas del artista vizcaíno. Con ello, se hará patente que la ironía es uno de los nexos de unión entre sus series, y se subrayará la capacidad de las imágenes para adoptar un carácter crítico e irónico.

**Palabras clave:** Kepa Garraza / pintura / ironía.

**Abstract:** *Kepa Garraza (Berango, 1979) is an artist in whose artworks lies a very ironical charge, which is the central axis of these article. It approaches the essential characteristics of the ironic expressions, and from there it revises the pictorial series of Garraza. As a result, it will become apparent that the irony is one of the links between his series and it will also emphasize the ability of the pictorial images to take a critical and ironic character.*

**Keywords:** *Kepa Garraza / painting / irony.*

## Introducción

Este artículo aborda el trabajo del artista Kepa Garraza, nacido en Berango (Vizcaya) en 1979 y licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Su carrera expositiva comenzó en 2004; desde entonces se ha movido en circuitos nacionales e internacionales, y su obra está presente en diversas colecciones, tanto públicas como privadas.

En las siguientes líneas se hará un repaso del trabajo artístico de Garraza, prestando especial atención a su capacidad para promover ironía. Para ello se revisarán las características básicas de las expresiones irónicas, entendiendo la ironía como actitud, como forma crítica de reflexión. A través de dicha perspectiva se desarrollará una revisión de las series pictóricas del pintor vizcaíno, lo cual nos llevará a captar los nexos de unión existentes entre ellas y nos permitirá, al mismo tiempo, observar cómo sucede lo irónico en pintura.

### 1. Ironía: la puerta para una reflexión crítica

La ironía es sobre todo conocida como parte de la retórica, pero es, además, una forma de expresión figurada que nos invita a la reflexión.

*Antes, o a la vez que retórica, la ironía es actitud vital y filosófica respecto del otro y de nosotros mismos, forma de pensamiento que araña buscando la naturaleza del hombre y el universo, instrumento de comunicación vinculado a los aspectos pragmáticos que escapan al sistema del lenguaje* (Carrere y Saborit, 2000:428).

Surge en nuestra mirada, en nuestra percepción, en nuestra forma de aprehender lo que nos rodea. No podemos tratar de ajustarla a una razón o lógica precisa, apoderarnos de ella ni imponerla. Es una forma de entendimiento, de reflexión, de interrogación. Pone en duda aquello que en algún momento cobra un valor de verdad, aspecto que la dota de un carácter crítico. Y cuando surge, cuando comprendemos algo de manera irónica, es porque nuestro conocimiento previo sobre el tema que se está tratando nos alerta de que se nos está invitando a ir más allá del significado directo y a ponerlo en duda. De manera que es compartible, especialmente en comunidades o grupos de personas que poseen un imaginario similar, un saber o unas experiencias comunes. Por tanto, para captar una ironía no es tan importante un conocimiento intelectual como poseer un saber contextual o una experiencia previa acerca de aquello sobre lo que trata la obra (Schoentjes, 2001:182). Mas es necesario, al mismo tiempo, tener la capacidad para distanciarse de dichos conocimientos y ponerlos en duda. Así, la ironía nos vuelve “*atentos a lo real* y nos inmuniza contra las limitaciones

y las desfiguraciones de un pathos intransigente, contra la intolerancia de un fanatismo exclusivista” (Jankélévitch, 1964:35).

Ese poner en duda hace que la ironía se presente como una forma de expresión transgresora. No obstante, no implica un posicionamiento o una crítica directa respecto a algo, sino que es una forma de expresión *transideológica* (Hutcheon, 1994), y ahí mismo reside la fuerza de su transgresión: va más allá de cualquier ideología; su esencia es la relatividad, la multiplicidad de sentidos, de posibilidades, de significados. Su arma es invitarnos a descubrir, a desvelar, a reordenar, a releer. Tal vez por ello sea incómoda para quien prefiere mantener un orden preestablecido o para quien desea asirse a un conjunto de normas. Así, el rasgo principal de la ironía, el que le permite ser una forma de interrogación y transgredir lo legitimado, es que se trata de una forma de expresión figurada en la que se genera un conflicto entre lo aparente y lo real, que es el que nos impulsa a realizar una relectura.

La pintura, por su parte, es una forma de expresión que posee los rasgos necesarios para que la ironía pueda darse, ya que es esencialmente polisémica y ofrece un plano de significación abierto que facilita el surgimiento de contrastes entre apariencia y realidad (Herrera, 2014: 595). Tal y como se verá a continuación, estas características son más que evidentes en las series de Kepa Garraza.

## **2. Las series pictóricas de Kepa Garraza: un juego entre realidad y ficción**

Las series pictóricas de Kepa Garraza funcionan por medio de un mecanismo similar: recrean una historia ficticia donde pueden encontrarse escenas representadas de manera hiperrealista, para proponernos un conflicto entre ficción y realidad que nos obliga a adoptar una mirada incrédula y a reconstruir cada historia desde un enfoque personal. A través de esta estrategia, el artista cuestiona continuamente la fragilidad de una sociedad en permanente crisis (Abadía, 2017).

En algunos casos nos impulsa a ser críticos con ciertos valores propios del mundo del arte; para ello hace referencia tanto al mercado y al sistema museístico como a la idolatría de artistas con renombre. En otros casos pone en tela de juicio los sistemas de poder, lanzando una interrogación sobre el grado de veracidad de las imágenes y de la información que retransmiten los medios de comunicación, o ficcionando el catastrófico porvenir de la sociedad actual. Ha realizado también una serie de obras en las que se subraya la relación que han tenido entre sí el arte y el poder a lo largo de la historia, y en su último proyecto nos impulsa a reflexionar sobre el apocalíptico fin del mundo que inunda el



**Figura 1** · Kepa Garraza, *Amadeo Modigliani, París*, 1920, 2006. Óleo sobre lienzo, 150x200 cm. Serie *Fallen Angels*. Fuente: kepagarraza.com

**Figura 2** · K. Garraza, *Action of Assault on Art 12*, New York, 2009. Óleo sobre lienzo, 150x200 cm. Serie *IBDA*. Fuente: kepagarraza.com

imaginario colectivo. A continuación, abordaremos brevemente cada una de las series, para poder observarlas de manera más concreta.

En la primera de ellas, *Fallen Angels* (“Ángeles caídos”, 2006-2007), recrea la muerte de diversos artistas reconocidos (Figura 1). Su propósito es que el espectador reflexione sobre los mitos provenientes del mundo del arte, sobre el nivel de veracidad de los relatos que giran en torno a artistas legitimados. Las obras están planteadas como si fueran grandes pinturas de la tradición clásica, pero en lugar de mostrar las grandes hazañas de pintores famosos se retrata su dramática muerte como reflejo de sus fracasos y frustraciones. Se ponen en duda las historias que se narran sobre los grandes artistas, y nos induce a reconsiderar el papel que cumplen en la sociedad. Con ello, Garraza denuncia el modo en que dichos relatos pasan a la historia llegando a mitificarse e incluso a consolidarse como tópicos.

La serie *IBDA* [“BIDA (Brigada Internacional para la Destrucción del Arte)” 2007-2010] también está ligada al arte, pero en este caso Garraza llama la atención sobre el funcionamiento del sistema artístico en relación con el mercado y el entramado museístico. Para ello crea un grupo terrorista imaginario que se dedica a generar terror en el mundo del arte. Cada acción de BIDA es un simulacro, una situación fingida donde obras artísticas legitimadas son atacadas con violencia (Figura 2). Según Garraza, el objetivo de dichas acciones es la destrucción del sistema del arte tal y como era comprendido por la sociedad moderna, y la introducción del nuevo sistema de valores que promueve la sociedad actual (Garraza).

Estas obras también ponen en entredicho a las instituciones museísticas, pero al mismo tiempo han sido creadas para ser expuestas, lo cual genera un doble sentido que obliga a pensar en el valor del arte en la sociedad actual y en su estatus como objeto de consumo. Tras ellas reside, por tanto, una clara intención crítica que requiere el compromiso del espectador, quien deberá reflexionar respecto al funcionamiento del sistema mercantil ligado al arte. El artista vizcaíno vuelve a esta serie entre 2015 y 2016 con *IBDA strikes again* (“BIDA golpea de nuevo”), una serie de pinturas en las que el grupo terrorista ataca obras de arte de los últimos veinte años (Figura 3).

Siguiendo dentro del mundo del arte, la siguiente serie lleva por título su propio nombre, *Kepa Garraza* (2010-2012). En ella se representa a sí mismo en una vida ficticia; figura su alter ego, simulando el transcurso de la vida de un artista que alcanza la fama. Las obras siguen un orden cronológico, y muchas de ellas muestran a Garraza retratado con diversas personalidades de la política, el arte y la sociedad (Figura 4 y Figura 5). Otras representan portadas de diarios y revistas que hablan sobre su suceso en el mundo del arte y que muestran su estatus de artista reconocido.





**Figura 3** · K. Garraza. *Aggression 4*, Frieze London, 2015. Óleo sobre lienzo, 100x140 cm. Serie *IBDA strikes again*. Fuente: [kepagarraza.com](http://kepagarraza.com)

**Figura 4** · K. Garraza, *Kepa Garraza, Cindy Sherman*. Los Ángeles, 2000, 2011. Óleo sobre lienzo, 55x41 cm. Serie *Kepa Garraza*. Fuente: [kepagarraza.com](http://kepagarraza.com)



**Figura 5** - K. Garraza, *Margaret Thatcher*. London, 1988, 2011. Óleo sobre lienzo, 65x50 cm. Serie *Kepa Garraza*. Fuente: kepagarraza.com

**Figura 6** - K. Garraza, *The execution*, 2013. Óleo sobre lienzo, 200x300 cm. Serie: *Osama*. Fuente: kepagarraza.com



**Figura 7** · K. Garraza, *The Times*, 2013. Acuarela y gouache sobre papel, 55x35 cm. Serie: *Osama*.  
Fuente: kepagarraza.com



**Figura 8** - K. Garraza, *TF1 NEWS*, June 2014, 2014. Gouache sobre papel, 43x74 cm. Serie *This is the end of the world as you know it*. Fuente: [kepagarraza.com](http://kepagarraza.com)

**Figura 9** - K. Garraza, *Julius Caesar*, 2016. Pastel sobre papel, 100x100 cm. Serie *Power*. Fuente: [kepagarraza.com](http://kepagarraza.com)

A partir de aquí Garraza se inclina hacia temas de corte más socio-político. En *Osama* (2012-2013), por ejemplo, idea una reconstrucción visual de la operación militar que terminó con la vida de Osama Bin Laden en 2011 (Figura 6). En base a dicho suceso, su intención es “desarrollar una cronología visual de los momentos claves de esta operación militar y analizar las reacciones y consecuencias que la muerte de Bin Laden tuvo a escala mundial” (Garraza). Los medios de comunicación procuraron una gran cantidad de material visual sobre la muerte del terrorista, y Garraza lo fusiona con escenarios imaginarios, recreando el caso desde un punto de vista personal.

En este caso, gracias a la fusión entre imágenes traídas de los medios de comunicación y escenas imaginadas, se genera una tensión entre apariencia y realidad que nos incita a observar las obras con una mirada crítica y atenta (Figura 7). Se pone en tela de juicio la veracidad atribuida a las imágenes de los medios de comunicación, lo cual se acentúa por encontrarnos ante obras pictóricas, un modo de expresión que conlleva una distancia respecto a la realidad, lo cual favorece el surgimiento de la ironía. Con ello, nos vemos inducidos a reflexionar acerca de la censura que utilizan las altas esferas del poder para relatar la realidad de una manera manipuladora que consigue dirigir nuestro pensamiento. Al mismo tiempo, se abre un discurso referente a la pintura histórica como modo de expresión que refleja la sociedad y la cultura donde vivimos.

En su siguiente proyecto, *This is the end of the world as you know it* (“Este es el fin del mundo tal y como lo conoces”, 2013-2016), Garraza nos ofrece una cronología de ficción inspirada en la actualidad, en la que plantea las posibles consecuencias del sistema social actual, recreando un futuro cercano catastrofista y plagado de sucesos negativos. La serie está compuesta por obras de gran formato que muestran escenas de los sucesos más espectaculares de cada episodio, y por obras de pequeño formato que representan imágenes propias de los medios de comunicación (Figura 8). Según Garraza, “este proyecto está dirigido para pensar en la crisis económica y en sus consecuencias sociales. También trata de mostrar el sentimiento constante de la falta de futuro que surge en las sociedades contemporáneas” (Garraza).

Con *Power* (“Poder”, 2016-2017), Garraza propone una reflexión acerca de la forma en que las esferas del poder se sirven del arte para enaltecer su posición. Alude a las formas de representación del poder a través de imágenes que retratan a líderes políticos y militares que han usado el arte como propaganda para sus propios intereses, plasmando la relación entre arte y poder a lo largo de la historia, desde la Grecia clásica hasta la actualidad. Para ello crea unas pinturas en blanco y negro que resultan casi teatrales, con un trazo duro y unos focos de



**Figura 10** · K. Garraza, *30 Days of Night* (David Slade, 2008), 2018. Óleo sobre lienzo, 42x100 cm. Serie *Apocalypse*. Fuente: kepagarraza.com

luz acentuados, volviendo a plasmar una tensión entre ficción y realidad que nos lleva a pensar en el poder de las imágenes, un tema de gran actualidad en la sociedad de nuestros días (Figura 9).

En su última serie, *Apocalypse* (“Apocalipsis”, 2017-2018), Garraza lanza una mirada hacia el cine apocalíptico, cuyas imágenes forman parte de la cultura visual occidental, para plantear una reflexión acerca de la inevitabilidad del fin del mundo. Lo hace, sin embargo, a través del tratamiento del paisaje, creando unas escenas que, si bien pertenecen a un contexto apocalíptico, nos trasladan, a su vez, a la pintura romántica (Figura 10). Así, Garraza pretende “analizar el potencial simbólico de esas imágenes apocalípticas y su significado dentro de la cultura contemporánea” (Garraza). En este caso se hace evidente un contraste entre el tema que nos plantea (ligado al desastre y la destrucción) y la forma que tiene de tratarlo (unos paisajes armónicos con una composición muy cuidada). Un contraste habitual en las obras pictóricas capaces de generar ironía (Herrera, 2014: 370 ss.), a través del que Garraza consigue transmitir cierta inquietud y nos obliga a estar alerta, impulsándonos a reflexionar sobre el estado actual del entorno que habitamos.

### Conclusiones

En suma, las series de Garraza plantean historias ficticias narradas por medio de personajes, escenarios y elementos propios de la realidad en la que vivimos. De esta manera, en todas ellas se hace patente un contraste entre apariencia y realidad, entre lo ficticio y lo real, que pone en cuestión diversos convencionalismos y que hace posible una lectura irónica. Un contraste que se ve incrementado a causa del hiperrealismo de las imágenes, y que invita al espectador a dudar acerca de lo que se le muestra y acerca de la realidad a la que se hace referencia. De esta forma, Garraza lanza preguntas y pone en tela de juicio diversas cuestiones propias de la sociedad en la que vivimos, invitando al espectador a desarrollar su propio discurso personal.

### Referencias

- Abadia, Mila (2017) *El fiel vínculo entre arte y poder según Kepa Garraza*. Arte a un click. URL: <http://arteaunclick.es/2017/11/14/kepa-garraza-power/>
- Carrere, Alberto y Saborit, José (2000) *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-1820-7.
- Garraza, Kepa (2014-2018). *Kepa Garraza*. URL: [www.kepagarraza.com](http://www.kepagarraza.com)
- Herrera Ruiz de Eguino, Naiara (2014). *Pintura e ironía. La interrogación irónica en la expresión pictórica* [Tesis Doctoral]. Universidad del País Vasco. ISBN: 978-84-9082-158-9.
- Hutcheon, Linda (1994). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge. ISBN: 978-0415054539.
- Jankélévitch, Vladimir (1964) *L'ironie*. Paris: Flammarion, 2011. ISBN: 978-2-0812-5236-3
- Schoentjes, Pierre (2001) *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil. ISBN: 948-20-2041-483-8

# Amazônia: os Novos Viajantes, os Artistas da Madeira

*Amazônia, Novos Viajantes, the artists of wood*

NEIDE MARCONDES\* & NARA SÍLVIA MARCONDES MARTINS\*\*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual, professora titular.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista-UNESP, Professora convidada PROLAM- Programa de Pós-Graduação da América Latina-USP. Av Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 — 1º andar — Sala 116A — Butantã — São Paulo/SP — CEP: 05508-020 Brasil. E-mail: ne.be@uol.com.br

\*\*Brasil, artista visual, professora pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAUMackenzie. R. Itambé, 143 — Higienópolis, São Paulo — SP, 01302-907, Brasil. E-mail: narasilvia.martins@mackenzie.br

**Resumo:** No mundo atual é nítida a preocupação quanto as questões ecológicas. Na arte contemporânea destacamos dois artistas brasileiros que se evidenciaram na Exposição Amazônia 2018, Novos Viajantes, no Museu de Escultura e Ecologia MUBE em São Paulo, Brasil. Maurício Adinolfi e Fernando Limberger trabalham com materiais recicláveis e com a escultura do verde. Ambos atuam como educadores ativistas, elaboram instalações e intervenções com linguagem poética da invenção, criação de imagens que relatam suas visões de mundo.

**Palavras chave:** arte contemporânea / natureza / instalações.

**Abstract:** *In today's world, there is a main concern ecological issue. In contemporary art, we highlight two Brazilian artists that we evidenced in the Amazônia Exhibition 2018, Novos Viajantes at MUBE- Museum of Sculpture and Ecology in São Paulo, Brasil. Maurício Adinolfi and Fernando Limberger, they work with recyclables materials and green sculpture. Both act as educators and environment activists, elaborate installation and interventions with inventive poetic language as well as creative images that tells their world outlook.*

**Keywords:** *contemporary art / nature / installations.*



## Introdução

É época de mundialização econômico-financeira e de planetarização nas questões ambientais. Discussões ambientais, ecológicas e sobre a sustentabilidade ganham a atenção em diferentes espaços de atuação tanto na arquitetura verde, no eco equilíbrio, na logística reversa e no reuso de materiais (Manzini & Verozi, 2003). Na arte contemporânea estão presentes estas preocupações que são expressas em atitudes principalmente com a reciclagem dos materiais. Os artistas se apropriam de materiais seja pela memória histórica ou pela consciência atual despertada ao meio ambiente.

Há algum tempo construtores também chamados de artistas da madeira usam as sobras eventuais do material de construções de edifícios entre eles os estruturais, enxaiméis, colunas, construções de taipa de mão, tesouras dos telhados (Martins, 1978).

Entre os vários artistas da madeira cabe citar Frans Krajcberg, que habitou no Brasil durante décadas e faleceu no ano de 2017, este artista que se apropria de madeiras descartadas para conceber em projetos artísticos, transformando em obras de arte que liberta a madeira de sua condição anterior (Cipriano, 2003).

### 1.1 Artistas da Amazônia: Novos Viajantes

Na exposição Artistas da Amazônia: Novos Viajantes foi organizada em três núcleos que apresentou a pesquisa científica, as obras naturalistas históricas dos artistas viajantes que desbravavam o território nos séculos XVII e XVIII, e obras contemporâneas. A mostra no Museu de Escultura e Ecologia- MUBE em São Paulo, Brasil, teve curadoria de Cauê Alves e da bióloga Lúcia Lohmann, esteve aberta para visitação de maio a julho de 2018. Destacaram-se dois artistas contemporâneos, Maurício Adinolfi e Fernando Limberger, que se evidenciaram com suas grandes instalações (Guimarães, 2018).

O primeiro, paulista nascido em 1978, vive em São Paulo, capital e no litoral. Artista plástico, com pós-graduação, com formação em filosofia atua como educador ativista. Suas obras interferências e instalações assim como desenhos e pinturas evidenciam suas ideias, propósitos e preocupações. Entre suas exposições no Brasil e exterior constam: Calado do Cais, Livro-Barco e Projeto Ultra Mar.

Na intervenção Calado do Cais de Maurício Adinolfi elaborou projeto que consistiu na experiência de trabalhar diretamente com os remanescentes construtores navais de barcos de madeira da praia do Perequê no Guarujá, São Paulo. Buscou na força desse material ressignificar esse ato e contrapor essas embarcações e sua história à expansão portuária e à escala das grandes embarcações. O artista maneja objetos semidestruídos, no caso de barcos de pescaria, joga



**Figura 1** - Maurício Adinolfi, *Intervenção Calado do Cais*, Praia do Gonzaga, Santos, SP, 2016. Fonte: <http://www.mauricioadinolfi.com/File: Adinolfi01.jpg>

**Figura 2** - Maurício Adinolfi, *Projeto Ultramarino na Ilha Diana*, Santos, São Paulo, 2012. Fonte: <http://www.mauricioadinolfi.com/File: Adinolfi02.jpg>

com estas formas e faz a intervenção no espaço público na praia do litoral sul de São Paulo. São barcos trazidos da região do Perequê que foram enterrados na areia, colocados na posição vertical, de costas para o mar (Figura 1). Por que esta praia? O movimento das reformas do canal do porto de Santos fez com que assoreasse cada vez mais esta praia consequentemente grande extensão de areia impede que os barcos atraquem; não há mais espaço para os barcos pesqueiros. A preocupação reforça a conscientização ecológica, cria imagens e formas que conversam histórias sobre reformas incessantes que causam mutação descontrolada (Adinolfi, 2018).

“Qual o sentido: somos daqui, deste local e pertencemos a ele” (Bauman, 2005:24). Em *Projeto Ultramarino na Ilha Diana*, uma das únicas colônias de pescadores ainda existentes na região no litoral sul de São Paulo, o artista Adinolfi coordena o projeto de reciclagem, do eco arquitetura e reforça a sensação de aconchego, de apego à comunidade, proporcionando a reflexão sobre a identidade e alteridade. Com os habitantes do lugar elabora a urbanização da ilha, elege, restaura e conserva a arquitetura identitária do local (Figura 2), especialmente pela caracterização e continuidade cultura da comunidade caiçara e dos sambaquis em vias de desaparecimento. Todo o complexo seria destruído pelo movimento das construções e da reurbanização do porto de Santos (Adinolfi, 2018).

Na exposição Amazonas: Novos Viajantes, no espaço externo do Museu de Escultura e Ecologia, em maio de 2018, Maurício Adinolfi reforça mais uma vez a preocupação com a reciclagem de embarcações. Destaca-se, Estorvo Escorbuto, instalação com partes de barcos de madeira, asfalto, ossos, cabos de aço demonstrando o reuso dos materiais (Figura 3). Esta instalação foi idealizada para a exposição. Os fragmentos são retomados do passado útil e trazidos para o presente em poética instalação (Guimarães, 2018).

A instalação erige os objetos, no caso de fragmentos de barcos, exibem em visão dinâmica no espaço, elementos que despertam para um mundo mutante e líquido (Marcondes & Martins, 2018). A ideia nostálgica de pertença a uma comunidade, uma sociedade coletiva está rareando-se os habitantes destas comunidades caiçaras trabalham na retrotopia (Bauman, 2017) com a perspectiva da sobrevivência de localidade e auto referência.

O artista Fernando Limberger, natural do Rio Grande do Sul, Brasil, de 1962, é chamado escultor do verde. Trabalha com instalações e intervenções e atua no Brasil e no exterior. Sua intensa premiação deve-se as suas preocupações com situações predatórias dos espaços da natureza. Em muitas instalações Fernando discute a paisagem urbana e a natureza.

Na instalação de Fernando Limberger denominada Contenção Verde, o ar-

tista coletou espécies de árvore comuns de parques e jardins públicos da capital para dentro da Pinacoteca no ano de 2017, instalou canteiros de plantas abastecidos por sistema de irrigação. São plantas adultas, nativas e exóticas de até oito metros colocadas num mesmo espaço formando volume verde cercado por grades de ferro que confinam as pessoas do espaço verde. A luz é natural e a irrigação é sustentável e projetada. O artista questiona as fronteiras da cultura e da natureza.

No enfrentamento da torrente de processos desinibidores proporcionados pelo consumo e pela tecnologia atuais é preciso repensar a antropotécnica (Sloterdijk, 2016) e colocá-la em curso. Formas antigas podem ser examinadas e inventadas.

Em Desmoronamento Azul, instalação montada em 2016 no Centro Cultural do Banco do Brasil em São Paulo, Limberger instalou vinte toneladas de areia tingidas de azul e fincou troncos de árvores queimados organicamente de tamanhos variados, distribuídos sobre a areia (Figura 4). Os troncos queimados foram colocados em formato irregular em elevação topográfica. A madeira é um material produzido a partir do tecido formada por plantas lenhosas. É um material orgânico de complexa composição onde predominam fibras de celulose. A deflorestação e dispersão de habitat para múltiplas espécies ameaçam a biodiversidade. Segundo Guimarães (2018: 86) Limberger coloca “o tom de azul escolhido é o celeste que alude à cor do céu e traz para o espaço a impressão de aridez, invasão e transitoriedade”.

A instalação do MUBE situada na parte externa do museu, Fernando Limberger trabalha a memória, reforça a consciência ecológica em Ainozoma com o cenário devastador da queima e a ruína do solo. Ao caminhar pelo mapeamento da instalação pode-se interpretar e perceber o evento no qual estabelece que o artista funda sua morada no mundo (Heidegger, 1992).

São troncos queimados expostos em terra vermelha com plantas da espécie capim-braqueara que emergem de forma dificultosa em cenário devastado. O efeito é impactante.

### **Conclusão**

A arte não apresenta uma significação, pois a obra e manifestação artística é ser, acontecer. Quando em evento, na linguagem heideggeriana permite abrir-se em histórias para o mundo e proporciona as mais diversas interpretações. Podemos ressaltar que estes artistas pesquisados podem ser chamados de artistas educadores. Na linguagem poética da invenção, criação, imagem relatam seu olhar/mundo. Nesta modernidade líquida, as identidades socioculturais,



**Figura 3** · Mauricio Adinolfi, *Instalação Estorvo Escorbuto*, MUBE Museu de Escultura e Ecologia, São Paulo, 2018.  
Fonte: própria

**Figura 4** · Fernando Limberger, *Desmoronamento Azul*, Centro Cultural do Banco do Brasil em São Paulo, 2015-2016 Fonte: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/desmoronamento-azul/File:Limberger01.jpg>



**Figura 5** - Fernando Limberger, *Instalação Ainozama*, troncos queimados, areia tingida e sementes de capim braquiária que germinaram durante o período da exposição, MUBE, Museu de Escultura e Ecologia, São Paulo, 2018. Fonte: <http://cargocollective.com/fernandolimberger/AINOZAMA> File:Limberger02.jpg

políticas e sexuais sofrem processos de transformações contínuas que vão do perene ao transitório, das identidades às alteridades e glocalidades.

A obra é pensada com aglutinadora de ideias e questões. Os artistas manejam conceitos e organismos da história e convertem suas operações em linguagem e constroem em experiências sociais. A apropriação dos materiais, seja como história seja como memória ativam o momento atual. A possibilidade de suas obras e manifestações artísticas transitam nas técnicas das instalações, performances, vídeos e fotos. A história é convertida, a arte vai além da correção de valores. A ideia nostálgica de pertença de uma comunidade social, com memória coletiva está se rareando. Vivemos na era da tecnologia e do trabalho conceitual, na era do sempre recomeçando em nome de uma visão mais ampla do mundo, que é ao mesmo tempo ecológica e global.

## Referências

- Adinolfi, Maurício. *Adinolfi* (2018). Disponível em < <http://www.mauricioadinolfi.com/> [Consult. 2018-12-18]
- Bauman, Zygmunt (2005) *Identidade: entrevista a Benedito Vecchi/Zygmunt Bauman*. São Paulo: Jorge Zahar Ed. ISBN 85-7110-889-7
- Bauman, Zygmunt (2017). *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro: Zahar, ISBN 978-85-378-1610-3
- Cypriano, Fabio (2003) "Paisagens fazem intervenção no CCBB". *Folha de São Paulo*. Acontece. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0111200304.htm>> [Consult. 2018-12-18]
- Limberger, Fernando. *Limberger*. Disponível em URL: <http://fernandolimberger.blogspot.com/>>[Consult. 2018-12-18]
- Guimarães, Maria (2018) *Artista na expedição, biólogo no museu* <Disponível em < [http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2018/06/084-087\\_Mube\\_268.pdf](http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2018/06/084-087_Mube_268.pdf) > [Consult. 2018-12-18]
- Heidegger, Martin (1992) *Arte y poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, ISBN 950-557-124-0
- Marcondes, Neide; Martins, Nara (2018). *Desvelar a arte: arte contemporânea meandros da interpretação*. São Paulo: Altamira, ISBN 978-85-99518-24-3
- Martins, Neide M. (1978) *O partido arquitetônico rural de Porto Fleiz, Tietê e Laranjal Paulista no século XIX: um estudo comparativo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências ISBN 728-6098165
- Manzini, Ezio; Vezoli, Carlo (2003) *O desenvolvimento de produtos Sustentáveis*. São Paulo: EDUSP, ISBN8531407311
- Sloterdijk, Peter (2016) *Ira e tempo, ensaio político-psicológico*. São Paulo: Estação Liberdade ISBN 10: 8574481955

# Manifestações culturais e afro-brasileiras nas obras de Heitor dos Prazeres

*Cultural and afro-brazilian manifestations in the works of Heitor dos Prazeres*

NORBERTO STORI\* & ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO\*\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Centro de Educação, Filosofia e Teologia: Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História. Rua da Consolação, nº 930, Bairro: Consolação, São Paulo — SP, CEP.: 01302-907 Brasil. E-mail: nstori@uol.com.br

\*\*Brasil, Escritor.

AFILIAÇÃO: Marinha do Brasil, Diretoria de Administração da Marinha, Ilha das Cobras, S/Nº, Edifício Almirante Gastão Motta, 2º andar, Bairro: Centro, Rio de Janeiro, RJ, CEP: 20091-000, Brasil. E-mail: ram060973@gmail.com

**Resumo:** As manifestações culturais e afro são elementos marcantes e que aparecem com certa frequência nas obras do artista carioca Heitor dos Prazeres (1898-1966). Neste contexto, o objetivo deste artigo é analisar as manifestações retratadas por Heitor, enfatizando a origem e a construção da identidade cultural do povo brasileiro. Conclui-se que a arte de Heitor dos Prazeres evoca a criação de um espaço público (re) inventado com a presença de expressões simbólico-corpóreas negras e de manifestações culturais que solidificam a identidade do povo.

**Palavras chave:** resistência / dança / religião.

**Abstract:** *The cultural and Afro manifestations are remarkable elements that appear with certain frequency in the works of the carioca artist Heitor dos Prazeres (1898-1966). In this context, the objective of this article is to analyze the manifestations portrayed by Heitor, emphasizing the origin and construction of the cultural identity of the Brazilian people. It is concluded that the art of Heitor dos Prazeres evokes the creation of a public space (re) invented with the presence of black symbolic-corporeal expressions and cultural manifestations that solidify the identity of the people.*

**Keywords:** resistance / dance / religion.



## Introdução

As manifestações culturais e afro são elementos marcantes e que aparecem com certa frequência nas obras do artista carioca Heitor dos Prazeres (1898-1966), assim como as condições de vida, discriminação e subalternização de homens e mulheres negras no processo histórico e geográfico de (re) produção da cidade.

A influência da cultura africana no processo de formação cultural brasileira teve início com a chegada dos africanos no continente brasileiro, por intermédio do tráfico de escravos, com uma grande diversidade cultural, vindos de várias regiões da África.

Findada a escravidão no Brasil, criou-se uma rede de sentidos excludente na qual, mais uma vez, o negro é colocado em condição de escravo. Além disso, os negros eram totalmente invisíveis nas obras artísticas ou apareciam, ainda, como figuras subalternas. Assim, o Brasil foi construído nas costas dos negros, escravizados e, quando libertados, relegados a uma classe socioeconômica mais baixa, sem acesso às oportunidades necessárias para serem integralizados no cotidiano da sociedade.

Neste contexto, o objetivo deste artigo é analisar as manifestações culturais e afro presentes nas obras de Heitor, enfatizando a origem e a construção da identidade cultural do povo brasileiro.

*Uma das várias influências da cultura africana para a identidade do povo brasileiro, foi na música com a percussão, constituindo hoje um leque bastante significativo para a formação da cultura brasileira (Pan & Teles, 2008:1).*

Todavia, observa-se que a cultura africana, não se limita à música, religião, costumes, culinária e idioma encontrando-se no Brasil até os dias atuais. Pode-se identificar essa influência nos rituais de Candomblés, Umbanda, nos jogos como capoeira, bate-coxa e nas danças como, Frevo, Samba, Batuque, Axé, Lambada, entre outros.

## 1. Prazer: eu sou Heitor dos Prazeres

*Eu sou Heitor dos Prazeres. Heitor dos Prazeres é o meu nome. Este prazer que eu tenho no nome é o prazer que eu divido com o povo. Este povo com quem eu reparto este prazer. Este povo que sofre, este povo que trabalha, este povo alegre que eu compartilho a alegria desse povo. A alegria deste povo, o sofrimento deste povo é o que me obriga a trabalhar. É o que me faz transportar para a tela o sofrimento do povo. Este povo que sou eu, um homem do povo. Não há nada mais sublime do que a massa humana. O povo é a massa humana, é a voz do sangue, o povo é a carne humana, o povo é o*

*aconchego, o povo é tudo. Eu para o povo represento um pedaço* (Heitor dos Prazeres *apud* Silva, 2018: 1)

Heitor dos Prazeres foi um compositor, cantor e pintor autodidata brasileiro que nasceu no Rio de Janeiro em 23 de setembro de 1898 e faleceu em 1966 — vítima de um câncer no pâncreas. Heitor era filho do marceneiro Eduardo Alexandre dos Prazeres que tocava clarinete e caixa na banda da Polícia Militar e Guarda Nacional, e de Celestina Gonçalves Martins dos Prazeres. Começou a trabalhar muito cedo, aos 7 anos de idade, na oficina do seu pai e aos 12 anos labutava como engraxate, jornalista e ilustrador de móveis.

Sobrinho do pioneiro dos ranchos cariocas, Hilário Jovino Ferreira, ganha do tio seu primeiro cavaquinho e em sua companhia frequenta a casa das tias baianas (Tia Ciata e Tia Esther), onde tem contato com músicos como Donga (1890-1974), João da Baiana (1887-1974), Sinhô (1888-1930), Pixinguinha (1897-1973) e Paulo da Portela (1901-1949), entre outros. Apesar dos trabalhos informais, o jovem Heitor é preso aos 13 anos, por vadiagem, e passa algumas semanas na colônia correcional da Ilha Grande.

Aos 20 anos é conhecido como Mano Heitor do Cavaco e depois Mano Heitor do Estácio, sendo “Mano” uma denominação comum entre os sambistas. Quanto ao “Estácio”, é uma referência aos companheiros que conhece no local: Ismael Silva, Bide (Alcebiades Barcelos), Nilton Bastos e Marçal. Com boa circulação entre os sambistas, firma relações com compositores da Mangueira — Cartola (1908-1980), e de Oswaldo Cruz — Paulo da Portela. Por meio dessas relações, Heitor dos Prazeres compõe sambas em parceria e participa do início dos trabalhos e da fundação de escolas de samba, que se tornam importantes referências: Mangueira, Portela e Deixar Falar (atualmente — Estácio de Sá).

Em 1927 vence, com *A Tristeza Me Persegue*, um concurso de samba organizado por José Espinguela. Cria, em 1930, um coro feminino como acompanhamento, Heitor dos Prazeres e Sua Gente, com o qual excursiona e se apresenta no Uruguai. Atua nas Rádios Cosmos e Cruzeiro do Sul, em que apresenta o programa *A Voz do Morro*, com Cartola e Paulo da Portela. Em 1931, Orestes Barbosa (1893-1966) grava seu samba *Nega, Meu Bem*.

Ainda no ano de 1931, casou-se com Dona Glória, com quem viveu até 1936, nascendo como fruto dessa união três filhas: Ivete, Iriete e Ionete Maria. Com a morte da esposa surgiu uma nova maneira de se expressar artisticamente. No mundo da pintura ingressou como autodidata por volta de 1937, estimulado pelo jornalista e desenhista Carlos Cavalcanti.

Durante as décadas de 1950 e 1960 participou, dentre outras, das seguintes

mostras coletivas, no Brasil e no exterior: 1951 — 1ª Bienal de São Paulo, com o quadro Moenda; 1953 — Integrou a 2ª Bienal de São Paulo, com direito a sala especial; 1965 — Bonn (Alemanha) — *Brazilian Art Today*; 1965 — Londres (Inglaterra) — *Brazilian Art Today*, na *Royal Academy of Arts*; 1965 — Paris (França) — Oito Pintores Ingênuos Brasileiros, na Galeria Jacques Massol; 1965 — Viena (Áustria) — *Brazilian Art Today*; 1966 — Dacar (Senegal) — 1º Festival Mundial de Artes Negras; e 1966 — Moscou (Rússia) — Pintores Primitivos Brasileiros.

## 2. A religião e o samba na cidade de Heitor dos Prazeres

As paisagens de Heitor dos Prazeres, muitas vezes consideradas pelos críticos de arte como uma obra Naif, tanto pela técnica como pela temática e estilo, nada possuem de ingênuas. Elas trazem potências de inserção transformadora dos negros e das negras na cidade do Rio de Janeiro. É posto em tela a diversidade de práticas que o corpo negro se faz presente no espaço urbano e afirma sua condição de humanidade (Manuel, 1979).

As festas com seus batuques, danças e cantorias faziam de recantos da cidade lugares de celebração, onde o sagrado e o profano se entrelaçavam para criar os sambas, os maxixes e os lundus. A dureza da vida cotidiana possuía seu repouso em breves momentos e, deles, a invenção da apropriação da cidade a partir da festa. As ruas eram os abrigos para invenção cultural, justamente porque permitia o encontro de pluralidades da apropriação sensível do mundo. A dança, o canto e a música celebravam a significação estética da vida como resistência ao cativo urbano.

Nesse sentido, podemos afirmar que as resistências negras não estavam somente configuradas em atos reativos, significam ações criativas, inventivas e inovadoras de lidar com duas formas associadas de opressão corpórea: a violência e a exploração (Barbosa, 2016).

Deve-se também reportar as marcações religiosas dos terreiros urbanos que permitiam aos negros recriar os cultos aos seus deuses, reerguendo na cidade o seu panteão mítico. Os terreiros (Figura 1) eram erguidos para fazer a festa do povo de santo e, com elas, o traçar de identidades estratégicas para ações coletivas. É, portanto, importante registrar a presença das casas de culto nas freguesias centrais da cidade, assim como as formas de assimilação da religião católica.

Na Figura 1 há uma representação do interior de um terreiro de umbanda composto por seis mulheres e dois homens, todos com o olhar voltado para cima. As personagens femininas trazem um dos braços levantados, como se estivessem a louvar ou a agradecer uma divindade no alto. Usam vestidos rodados e toucas ou fitas nos cabelos. Três delas estão de pé e outras três ajoelhadas, po-



**Figura 1** · Heitor dos Prazeres. *Terreiro de umbanda* — 1959, Óleo sobre cartão, 41 x 29 cm. Fonte: <http://virusdaarte.net/heitor-dos-prazeres-terreiro-de-umbanda/>

**Figura 2** · Heitor dos Prazeres. *Samba na Lapa* — 1963, Óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Fonte: <https://www.leilaoarte.com/leilao/2014/marco/14/heitor-dos-prazeres->

dendo ser possível observar-lhes os pés. Os dois percussionistas, com suas calças brancas, estão assentado sobre um banco de madeira, à esquerda do observador. Cada um deles traz entre as pernas um possante atabaque, instrumento de origem africana que marca a cadência dos cantos, muito usado nos terreiros de umbanda, para chamar os orixás (personificação ou deificação das forças da natureza ou ancestral divinizado).

Apesar da negação das tradições africanas, da discriminação racial e da ambiguidade no tratamento de expressões da cultura afro-brasileira, diversos re-dutos negros sobreviveram e se afirmaram na cidade como marca e matriz da presença africana. Os bairros da Saúde e da Gamboa, localizados no entorno do porto da Cidade, se caracterizavam pela forte presença de remanescentes de etnias africanas.

Nas suas multiplicidades de sujeitos e práticas especializadas esculpidos em formas, gestos e cores, Heitor dos Prazeres revisita paisagens emblemáticas da cidade: O Largo do Paço e o Largo dos Arcos da Lapa. Na tela *Samba na Lapa* (Figura 2), o artista traz o samba do morro para o asfalto e retrata personagens, embebidos de fortes cores, para o primeiro plano da cena.

Na Figura 2, valoriza-se o corpo como expressão figural de homens, mulheres e crianças. Todos eles e todas elas aparecem com uma gestualidade marcante, mesmo que sejam diferentes as cenas pintadas: pessoas com cabeças erguidas e equilibradas nas pontas dos pés. Algumas características negras são acentuadas, como os lábios grossos, e o uso de cores fortes e vibrantes. É um instante guardado onde todos flutuam em busca de sonhos, alegrias e felicidades, cuja possibilidade de realização está posta na conquista de direitos plenos à cidade por parte das comunidades negras.

Percebe-se, também, que a Lapa é retratada por Heitor como o local da boemia, do carnaval e das noitadas cariocas. É um espaço de música e mulheres. Todavia, a imagem do malandro é o personagem central da Lapa, sua origem está associada à atmosfera negativa com que se representa o negro do morro.

*O malandro era aquele descendente dos negros escravizados que, empurrado a morar em casas irregulares, no que viria a se chamar favela — devido a reformas urbanas do governo — era avesso ao trabalho regular, por ter a noção de que saindo da senzala, não houve um esforço sequer do governo para tornar o ex-escravo em cidadão, logo, cair nessa de trabalho sem ter formação ou qualquer base, o manteria nas camadas mais baixas da sociedade em trabalhos braçais, domésticos, enfim, pouca mudança entre a realidade de poucas décadas antes (Sagatiba, 2015: 1).*



**Figura 3** · Heitor dos Prazeres. *Frevo* — s/d, Óleo sobre tela colada em eucatex, 36,5 x 45 cm. Fonte: <http://virusdaarte.net/heitor-dos-prazeres-frevo/>

Mas, o malandro retratado por Heitor, e imortalizado em suas notas musicais, é um símbolo de resistência ao sistema político vigente, pois a malandragem seria uma expressão de desobediência da população recém-liberta e seu desejo de não continuar submetendo a própria força de trabalho ao aviltamento.

### 3. O frevo no Rio de Janeiro de Heitor

Heitor não retratou apenas o samba em suas pinturas, mas também o frevo (figura 3). Pois, o surgimento do frevo está ligado às classes trabalhadoras urbanas e inclui, sobretudo, negros e mestiços que criaram os clubes e passam a ocupar o espaço urbano. Apesar do frevo ter sua origem em Pernambuco, no Rio de Janeiro surge com a criação do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, fundado em 27 de novembro de 1934, na Rua do Jogo da Bola, nº 173 — Saúde, por pernambucanos de condição modesta da zona portuária do Rio de Janeiro, como João de Assis, Edgard Wanderley (músico do exército), Abdias e Alexandre (marinheiros) e Júlio Ferreira (motorista).

Apesar do samba predominar no imaginário de Heitor e em suas telas, o artista apresenta o frevo como uma manifestação que emerge na área portuária

do antigo Rio de Janeiro. Na figura 3 o artista elimina a presença de instrumentos musicais, provavelmente para dar mais ênfase aos passistas que se exibem na rua. Existem na tela cinco personagens, sendo dois homens e três mulheres. As mulheres usam vestidos listrados, enquanto os homens vestem camisas lisas. Todos os passistas portam sombrinhas, que têm a função de ajudar no equilíbrio, excetuando o de calça marrom-claro e camisa azul, o único, também, a olhar para a direita. Os demais dirigem a cabeça para a esquerda. As sombrinhas e os sapatos das mulheres combinam com seus vestidos. Os homens usam calças compridas, meias brancas e sapatos pretos ornamentados de branco.

### Conclusão

A arte de Heitor evoca a criação de um espaço público (re) inventado com a presença de expressões simbólico-corpóreas negras e de manifestações culturais que solidificam a identidade de um povo. Neste contexto, fica visível a contribuição incontestável dos negros em todos os segmentos da cultura brasileira, seja na música, na dança, na culinária, na religiosidade, enfim toda a cultura do Brasil, em especial do Rio de Janeiro, tem um pedaço da África.

Assim, Heitor dos Prazeres immortaliza em suas telas imagens cotidianas, cenas e fatos que viu e viveu como o samba, o frevo, as rodas de capoeira, os terreiros de umbanda, festas carnavalescas, e tudo o que estava ao seu alcance visual e criativo.

### Referências

- Barbosa, Jorge Luiz (2016) "A Atlântida Negra: a utopia da cidade afro-brasileira nas paisagens estéticas de Heitor dos Prazeres." In: *Anais do XIV Colóquio Internacional de Geocrítica*, Barcelona. [Consult. 2018-12-28] Disponível em URL: [http://www.ub.edu/geocrit/xiv\\_barbosa.pdf](http://www.ub.edu/geocrit/xiv_barbosa.pdf).
- Manuel, Pedro (1979) *Introdução*. In: *ARTE no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural.
- Pan, Mário & Teles, Sandro (2008) "A influência africana na percussão do Brasil." [Consult. 2018-12-11] Disponível em URL: <http://tabuleirocultural.wordpress.com/2008/03/06>.
- Sagatiba, Fernando (2015) "A Lapa do Rio Antigo." [Consult. 2018-12-12] Disponível em URL: <https://raizdosambaemfoco.wordpress.com/2015/08/18/a-lapa-do-rio-antigo/>
- Silva, Sirlene Ribeiro Alves da (2018) "Heitor dos Prazeres: Representação negra nas artes." In: *Anais do V Colóquio Internacional Educação, Cidadania e Exclusão*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. ISSN 2447-035X. [Consult. 2018-12-28] Disponível em URL: [http://www.editorarealize.com.br/revistas/ceduce/trabalhos/TRABALHO\\_E\\_V1111\\_MD1\\_SA8\\_ID534\\_30052018130241.pdf](http://www.editorarealize.com.br/revistas/ceduce/trabalhos/TRABALHO_E_V1111_MD1_SA8_ID534_30052018130241.pdf)



# O trágico sofrimento dos retirantes do sertão nordestino brasileiro nas obras de Cândido Portinari

*The tragic suffering of the retreatants of the brazilian northeastern backlands in the works of Cândido Portinari*

NORBERTO STORI\* & ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO\*\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Universidade Presbiteriana Mackenzie. Rua da Consolação, nº 930, Bairro: Consolação, São Paulo — SP, CEP: 01302-907 Brasil. E-mail: nstori@uol.com.br

\*\*Brasil, escritor.

AFILIAÇÃO: Marinha do Brasil — Diretoria de Administração da Marinha. Ilha das Cobras — S/Nº — Edifício Almirante Gastão Motta, 2º andar, Bairro: Centro, Rio de Janeiro — RJ, CEP.: 20091-000 Brasil. E-mail: ram060973@gmail.com

**Resumo:** A seca entre os anos de 1934 e 1936 marcou um período de estiagem que não ficou restrita ao nordeste, mas também aos estados de Minas Gerais e São Paulo que sofreram com a falta de chuvas. Depois disso, o dilema vivenciado no sertão nordestino passou a ser encarado como um problema nacional. Assim, o objetivo deste artigo é analisar as telas da série Retirantes de Cândido Portinari, buscando evidenciar a tragédia e o sofrimento das famílias. Conclui-se que as obras são um instrumento de denúncia social da cruel realidade de vida no sertão.

**Palavras chave:** sertão / sofrimentos / pintura denúncia.

**Abstract:** *The drought between 1934 and 1936 marked a period of drought that was not restricted to the brazilian northeast, but also to the states of Minas Gerais and São Paulo that suffered from the lack of rainfall. After that, the dilemma experienced in the northeastern backlands came to be seen as a national problem. Thus, the objective of this article is to analyze the screens of the series Retirantes of Cândido Portinari, seeking to highlight the tragedy and suffering of the families of the northeastern backlands. It is concluded that the works are an important instrument of denunciation of the cruel reality of life in the brazilian northeastern backlands.*

**Keywords:** *backwoods / suffering / painting complaint.*



## Introdução

Cândido Portinari (1903-1962), filho de imigrantes italianos, nasceu numa fazenda de café perto de Brodowski, interior do Estado de São Paulo. Seu primeiro contato com as artes foi aos 14 anos de idade, quando pintores e escultores italianos que atuavam em restaurações de igrejas no interior do estado, o convidaram para trabalhar como ajudante (Filho, 1996).

Durante os anos de 1928 e 1930, Portinari viaja para a Europa, estabelecendo-se em Paris. Nesse período teve contato com outros artistas como os fauvistas Van Dongen (1877-1968) e Othon Friesz (1879-1949). Também teve contato e influências de vários movimentos da Arte Moderna.

Em 1931, ao regressar ao Brasil, Portinari põe em prática a decisão de retratar nas suas obras o Brasil — a história, o povo, o homem negro e os retirantes fugindo da seca. Suas obras em pinturas, desenhos, afrescos e murais revelam a alma do trabalhador rural brasileiro. Preocupado, também, com aqueles que sofrem, Portinari mostra a pobreza, as dificuldades, a dor do sertanejo nordestino fugindo da seca e da miséria humana (Fabris, 1990).

A visão de Portinari sobre arte é de compromisso com o social, ele resumia esse seu conceito em uma frase: “Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social” (Capistrano, 2010:1).

Assim, o objetivo desta pesquisa qualitativa é analisar as obras do paulista Cândido Portinari, buscando evidenciar o sertão retratado pelo artista nas telas: *Os Retirantes*, *Criança Morta* e *Enterro na Rede*. Para atingir o objetivo proposto foi realizada uma análise documental e iconográfica, pois são as imagens que transmitem a ideia, não de pessoas ou objetos concretos e isolados, mas noções gerais — a fé, a pobreza, o sofrimento, a tristeza — que se chamam personificações ou símbolos.

### 1. A trajetória artística e política de Portinari

Aos 15 anos, já decidido a aprimorar seus dons artísticos, Portinari deixa São Paulo e parte para o Rio de Janeiro para estudar na Escola Nacional de Belas Artes. Um dos principais prêmios almejados pelo artista era a medalha de ouro do Salão da Escola Nacional de Belas Artes.

Nos anos de 1926 e 1927, o pintor consegue reconhecimento, mas não foi premiado. Mais tarde, Portinari chegou a afirmar que as suas telas com linguagem modernista escandalizaram o júri do concurso. Em 1928 Portinari, objetivado, prepara uma tela com elementos acadêmicos tradicionais e finalmente ganha à medalha de ouro e uma viagem para a Europa.



**Figura 1** · Pintura a óleo sobre tela, 181 x 192 cm.  
"Os Retirantes" Cândido Portinari, 1944. Fonte:  
<https://www.culturagenial.com/quadro-retirantes-de-candido-portinari/>

Como grande parte dos intelectuais brasileiros da sua época, era ligado ao Partido Comunista do Brasil, era militante comunista. Candidatou-se a deputado em 1945 não sendo eleito, em 1947 foi o candidato do PCdoB ao senado pelo estado de São Paulo, apesar de fazer uma boa campanha, e um grande comício que contou com a presença do poeta comunista, o chileno Pablo Neruda, Portinari perdeu a eleição por uma pequena margem de votos. Em 1948, por motivos políticos se exila no Uruguai e viaja pela América Latina.

Em 1950, Portinari foi agraciado com a medalha de ouro do "Prêmio Internacional da Paz", mas, por ser comunista, não pode comparecer por causa da proibição do governo americano de entrar nos Estados Unidos. Já no ano de 1951, expõe com destaque na 1º Bienal de São Paulo. Em 1955, recebeu a medalha de ouro da *Internacional Fine-Arts Council* de Nova York, na categoria de melhor pintor do ano, e em 1956 recebeu o prêmio concedido pela *Solomon Guggenheim Foundation* de Nova York. Realizou outros trabalhos nos Estados Unidos, inclusive na Biblioteca do Congresso, em Washington.

Foi um dos principais nomes do Modernismo brasileiro cujas obras alcançaram renome internacional, como os dois grandes painéis Guerra e Paz (1952 — 1956), no edifício sede da ONU — Organização das Nações Unidas em Nova Iorque/EUA, oferecido pelo governo brasileiro em 1956 e a série Emigrantes (1944) do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

É importante ressaltar que Portinari foi o único artista brasileiro convidado para exposição “50 Anos de Arte Moderna”, no *Palais des Beaux Arts*, em Bruxelas, no ano de 1958. Apesar disso, Candido Portinari sofreu perseguições por parte do governo na época, justamente por pintar e chocar representando a miséria dos retirantes nordestinos em seus quadros, ao mesmo tempo nos faz perceber que a natureza é um elemento vivo. Na ótica do artista, o êxodo rural faz com que as pessoas deixem suas casas no campo e migrem para as cidades motivadas pela esperança de uma vida melhor, o que nos faz perceber que a natureza natural mesmo sofrida é um elemento ativo, vivo.

## 2. A seca e os retirantes

A seca principalmente no nordeste brasileiro entre os anos de 1934 e 1936 marcou um período de estiagem, não ficando restrita ao nordeste, mas também aos estados de Minas Gerais e São Paulo que sofreram com a falta de chuvas. Neste contexto, diversos artistas passaram a retratar a seca e o sertão em suas obras, dentre os quais, o escritor Graciliano Ramos (1892 — 1953) — com dois romances (São Bernardo, de 1934 e Vidas secas, de 1938) e o pintor Cândido Portinari com a Série Retirantes de 1944, composta pelas seguintes pinturas: Retirantes, Enterro na Rede e Criança Morta.

Portinari, buscando evidenciar a tragédia e o sofrimento do povo nessas pinturas, e utilizando de elementos pictóricos com influência expressionista, registrou nas telas a dura realidade de famílias de retirantes, bem como todo o seu sofrimento, fazendo com que essas obras se tornassem um importante instrumento de denúncia social como na tela *Os Retirantes* (Figura 1).

A pintura apresenta duas famílias, uma com um casal onde há um homem idoso e uma mulher com mais idade que carrega uma criança desnutrida, quase um cadáver e uma família com seis personagens cadavéricos, maltrapilhos, sofridos caminhando sob sol escaldante, sem rumo e em busca de uma vida próspera.

Na tela é possível identificar um homem idoso sem camisa, aparentemente o personagem mais velho que segura um cajado como seu apoio de caminhada. Uma mulher com o olhar distante, transmite tristeza e solidão, sustenta uma criança apoiando-a em seu quadril. Na outra família, percebemos uma mulher aparentemente mais jovem, com cabelos longos e negros, e olhar triste, cansa-



**Figura 2** · Pintura a óleo sobre tela, 180 x 190 cm.  
"Criança Morta" Cândido Portinari, 1944. Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2735/detalhes>

**Figura 3** · Pintura a óleo sobre tela, 180 x 220 cm.  
"Enterro na Rede" Cândido Portinari, 1944. Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2734>

do, expressando em seu rosto o sofrimento vivido e a dor do que ainda estará por vir dessa tragédia humana. Esta mulher segura com seu braço esquerdo uma trouxa branca na cabeça que certamente contém as poucas coisas que restaram. No braço direito uma criança aparentemente como sendo uma recém-nascida. Ao seu lado, está o seu pressuposto marido e pai das crianças segurando a mão de uma criança e com a outra mão segura um pequeno pedaço de pau, com uma trouxa de tecido na sua ponta, apoiada sobre seu ombro esquerdo. Ao seu lado, se encontram duas crianças, uma seminua, apresentando um abdômen bastante avantajado, o que pode ter sido feito propositalmente pelo artista ao querer mostrar que no período da produção da obra o país enfrentava sérios problemas com as questões de saneamento básico e tratamento da água, o que fazia com que grande parte da população fosse atingida pela esquistossomose e outros vermes.

No céu azul há “pássaros pretos” — urubus, simbolizando a morte que os rodeia como, também, a foice carregada pelo ancião. Há um horizonte claro, diferenciando-se de toda tensão predominantemente escura da cena, com uma fosca lua do lado superior direito. No canto inferior esquerdo, percebem-se algumas montanhas e atrás dos personagens, quatro pequenas elevações de terra, que supostamente seriam covas.

Na terra há um pedaço de osso e pedras. Um embate entre a vida e a morte representado neste cenário de sofrimento pelo ciclo da vida que se inicia com uma criança e irá terminar com a figura do personagem mais velho da cena. As carcaças, os cactos, os urubus em revoadas, as covas que quebram o achatamento do solo, são o dramático cenário no qual se situam figuras de diferentes consistências e expressividades.

Os personagens — mulheres, velhos e crianças, são os heróis, famintos e sem sorte, que, Portinari fixa em suas telas. De acordo com Fabris (1990): *“Preocupando-se com aqueles que sofrem, mostra a pobreza, as dificuldades e a dor do sertanejo nordestino fugindo da seca e da miséria humana”*. É impossível não se perturbar com a situação decrepita e até cadavérica dos personagens. Os cenários retratados pelo artista mostram uma falta de esperança, com animais mortos e nenhum verde ou algo que denote a vida para o sertanejo.

### 3. O sofrimento das crianças

A criança morreu! Vítima da inanição, da terra improdutiva, desertificada pela falta de água. Segundo Sobrinho (1982:8), quando o sertanejo consegue escapar precariamente da seca, migrando para os grandes centros, tem sua família reduzida, com a morte de seus filhos, devido à precariedade das condições de retirada.

Na obra *Criança Morta* (Figura 2), a tragédia dos retirantes contínua a ser retratada por Portinari através de uma família. Família esta, constituída por seis pessoas — pais e irmãos que seguram uma criança morta nos braços onde se percebe a tragédia humana, a morte, o desespero, o desamparo, a perda. Eles choram, e com o choro, representando as lágrimas, jorram dos olhos dos personagens pequenas pedras que simbolizam as pedras encontradas no caminho.

Portinari pintou as lágrimas muito maiores do são na realidade para mostrar o quanto é grande o sofrimento dessas pessoas famintas, desnutridas, cansadas e sem saberem para onde irão, qual destino terão. A figura central da tela, segura com as suas mãos exageradamente grandes e desproporcionais anatomicamente o corpo de uma criança. Os adultos, cabisbaixos, olham para a criança morta direcionando o nosso olhar para a tragédia acometida. Pelo predomínio cromático dos tons de terra que marcam a parte inferior da tela, principalmente, pelo aspecto tenebroso das figuras humanas, que oscila do cadavérico ao fantasmagórico, observamos um quadro comovente de luta entre a vida e a morte. Esses seres cadavéricos carregam o peso do destino. Essa obra é um exemplo do vigor e da crítica contundente que o pintor registrou nas telas da série.

#### 4. Morte e vida

A tela *Enterro na Rede* (Figura 3) apresenta quatro personagens, sendo dois masculinos e dois femininos carregando as suas dores físicas e da alma. Dois homens carregam a rede com o morto, enquanto uma mulher ajoelhada de costas para o observador ergue os braços para os céus, em visível desespero, ocupando a parte central da composição. Um pouco à frente, ajoelhada e com as mãos em forma de prece, encontra-se uma segunda mulher com o seu sofrimento pela perda de um ente querido e pela falta de esperança.

A rede pendurada em um pau é carregada por dois homens, um em cada extremidade. O volume e o formato da rede não aparentam transportar um corpo normal, parece desprover de materialidade, levando a crer que se trata daquilo que dele sobrou, em razão da miséria vivida. Os dois homens, embora gigantescos, apresentam cabeças miúdas, desproporcionais ao tamanho do corpo, o que leva o observador a deduzir que se trata de trabalhadores rurais, munidos de muita força, mas de pouca sabedoria. Enquanto o primeiro deles segura o fardo com as duas mãos, o segundo retém a rede no ombro, deixando a mão direita cair sobre o corpo, em sinal de cansaço, e, com a esquerda, segura no meio o pau que a sustém, marcando o meio exato da composição.

Pés descalços e aparentemente rachados são comuns entre os personagens. O artista notadamente usa os joelhos dobrados dos personagens para reforçar

o pesar da morte. A paisagem ao fundo é confusa, sem uma forma definida e o contraste entre as cores traz um sentido fúnebre.

### Conclusão

Os problemas dos nordestinos brasileiros foram retratados com vigor por Portinari na série *Retirantes*, que, assolados pela seca, abandonam suas terras em busca de melhores condições de vida. O êxodo rural faz com que as pessoas deixem suas casas no campo e migrem para as cidades motivadas pela esperança de uma vida melhor. A esperança de uma vida melhor parte de uma preocupação fundamental que desemboca em uma decisão de partir para o desconhecido, mesmo que esse desconhecido seja pior que o conhecido, e que a morte esteja presente em sua caminhada.

A série *Retirantes* é uma face do Brasil, é a sensibilidade do pintor usada para denunciar a cruel realidade do país, é uma imagem que fica para a história, e para a humanidade. Portinari ao se expressar através de suas telas ocasionou forte repercussão pública na época, visto que a sociedade, na década de 1944, não estava preparada para a fruição das pinturas fortemente realistas. Por conta da pintura-denúncia Cândido Portinari sofreu perseguições por parte do governo, justamente por retratar a miséria em seus quadros, e desnudar em sua obra que a falta de políticas públicas empurra as pessoas para outros locais, inclusive à morte.

### Referências

- Capistrano, Antônio (2010) "Cândido Portinari, um grande Comunista." [Consult. 2018-12-27] Disponível em URL: <http://www.vermelho.org.br/noticia/143624-1>.
- Fabris, Annateresa (1990) *Portinari, pintor social*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Filho, Mário (1996) *A infância de Portinari*. Rio de Janeiro: Edições Bloch.
- Projeto Portinari (2009) "Cronobiografia de Cândido Portinari." [Consult. 2018-12-27] Disponível em URL: <https://rl.art.br/arquivos/3100215.pdf>.
- Sobrinho, Thomaz Pompeu (1992) *A história das secas século XX*. Mossoró: Fundação Guimarães Duque.

# Kyle McDonald: criação de novas linguagens artísticas a partir do código e dos algoritmos de aprendizagem integrados em máquinas computacionais

*Kyle McDonald: new artistic languages created from code and learning algorithms integrated into computational machines*

**NUNO MIGUEL GONÇALVES PINTO FERREIRA\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, professor, artista, investigador.

AFILIAÇÃO: Escola Artística Soares dos Reis. Rua Major David Magno 139, 4000-191 Porto, Portugal. E-mail: nunoferreira@essr.net



**Resumo:** As tecnologias computacionais emergentes influenciam de forma direta as concepções artísticas e o papel crítico que os artistas assumem numa sociedade e numa cultura de base tecnológica. A partir da análise das obras do artista e investigador Kyle McDonald, que apresentam uma relação estreita com os códigos computacionais e meios tecnológicos atuais, demonstra-se a forma como estes interferem no modo de pensar e produzir arte, através da reconsideração do desenvolvimento metodológico e de um re-enquadramento das práticas artísticas contemporâneas. Kyle programa as suas obras a partir de agentes computacionais e da sua participação em sistemas complexos, é um de poucos artistas que assume um papel preponderante na investigação e desenvolvimento do ‘machine learning’ e da forma como estas tecnologias inovadoras irão continuar a intersector o campo das artes no futuro.

**Palavras chave:** Algoritmo / código / agentes computacionais / mediação.

## Introdução

Os projetos do artista e investigador norte americano Kyle McDonald são desenvolvidos no espaço de intersecção entre a arte e as tecnologias mais recentes no âmbito da ciência da computação. Para este facto contribui toda a experiência e conhecimentos adquiridos por Kyle em áreas da programação computacional e da filosofia. O seu trabalho artístico emerge do potencial exploratório que utiliza como método, ao qual junta práticas reflexivas acerca da comunicação humana e da mediação efetuada por máquinas capazes de interpretar códigos computacionais. São os algoritmos e a organização da informação segundo redes neurais que tornam estes sistemas computacionais capazes de realizar aprendizagens e tomarem decisões de forma autónoma. Na perspetiva deste artista as pesquisas realizadas no campo do ‘machine learning’ permitiram uma progressão até um nível em que se tornou possível trabalhar com esses algoritmos no campo artístico, isto deve-se à evolução no tratamento de dados digitais, à velocidade de processamento dessa informação e aos novos instrumentos computacionais e seus dispositivos eletrónicos periféricos (Cloudera Fast Forward Labs, 2016).

Kyle é um artista de referência na comunidade OpenFrameworks, dedicada

**Abstract:** *Emerging computational technologies have a direct influence in artistic conceptions and on the critical role artists play in a technology-based society and culture. Starting from the analysis of works by artist and researcher Kyle McDonald, that present a close relation with computational codes and advances in technological means, we demonstrate how they interfere in the way of thinking and producing art, through the reconsideration of the methodological development and a re-framing of the contemporary artistic practices. Kyle programs his works from computational agents and their participation in complex systems, he is one of a few artists that plays a leading role in the research and development of ‘machine learning’ and how these innovative technologies will continue to intersect the field of arts in the future.*

**Keywords:** *Algorithm / code / computational agents / mediation.*

a projetos que envolvem o código como veículo de produção artística; é membro do Free Art and Technology (F.A.T.) Lab, organização dedicada a enriquecer o domínio público através da pesquisa e desenvolvimento de tecnologias e media; é membro do Frank-Ratchye STUDIO for Creative Inquiry at Carnegie Mellon University, um laboratório de pesquisa atípica, nas intersecções das artes, ciência, tecnologia e cultura; desenvolve projetos na Tish School for the arts da Universidade de Nova York, um centro de investigação de artes performáticas e de media. Kyle apresenta regularmente os seus projetos em eventos artísticos e tecnológicos como o Ars Electronica, Future Fest e o Ted Vancouver, bem como em festivais internacionais como o Sonar.

Adepto convicto do código aberto, disponibiliza os resultados das suas investigações em repositórios como o *GitHub*, de forma a conseguir colaborações com outros artistas. Neste artigo vamos abordar o seu desenvolvimento conceptual e técnico com base em três das suas instalações mais recentes.

### **1. A mediação computacional e as relações humanas**

No entendimento de Kyle McDonald, o corpo humano é um interface entre o eu, detentor do controlo da sua esfera pessoal privada, e a esfera social e pública, na qual o eu se procura inserir e as máquinas computacionais assumem um importante papel na mediação da comunicação (Cloudera Fast Forward Labs, 2016). As interações da comunicação humana são a base conceptual das suas obras, nas quais procura relacionar as percepções e emoções geradas nas relações da fisicalidade e virtualidade do corpo humano. As interações humanas nos contextos atuais preconizam novas formas de estar, de atuar e de se relacionar com os outros indivíduos, promovendo também a descoberta da nossa individualidade em termos corpóreos e psicológicos.

Os seus projetos artísticos, normalmente em formato de instalações interativas, são sistemas híbridos, complexos e elaborados, em que a vertente computacional demonstra autonomia nas suas interferências com o funcionamento da obra: Dados digitais alimentam um algoritmo genérico que constrói a sua própria lógica, com base na informação recebida e nas matrizes de dados articuladas. Os algoritmos e a forma como são concebidos provocam serendipidade, a obtenção de resultados inesperados que potencializam o domínio artístico. Ao provocar novas associações entre as entidades e agentes que participam no sistema computacional das suas instalações, Kyle revela novas perspetivas sobre a essência da obra de arte nos seus processos de invenção e criação de novas ideias e conceitos (Zylinska, 2012:173).

## 2. A operacionalidade dos códigos computacionais

Para uma compreensão mais precisa e específica acerca do funcionamento dos sistemas que estão por trás das instalações de Kyle McDonald, iremos analisar três das suas obras mais recentes. Em todas elas estão patentes soluções técnicas e estéticas relacionadas com a programação de algoritmos e com a utilização de dispositivos periféricos que conferem características humanas aos sistemas interativos que operam nas instalações.

### 2.1. 'Social Soul' — 2014

Instalação realizada em co-autoria com Lauren McCarthy, com o intuito de ser apresentada no Festival Ted Vancouver (Figura 1 e Figura 2). Nesta obra, os espectadores são convidados a entrar num espaço repleto de ecrãs de plasma e espelhos que replicam a informação audiovisual transmitida por esses dispositivos. Os utilizadores participam numa experiência imersiva que simula o interior de um fluxo de informação da rede social Twitter, compartilhando as mensagens veiculadas pelos ecrãs e espelhos deste ambiente interativo. O vídeo de apresentação da obra no Festival Ted Vancouver mostra uma instalação multiusuário, que acolhe os utilizadores no seu seio, gerando a sua inclusão espaciotemporal, numa parafernália de informação visual e sonora apresentada pelos fluxos de informação. As ações dos utilizadores são perscrutadas e analisadas de forma a poderem ser enviadas aos algoritmos do modelo operativo incorporado no sistema que no final da experiência envia uma mensagem 'tweet' personalizada aos utilizadores da instalação, no qual é efetuado um convite para este entrar em contacto com uma 'alma social irmã' (MKG Agency, 2014).

### 2.2. 'Augmented Hands Series' — 2014

Instalação interativa premiada no Festival Ars Electronica 2015 (Figura 3 e Figura 4) e desenvolvida em co-autoria com Golan Levin e Chris Sugrue, os utilizadores são convidados a inserir uma das suas mãos numa caixa digitalizadora e passam a visualizar representações da sua mão adulterada em tempo real, num ecrã de grandes dimensões. Essas modificações da fisionomia da mão, são desenvolvidas pelo sistema da instalação de forma autónoma, em mais de vinte situações distintas. No vídeo que apresenta a demonstração da instalação podemos visualizar distorções como um dedo polegar que aparece articulado no lado oposto da mão, dedos que surgem com dimensões reduzidas ou em falta, distorções na dimensão, posição e formatos dos dedos em situações fisionomicamente impossíveis. Os utilizadores são livres de escolher qual das mãos irão utilizar, um pequeno ecrã tátil permite selecionar diferentes modificadores que atuam no sistema e os



**Figura 1** - Kyle McDonald com Lauren McCarthy.  
Delta Social Soul — TED 2014. Fonte:  
<https://vimeo.com/90547410>

**Figura 2** - Kyle McDonald com Lauren McCarthy.  
Delta Social Soul — TED 2014. Fonte:  
<https://vimeo.com/90547410>

algoritmos calculam a distorção ou colocação de elementos associados à mão a partir de uma análise realizada em tempo real, produzindo um resultado visual imprevisível.

A instalação não realiza uma mera distorção da imagem captada, ela é sensível às atuações realizadas pela mão do utilizador que vão alterar profundamente a estrutura morfológica desse órgão dos sentidos humano. O sistema integrado na obra faz uma análise da postura da mão e opera com base na informação que é recuperada e utilizada no algoritmo operacional. As transformações fisionómicas percebidas são uma exploração do nosso corpo, da nossa identidade, levando a uma tomada de consciência acerca das características físicas que partilhamos enquanto humanos (Levin, 2014).

### 2.3. 'Sharing Faces' – 2013

Kyle explora a utilização de imagens espelhadas dos utilizadores humanos que interagem com a instalação em locais distintos do planeta (Figura 5 e Figura 6). Esta instalação conectou por um período temporal superior a 8 meses um centro de exposições em Anyang, na Coreia do Sul, e uma Universidade de Yamaguchi, no Japão. No ano 2015, voltou a conectar remotamente duas estações de metro Francesas, durante a sua apresentação no Festival de Bouillants. Esta instalação é uma obra de arte multilocal e em rede, a interação dos utilizadores com a instalação é efetuada em diferentes localizações geográficas. Esta obra transporta para a atualidade outras instalações que atuaram dessa forma no passado, como 'Send/Receive', concebida por Keith Sonnier, Willoughby Sharp e Liza Bear em Setembro de 1977, na qual tornaram possível estabelecer uma ligação bidirecional via satélite, durante dois dias, entre as cidades de Nova York e São Francisco.

Uma vez mais, Kyle McDonald procura o questionamento acerca das nossas relações humanas e tipos de comunicação que usamos atualmente para partilhar informação, não apenas textos, sons e imagens, mas acima de tudo as nossas emoções. Os utilizadores da instalação não ficam insensíveis ao carácter mimético presente nas imagens dos outros utilizadores, com os quais é confrontado. 'Sharing Faces' funciona a partir de finos ecrãs que simulam espelhos, colocando frente a frente os utilizadores que interagiram com a instalação em locais remotos. Uma câmara digital é o dispositivo que captura as imagens desses utilizadores e permite a intervenção do código para realizar um reconhecimento facial e comportamental. O funcionamento de um algoritmo opera a comparação de imagens dos diferentes indivíduos, utilizando características como o posicionamento dos mesmos, a postura corporal e a expressão facial que apresentam em frente ao espelho. Como resposta, o sistema devolve a imagem de outro utilizador que



**Figura 3** - Kyle McDonald com Golan Levin e Chris Sugrue. Augmented Hand Series (Demonstration, 2014). Fonte: <https://vimeo.com/111951283>

**Figura 4** - Kyle McDonald com Golan Levin e Chris Sugrue. Augmented Hand Series (Demonstration, 2014). Fonte: <https://vimeo.com/111951283>



**Figura 5** · Kyle McDonald. *Sharing Faces*. Fonte: <https://vimeo.com/96549043>

**Figura 6** · Kyle McDonald. *Sharing Faces*. Fonte: <https://vimeo.com/96549043>

mimetiza as suas características fisionómicas, que nos leva a pensar na importância da conexão entre diferentes indivíduos e o conhecimento acerca de outras culturas (McDonald, 2013).

### 3. O *'machine learning'* presente na obra de arte

Nos três casos anteriormente apresentados, soluções tecnológicas inovadoras transformam-se em formas de criação a partir da utilização do código e da componente computacional, usada como recurso para experimentações artísticas e nas quais o *'machine learning'* se integra com câmeras digitais, múltiplos sensores, bases de dados relacionais e materiais eletrónicos.

Com a introdução do *'machine learning'* não é necessário adicionar ou editar o código que foi desenvolvido para a instalação, apenas enviamos um *'feed'* de dados ao algoritmo de funcionamento e ele constrói a sua própria lógica a partir desses mesmos dados e da sua aprendizagem com exemplos passados. Segundo Tom Mitchell um programa computacional aprende por experiência 'E', em função de uma determinada tarefa 'T' e de uma mensurabilidade da performance 'P', se a sua performance em 'T' a partir da medida realizada em 'P' melhora com o aumento da experiência 'E' (Mitchell, 1997:14).

Na perspectiva de Kyle, as pesquisas realizadas no campo do *'machine learning'* permitiram uma progressão até um nível em que se tornou possível trabalhar com esses algoritmos no campo da arte. Para tal facto aponta também a evolução no tratamento de dados digitais, a velocidade de processamento dessa informação e a evolução dos novos instrumentos computacionais e seus dispositivos eletrónicos periféricos (Cloudera Fast Forward Labs, 2016).

### 4. Conclusão

O trabalho artístico de Kyle McDonald releva o papel crítico que os artistas assumem numa sociedade e numa cultura de base tecnológica, sendo um exemplo claro e concreto da importância fundamental da experimentação artística e do envolvimento dos artistas com os meios computacionais e com as linguagens de programação. Num mundo em que os indivíduos são cada vez mais coisificados e convidados a agir como máquinas e as máquinas computacionais são alimentadas por informação digital selecionada e tratada de forma semântica, de modo a permitir uma antropomorfização das mesmas, geram-se alterações culturais que se repercutem na mudança interior dos indivíduos e na sua forma de ver e pensar. Numa colaboração processual entre máquina e homem, entre o código e pensamento, na relação simbiótica entre arte e tecnologia, o artista produz novos campos de



investigação e potencializa-os pela sua capacidade de experimentar novos lugares no domínio da criação artística.

A hibridação presente nas suas instalações advém da interligação de diversos campos de conhecimento, permitindo a expansão desses campos a um novo território experimental, onde a eficiência dos algoritmos determina o funcionamento das obras e uma condição de autonomia das mesmas. A automatização dos agentes computacionais que integram o sistema de funcionamento das instalações coloca-nos perante um questionamento ao nível das potencialidades do código e dos algoritmos, da sua intervenção no funcionamento da obra de arte e da mensagem que se produz com a colaboração e intervenção desses agentes tecnológicos autónomos. O software torna-se algo mais do que uma tecnologia meramente funcional e passa a adquirir qualidades expressivas e uma semântica própria, dando lugar a novos processos de funcionamento dominado pela intervenção dos algoritmos.

Prevedo o que será um dos caminhos possíveis da arte computacional no futuro, podemos afirmar que o domínio artístico terá que racionalizar as alterações e constantes progressões do domínio tecnológico, que tornam o artista consciente das capacidades estéticas e possibilidades plásticas que advêm desse processo, uma vez que essa evolução desses conhecimentos provoca um aumento de possibilidades de criação e produção artística baseada em máquinas computacionais.

## Referências

- Cloudera Fast Forward Labs (2016). *NeuralTalk with Kyle McDonald*. [Consult. 2018-11-17]. URL: <https://blog.fastforwardlabs.com/2016/02/18/neuraltalk-with-kyle-mcdonald.html>
- Digital Arti (2015). *Kyle McDonald, adding a digital art dimension to human relationships*. [Consult. 2018-11-17] URL: [https://media.digitalarti.com/blog/digitalarti\\_mag/kyle\\_mcdonald\\_adding\\_a\\_digital\\_art\\_dimension\\_to\\_human\\_relationships](https://media.digitalarti.com/blog/digitalarti_mag/kyle_mcdonald_adding_a_digital_art_dimension_to_human_relationships)
- Levin, Golan (2014). *Augmented Hand Series (Demonstration, 2014)*. URL: <https://vimeo.com/111951283>
- Levin, Golan (2015). *Kyle McDonald discussing the Augmented Hand Series*. URL: <https://vimeo.com/114850286>
- Mcdonald, Kyle (2013). *Sharing Faces*. URL: <https://vimeo.com/96549043>
- MKG AGENCY (2014). *Delta Social Soul*. TED 2014. URL: <https://vimeo.com/90547410>
- Mitchel, Tom (1997). *Machine Learning*. New York: McGraw-Hill
- Zylinska, Joanna (2012). *Life after New Media, mediation as a vital process*. London: MIT Press

# A Arte de Roberto Evangelista: Uma Ritualística na Floresta Amazônica

*The Art of Roberto Evangelista: A Ritualistic in the Amazonian Forest*

ORLANDO MANESCHY\* & SÁVIO LUIS STOCO\*\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual, curador independente e professor pesquisador.

AFILIAÇÃO: Professor pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará — (PPGARTES/ICA/UFPa). Av. Pres. Vargas, S/N — Campina, Belém — PA, 66017-000, Brasil. E-mail: orlandomaneschy@gmail.com

\*\*Brasil, artista visual e pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes (ECA); Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA). Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 — Cidade Universitária — CEP 05508-020 — São Paulo — SP — Brasil. E-mail: saviostoco@usp.br

**Resumo:** Este artigo aborda o percurso artístico de Roberto Evangelista, pontuando as relações estabelecidas entre arte, ecologia e transcendência, ao enfatizar a importância de suas proposições para o cenário artístico brasileiro, com atenção à perspectiva que este dá para a destruição da Amazônia e dos povos da floresta, sendo um dos precursores desta discussão na região, questões que vem à tona desde suas primeiras obras e que tornam-se mais que emergentes nos dias atuais. Destacamos ainda a obra *Mater Dolorosa — In memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, bem como a recepção crítica de sua produção e sua reverberação.

**Palavras chave:** Amazônia / Rito / Arte e Política.

**Abstract:** *This article discusses the artistic journey of Roberto Evangelista, pointing to the relations established between art, ecology and transcendence, focusing on the importance of his propositions to the Brazilian artistic scene, highlighting the approach that this gives to the destruction of the Amazon and the peoples of the forest, being one of the forerunners of this discussion in the region, issues that have surfaced since its first works and that become more than emerging in the present day. We will also emphasize the work *Mater Dolorosa — In Memoriam II — of the creation and the survival of forms, as well as the critical reception of its production.**

**Keywords:** Amazon / Rite / Art and Politics.

## Introdução

Roberto Evangelista nasceu no município Cruzeiro do Sul, no estado do Acre, mas criou-se em Manaus, capital do Amazonas, região Norte do Brasil. Chegou a residir em Brasília, onde entrou em contato com círculos culturais e tomou parte dos debates do meio cinematográfico em torno do Cinema Novo brasileiro que se davam sobremaneira na Universidade de Brasília — UNB. Esse contato foi um fato de extrema importância em sua formação cultural. No retorno a Manaus, graduou-se em Filosofia na Universidade do Amazonas — UA, (atual Universidade Federal do Amazonas — UFAM) e passou a integrar o movimento teatral da cidade. Na década de 1970 começa a se envolver com as artes visuais.

Suas primeiras produções em artes visuais foram apresentadas em 1976, alcançando ampla circulação, como na *Bienal Nacional de São Paulo* (1976), onde conquistou o Prêmio Ministério das Relações Exteriores, e na *XIV Bienal Internacional de São Paulo*.

Nesse mesmo ano apresenta a instalação *Mater Dolorosa — in memoriam I* (Figura 1) que foi considerada naquele momento por Márcio Souza (2017) uma “obra-síntese da paisagem da desolação amazônica”. A obra antecipa o debate no cenário das artes plásticas na região sobre questões da exploração na Amazônia, enfatizando um discurso ambiental, como destaca o curador Paulo Herkenhoff no texto *Travessias e Dissoluções*, escrito para a *XXIII Bienal Internacional de São Paulo*:

*Essa obra precede em dois anos o Manifesto do Rio Negro (1978) de Pierre Restany e Frans Krajcberg e está adiante do processo internacional de discussão da devastação da Amazônia, que só se amplia depois da falência de grandes projetos agroindustriais de companhias multinacionais. (Herkenhoff, 1996)*

Desde o primeiro trabalho, houve uma opção conceitual e um amálgama de materiais e visualidades das quais o artista teve contato até então, dos povos originários e ribeirinhos. Dessa forma, Evangelista foi percebido pelo cenário nacional e internacional como um artista cuja produção se estabelecia num campo de perspectivas da arte ambiental com preocupações sócio-ecológicas.

Neste contexto entendemos como algumas de suas obras se aproximaram da cultura indígena, em particular da Tukano, tais como *Mater Dolorosa — In memoriam II — da criação e sobrevivência das formas* (1978) e *Nika Uúcana* (1989), apontando tensões existentes na região e no país, como revela um dos curadores gerais da *XXIII Bienal de São Paulo*, Roberto Aguiar:



**Figura 1** - Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam I*, 1976. Instalação. Acervo: Roberto Evangelista.

**Figura 2** - Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma). Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

*A instalação Nika Uíicana, realizada com Regina Vater e apresentada em 1989 na Galeria Clocktower em Nova York, endereça homenagem a Chico Mendes, líder rural assassinado por latifundiário. Roberto trabalhou com as formas que instauraram a civilização na Terra: o círculo, o quadrado e o triângulo. Circulares as trezentas cabaças e o centro da instalação, quadrado o perímetro que ocupam e triangular a ascensão das penas em direção à luz. O todo presta contas ao título da obra, que provém da língua tucano e significa “união dos povos”. Os velhos diplomatas diziam que um dos maiores prodígios brasileiros está em que uma mesma língua é falada em todo o território nacional. A obra de Roberto revela os limites da pretensão niveladora (Aguilar, 1996).*

### Para não esquecer do começo

Evangelista direciona seu olhar para as questões socioambientais e culturais de forma atenta, tanto no que tange às formas, quanto num plano mais profundo, como afirma Herkenhoff ao falar de *Mater Dolorosa — in memoriam II*: “A obra é decurso e consumação do tempo. Trabalhando sob a orientação de um pajé, Evangelista investiga o pensamento cosmogônico e a resistência da forma natural, primeira e simbólica. O artista busca uma medida essencial.” (Herkenhoff, 1996).

Observamos dois fatores de extrema importância para a compreensão da gênese dessa obra, uma das mais singulares e engajadas no repertório brasileiro da época. É o trabalho que enfatiza seu olhar para a cultura indígena, assim como inicia um percurso em obras intermidiáticas.

O primeiro fator a ser considerado é o da influência das artes cênicas que nos anos 1970 vivenciou, com o trabalho do *Teatro Experimental do Sesc* (Tesc), uma aproximação singular com a cultura indígena gerando representações que podemos entender como distanciadas de consolidados modelos artísticos vigentes daquele período, e que nos leva a compreender a performatividade que o artista ativa junto com os indígenas no filme.

O segundo é o estreitamento de laços do artista com culturas populares do interior do estado/região, em especial proporcionadas por sua inserção na religião espírita União do Vegetal (UDV) a partir de 1970 — da qual se tornou um dos precursores no Amazonas e mestre da congregação, o que fortalece sua relação com os povos da floresta, e a percepção sobre a importância vital da natureza. Nesse contexto conectou com o indígena tukano Bibiano Costa, que vemos no filme com sua família, após oito anos de uma estreita amizade estabelecida e que agrega posicionamento e densidade ao trabalho (Evangelista, 2018b).

*Mater Dolorosa — in memoriam II* (Figura 2), foi premiada no *V Salão Nacional de Artes Plásticas, da Fundação Nacional de Arte — Funarte* (1982) e alcançou grande repercussão nacional e internacional, participando de diversas mostras, festivais e exposições em TV aberta.

Cabe ainda destacar que mesmo tendo uma carreira de sucesso nos anos 1970/1980, sua produção passa a circular menos nas décadas seguintes, pois o artista direciona-se para suas relações comunitárias. Nesta conjuntura, o filme encontrava-se distanciado do circuito de exposições artísticas até o ano de 2010, quando a obra foi reativada pela curadoria da mostra *Amazônia, a Arte*, realizada no Museu Vale (ES), e no Palácio das Artes (BH), na itinerância da mesma exposição: entre as duas mostras, o filme ainda integrou sala especial do *Projeto Arte Pará*, no Museu Paraense Emílio Goeldi (PA). Destacamos esses três momentos expositivos que colocam em diálogo e circulação esta obra, pois foi neste ano de 2010 que o filme retorna ao circuito da arte e volta a afetar sobremaneira público e crítica, mais de trinta anos depois de sua realização, tendo integrado, a partir daí, outras mostras no contexto nacional e internacional.

Este impacto não se dá apenas pelas potentes imagens que articulam questões de memória e transmissão cultural, mas ativa resistências, suscitando compreensões para além da geometria, ultrapassando o conteúdo formalista da materialidade sobre a qual o artista se concentra ao desenhar formas com cuícas e madeira de miriti (tipo de madeira balsa da Amazônia), em sua performance ambiental junto com os participantes da ação no Lago do Arara, no rio Negro (Amazonas), para ativar fenomenologicamente o viver a Amazônia, e ainda bradar em nome dos povos aniquilados, massacrados pelo homem branco. Na voz do artista, uma concepção de universo pode ser assimilada:

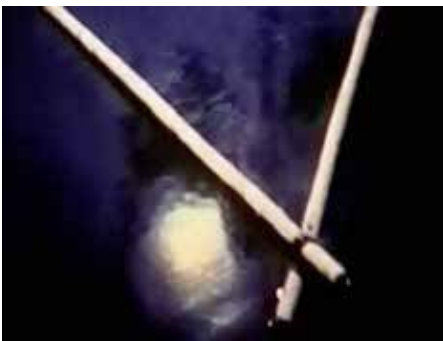
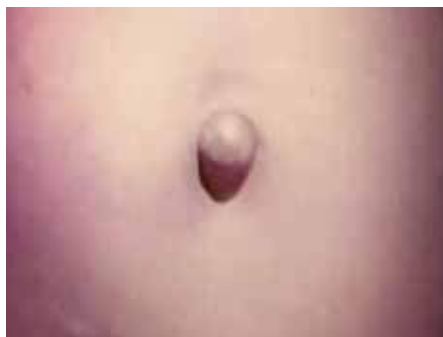
*De boca ao ouvido, durante muitas luas, as linhas foram passadas. As informações das linhas. As formações das linhas. As linhas. Com elas, sem que eles soubessem, redesenhamos a vida e sobrevivemos.*

*As nossas primeiras ferramentas de armar, geradas do sol e da água. Luz ou água quem estava no princípio? Os velhos diziam: juntas, sempre estiveram (...) Os velhos contavam: no princípio nunca foi o caos. E o primeiro nunca dormiu.*

*Olho imenso. Bojudo. Luz de muitos olhos. Flutuante. Circulante. Circulando. Circulações geradoras.*

*O círculo-alimento; entranhado no corpo. As misteriosas relações do espírito e do estômago: no fundo, a mesma forma. Sol alto, alto e sem sair do meu corpo. Daí, água e ar desenharam as linhas impensáveis. E o círculo gerou todas as formas (Evangelista, 1978).*

Esse desdobramento de um pensamento geométrico que se expande para uma relação simbólica das formas rearticula um esforço construtivo que atravessa a humanidade, ampliando sua perspectiva, como nos acena o curador Guy Brett (2005) em seu *Brasil Experimental — Arte/vida: proposições e paradoxos*: “seu texto oral e as declarações do próprio Roberto falam em reinvestir o



**Figura 3** - Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).  
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

**Figura 4** - Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).  
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

**Figura 5** - Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).  
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.



**Figura 6** - Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).  
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

**Figura 7** - Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).  
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

**Figura 8** - Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).  
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.



círculo, o quadrado e o triângulo com a energia e a carga simbólica que eles tradicionalmente carreguem na Amazônia indígena e em outras culturas” (Brett, 2005:243) (Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8).

Há uma profunda reflexão proposta pelo artista com esta obra, ativando, ainda, conhecimentos atávicos de um determinado campo espiritual. É nesta experiência que Brett irá sinalizar que Evangelista usa as águas do rio como suporte, como um campo aberto a uma experiência, “um vácuo de uma experiência abstrata” (Brett, 2005:243).

Sensíveis ao significado da obra de Roberto Evangelista, trazemos aqui um pouco do que foi dito no Brasil acerca de sua produção artística, buscando somar as nossas vozes pontuações significativas que amplifiquem a o entendimento da obra.

“Roberto Evangelista não é só um precursor da videoarte, mas um dos primeiros artistas a produzir videoarte com alta qualidade estética que não fosse experimento tecnológico ingênuo. Ele colocou os meios técnicos avançados a serviço do imaginário ancestral” (Herkenhoff, 2012:126). Este filme detém importância não apenas pelo conteúdo e qualidade estética, mas pelo ineditismo das questões que apresentava no momento em que foi concebido. Ao abordar o trabalho do artista, Paulo Herkenhoff enfatiza sua relevância:

*A obra de Roberto Evangelista politiza o olhar da Amazônia no horizonte da sobrevivência. (...) Evangelista opera sobre a totalidade e o contínuo de devastações das queimadas, massacres de índios e de populações caboclas, falência da cultura ocidental” (Herkenhoff, 1996).*

São forças seculares ativadas nas obras de Roberto Evangelista por meio de objetos do cotidiano que se revelam em um processo místico e artístico, que transcendem a natureza da forma, aliando corpo e espírito, terra e céu, forma e a desmaterialização na “superfície instável deste mesmo rio, o artista vai ao encontro de uma essencialidade (...) em uma ação política que repensa uma cosmogonia. Política, a obra de Evangelista aponta para uma resistência, a despeito da imensa violência que assola a região, entre massacres, desmatamentos e dinamitação cultural” (Maneschky, 2010:46). Resistência esta que prossegue, desde 1500 e que se amplifica no momento atual com o projeto de país que se implanta, fragilizando ainda mais a situação dos povos da floresta, com a Medida Provisória Nº 870, de 1º de Janeiro de 2019, lançada pelo governo no momento da posse do presidente, que coloca as terras indígenas e a Amazônia Legal sob a tutela do Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento, passando “palavra final sobre as terras indígenas e quilombolas para os ruralistas, que tradicio-

nalmente comandam a Agricultura.” (Valente, 2019), ato este que, com a transferência da demarcação dessas terras para o referido ministério, já estimulou a invasão de terras indígenas na Amazônia de forma ilegal e violenta nestes primeiros dias de 2019, como a recente invasão na terra indígena Arara, no sudoeste do estado do Pará, dentre tantos outros conflitos pelo país, que vem tendo como resposta uma agenda de mobilização denominada #JaneiroVermelho”.

Ontem e hoje, a obra de Roberto Evangelista continua pulsante e vibrando, em altas frequências por aquilo que temos de rico, potente e único, de uma força vital que clama e que o artista traduz com suas “mães dolorosas”, Mãe Terra, princípio e fim, como podemos ver nas últimas cenas do manifesto filmico, que nos conclama a perceber o que acontece não apenas na Amazônia, mas no mundo: “Mãe Terra, eu te decifro, eles te devoram. Mãe Terra, eu te decifro, eu te devoro e a ti devolvo; até a consumação dos círculos; até a consumação dos círculos; até a consumação dos círculos”.

#### Referências

- Aguilar, Roberto. (1996) *Universalis 96: 23ª Bienal Internacional de São Paulo: Universalis*. Disponível em: <http://www.23bienal.org.br/universa/puu.htm#universalis> Acesso em: 10 out. 2018.
- Brett, Guy. (2005) *Brasil Experimental : arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Evangelista, Roberto (1978) *MATER Dolorosa: in memoriam II: da criação e sobrevivência das formas*. [filme] Brasil. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Disponível em URL: <http://www.experienciamazonia.org/site/roberto-evangelista.php> Acesso em: 13 out. 2018.
- Herkenhoff, Paulo. (1985). *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Belém: FUNARTE/SEMC.
- Herkenhoff, Paulo. (2012). *Amazônia: ciclos de modernidade*. São Paulo: Zureta.
- Herkenhoff, Paulo. (2014). *Pororoca: A Amazônia, no MAR*, Rio de Janeiro: MAR/Contraponto Editora.
- Herkenhoff, Paulo. (s/d) “Travessias e Dissoluções.” In *23ª Bienal Internacional de São Paulo — Universalis*. Disponível em URL: <http://www.23bienal.org.br/universa/pubrre.htm> Acesso em: 10 jun. 2018. <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/bolsonaro-retira-da-funai-a-demarcacao-de-terras-indigenas.shtml> Acesso em: 01 jan. 2019.
- Maneschy, Orlando. (2010). *Amazônia, a Arte*. Rio de Janeiro: Imago.
- Souza, Márcio. (2017), “A geometria como último refúgio e sobrevivência.” In: Araújo, James; Gomes, Verônica; Pinto, Renan Freitas. (Org.). *Ritos Roberto Evangelista*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, v. 1:43.
- Valente, Rubens. (2019) “Bolsonaro retira da Funai a demarcação de terras indígenas.” *Folha de São Paulo*.

# Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya

*Expand and retreat: contingent structures in the  
work of Pep Montoya*

OSCAR PADILLA MACHÓ\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, España. E-mail: padillaosc@ub.edu

**Resumen:** Este artículo explora las relaciones creadas entre las obras de la exposición «No saber perquè però sabent per què» en el Centro de Arte Espronceda de Barcelona que realizó Pep Montoya (Barcelona, 1952) en enero de 2018. El artista, a pesar de ser un caso particular por su trayectoria, forma parte de una generación de artistas que en el contexto catalán se preocuparon por las estructuras básicas de la pintura. En su caso esta preocupación permanece presente, a pesar de haber abierto nuevas vías de exploración. Montoya ha sido un explorador de las zonas limítrofes de la pintura, incluso aquellas que tienen que ver con la representación.

**Palabras clave:** Pintura / arte contemporáneo / geometría / espacio.

**Abstract:** *This article explores the relationships created between the works of the exhibition «No saber perquè però sabent per què» at the Espronceda Art Center in Barcelona by Pep Montoya (Barcelona, 1952) in January 2018. The artist, despite being a particular case because of his career, belongs to a generation of artists in the Catalan context who were concerned with the basic structures of painting. In his case, this concern remains present, despite having opened new ways of exploration. Montoya has been an explorer of the border areas of painting, even those that have to do with representation.*

**Keywords:** *Painting / contemporary art / geometry / space.*

## Introducción

El artista catalán ha investigado las relaciones fundamentales del espacio pictórico; es decir, aquellas estructuras básicas que, sintetizadas, han derivado en una reducción geométrica del espacio. Tal como analizó Rosalind Krauss en su famoso ensayo sobre las retículas, el espacio heredado de las abstracciones puede desplazarse de forma centrífuga o centrípeta, es decir, hacia el interior o hacia el exterior del cuadro. Para Montoya, estas relaciones espaciales suponen la articulación de unas estructuras de pensamiento que a veces permanecen contenidas dentro de los límites y que otras se desbordan expandiéndose fuera del soporte, asumiendo estas ordenaciones del espacio como la articulación de un pensamiento frágil y susceptible a la contingencia.

La posibilidad de lo accidental como una consecuencia de lo contingente es algo que ha ido cobrando fuerza en la obra del artista catalán. Buena muestra de ello es la obra que presentó en su última exposición individual. En ella, Montoya despliega geometrías que se desbordan dentro del soporte pictórico, o estructuras pictóricas convertidas en objetos que se expanden fuera de su soporte. Ambas propuestas crean tensiones entre sí, ya que parecen estar amenazadas por el frágil equilibrio que determina el límite: los desbordamientos y accidentes del interior del cuadro parecen ser posibles gracias al refugio que ofrece el límite del soporte, mientras que las obras/objeto expandidas fuera del soporte parecen replegarse entre ellas intentando crear una ordenación bajo una improvisada taxonomía. De alguna forma recuerdan a la obra de artistas como Imi Knoebel o Pedro Cabrita Reis.

### 1. Expandirse y replegarse

La fascinación que siente Pep Montoya por artistas como Martin Kippenberger se ve manifiesta en su obra de dos maneras distintas: una evidente, que es el gusto por una pintura de carácter expresivo y descontrolado, y otra más sutil -y por tanto menos evidente- que es la acumulación, la fragmentación y lo contradictorio.

La diferencia fundamental respecto a la obra de los artistas alemanes de su misma generación -nacidos después de la segunda guerra mundial, como el propio Kippenberger o Albert Oehlen- es la actitud descaradamente provocativa e irreverente de estos últimos. A pesar de ello, el trabajo de Montoya deja entrever cierto inconformismo y mesurada rebeldía, y no descartaría que con el paso del tiempo la obra de Pep destape aquello que se ha mantenido controlado hasta el momento.

Lo cierto es que la obra de Montoya condensa de forma extrema y contradictoria el conocimiento cotidiano de lo accidental y lo contingente de la propia

vida vivida, y el conocimiento de un estudio analítico de los lenguajes de la pintura. Parecen convivir en un mismo espacio las influencias de los mal denominados “neoexpresionistas” alemanes, con las propuestas pictóricas de carácter reductivo. Parecen convivir también, en el mismo espacio pictórico, dos ritmos temporales opuestos: la aceleración que imprimieron las actitudes más rebeldes y provocativas de los años ochenta con una pausa extremadamente medida de carácter analítico e introspectivo. Las obras de Pep, así como sus exposiciones, parecen insinuar la posibilidad de que estos dos extremos se puedan tocar en algún punto, y es en esta frágil ambivalencia donde nos sitúa como espectadores.

La idea común que puede unir la necesidad que tiene Montoya de expandirse y de replegarse puede que sea lo contingente. Desde que Kant rompió con la tradición de la trascendencia que entendía el espacio interior como algo esencial, cerrado y distinto de lo exterior, la relación que mantenemos con aquello que nos rodea ha pasado a ser algo contingente y cambiante en función de multitud de variables, y la obra de Montoya, analizada con perspectiva, parece querer acumular lo imposible; parece querer acumular una multitud de variables producto de la contingencia. Por ello, las obras mostradas en la exposición *No saber perquè però sabent per què* (Figura 1), en lugar de hablar de espacio interior y exterior, parecen hablar de algo que se expande y se retrae dentro de un espacio determinado.

## 2. Estructuras contingentes en el espacio

Las obras que mostró Pep Montoya en la exposición *No saber perquè però sabent per què* responden a la idea de estructuras geométricas frágiles, en las que la imperfección y la accidentalidad de la pulsión del pincel aparecen de forma manifiesta. La constante relación entre la dispersión y la ordenación de las distintas obras crea una sensación de precaria taxonomía, muy alejada del minimalismo y de los objetos específicos de Donald Judd, y a pesar de que las diferencias son evidentes hay algo que tienen en común:

*En el vocabulario de la especificidad se desplazó en cierta manera del objeto hacia la relación (specific relation): se trata aquí de la relación entre el objeto y su lugar, pero como un lugar que ampara el encuentro de objetos y sujetos, esta relación puede caracterizar igualmente una dialéctica intersubjetiva (Didi-Huberman, 2010:38).*

Los retos que nos propone Donald Judd en su obra se articulan alrededor de la relación entre la simplicidad numérica básica convertida en objeto, y los objetos convertidos en complejos sistemas autorreferenciales. Es una obra que sitúa



**Figura 1** · Imagen de la exposición de Pep Montoya, *No saber perquè però sabent per què*, 2018. Centro de Arte Espronceda, Barcelona. Fuente: cortesía del artista.

al espectador en el abismo entre el objeto y aquello que sabemos del objeto. Los objetos específicos de Judd parecen situarse en el origen rudimentario de los signos abstractos del lenguaje.

De alguna manera, creo que la obra de Pep Montoya también está impregnada de un carácter arqueológico, pero a diferencia de Judd, las pinturas y los objetos del artista catalán muestran unos hallazgos en los que se sitúan en el mismo nivel objetos encontrados y estructuras geométricas que conforman un frágil lenguaje; obras que parecen intuir su precariedad material y temporal.

La arqueología que nos muestra Montoya se asemeja mucho más a la acumulación y dispersión que encontramos en la obra del artista portugués Pedro Cabrita Reis, quien trabaja en muchas ocasiones con objetos y materiales artesanales y encontrados. Recicla en sus construcciones recuerdos casi anónimos de los gestos y acciones que repetimos a diario. El trabajo de Cabrita Reis, igual que el de Montoya, está basado en silencios y preguntas.

Tanto Cabrita Reis como Pep Montoya forman parte de una generación fuertemente influenciada por el arte conceptual y el minimalismo de Donald Judd, pero al mismo tiempo fue la generación que rompió con la rigidez de los objetos específicos. Esta ruptura se produjo a partir de dos ideas: la recuperación del gesto y del accidente como características de lo artesanal, y por otro lado -y dentro del contexto postmoderno de los años ochenta- a partir de la idea posthistórica de la recuperación y crítica de todo aquello acontecido en la modernidad.

Cuando Rosalind Krauss analiza la tradición geométrica y reticular dentro del arte moderno concluye, entre muchas otras cosas, que la geometría y la retícula ya son un emblema de la modernidad:

*En la dimensión temporal, la retícula es un emblema de la modernidad por ser justamente esto, la forma ubicua en el arte de nuestro siglo, inexistente en arte del siglo pasado. En esta gran cadena de reacciones que durante el siglo XIX originó el arte moderno, una conmoción final produjo la ruptura de la cadena. Al descubrir la retícula, el cubismo de De Stijl, Mondrian o Malevich desembarcaron en un territorio completamente desconocido (Krauss, 1996:24).*

De alguna forma, la cita de Rosalind Krauss describe muy claramente como el proyecto de la modernidad se había fundamentado a partir de la esperanza que suponía la construcción de un mundo nuevo. Pero con el fracaso de la modernidad artística, cultural y tecnológica los artistas que se formaron a finales de los setenta, pero sobre todo a partir de los ochenta, hizo que reaccionaran al proyecto anterior entendiendo todo aquello que tenía que ver con la modernidad como un emblema del pasado. Se apropiaron de imágenes, lenguajes y



**Figura 2** · Pep Montoya, *Madera y pintura-reconocimiento*, 2012. Madera y moqueta 120 x 210 cm. Fuente: cortesía del artista.



movimientos artísticos para construir sobre los cimientos de algo que se había derrumbado. Creo que la obra de artistas como Cabrita Reis o Pep Montoya condensa esta situación en la que se intenta dar sentido a través de la acumulación de fragmentos de materiales, de imágenes y de frágiles geometrías (Figura 2).

*Hace dos siglos, Immanuel Kant observó de paso: “La mano es la ventana de la mente.” La ciencia moderna ha tratado de confirmar esta observación. Las manos son las partes de las extremidades humanas que realizan los movimientos más variados y controlables a voluntad. La ciencia ha tratado de mostrar como estos movimientos, junto con las variadas modalidades de presión de las manos y el sentido del tacto, influyen en la manera de pensar (Sennett, 2009:185).*

La otra característica fundamental que se desarrolla en la obra de Pep Montoya, igual que en la de Cabrita Reis, es la recuperación de una cierta artesanidad. El artesano entendido como alguien que a través de soluciones técnicas busca activar una relación entre el cuerpo y el pensamiento. Esta es una posición que también desafía aquello que se promulgó desde los grandes relatos de la modernidad, en los cuales pretendían dar soluciones a todos los problemas. Por el contrario, a través de estas aproximaciones a lo artesanal se intenta desestigmatizar aquello que se considera un problema, y más que dar respuestas a los problemas se intenta buscar maneras de convivir con ellos.

### Conclusión

La obra de Pep Montoya es una obra fragmentada, acumulativa y contradictoria. Estas características que inicialmente pueden parecer atributos de la incoherencia, resultan ser todo lo contrario. El complejo contexto artístico y cultural en el que se ha desarrollado la obra del artista catalán obligó a los artistas de su generación a trabajar a partir de las ruinas de algo que nunca materializó su objetivo final. De alguna manera, la obra de Montoya, al tiempo que describe unas sensibilidades y unas estructuras de pensamiento de carácter absolutamente personal, también representa un contexto que supuso el final de algo sin un horizonte determinado.

### Referencias

Didi-Huberman, Georges (2010) *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. ISBN: 987-500-009-4  
Krauss, Rosalind E (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*.

Madrid: Editorial Alianza. ISBN: 84-206-7135-2  
Sennett, Richard (2009) *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama. ISBN: 978-84-339-6287-4

# Paradojas y desplazamientos: fricciones en los objetos de Luis Bisbe

*Paradoxes and displacements: frictions in the  
objects of Luis Bisbe*

OSCAR PADILLA MACHÓ\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Espanña, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, España. E-mail: padillaosc@ub.edu

**Resumen:** Este artículo explora las relaciones creadas entre algunas de las obras que ha realizado Luis Bisbe (Málaga, 1965) a lo largo de sus últimos años de trabajo. El artista malagueño residente en Barcelona trabaja bajo unos parámetros heterodoxos, los cuales le permiten provocar fricciones a través de objetos que condensan paradojas y desplazamientos. La mayoría de sus trabajos se nos presenta bajo un aspecto de cotidianidad, forzado por la necesidad del artista de utilizar objetos de nuestro entorno, pero sobre todo por la necesidad que tiene Bisbe de subvertir las categorías jerárquicas entre lo que es considerado como arte y lo que no.

**Palabras clave:** Presencia / no representación / instalación / objetos cotidianos / arte contemporáneo.

**Abstract:** *This article explores the relationships created between some of the works that Luis Bisbe (Málaga, 1965) has made during the past years. The Málaga artist living in Barcelona works under heterodox parameters which allow him to provoke frictions through objects that condense paradoxes and displacements. Most of his works are presented under an aspect of everyday life, forced by the artist's need to use objects from our environment, but above all because of Bisbe's need to subvert the hierarchical categories between what is considered art and what is not.*

**Keywords:** *Presence / non-representation / installation / everyday objects / contemporary art.*

## Introducción

Luis Bisbe busca crear una relación de igualdad entre el artista y el espectador a través de unos objetos que activan una mediación de significados, que el propio Luis asume como frágil y débil entre ambos sujetos. Para Bisbe resulta fundamental el espacio como lugar de encuentro entre artista y espectador, y el espacio expositivo se nos presenta como un elemento cargado de sentido y de contingencia. Es por ello que el artista malagueño cada vez más se ha preocupado por el afuera y por lo limítrofe, entendiendo el exterior del cubo blanco como un lugar mucho más susceptible a lo imprevisto y a lo mutable.

Otro elemento fundamental en los trabajos de Luis Bisbe es la huida de la representación. Con la finalidad de diluir las categorías jerárquicas que se producen entre expertos y no expertos en la interpretación de los objetos artísticos, se impone la necesidad de trabajar con los objetos mismos al margen de su representación.

### 1. Saltar al vacío: desplazamientos y fricciones

Cuando una obra de arte debe explicarse o debe ir acompañada de una explicación textual es que no funciona. Por tanto, ¿qué nos queda? Objetos y cosas que provocan desplazamientos y fricciones. La gran cualidad que desarrolla Bisbe en sus obras es la de crear situaciones a través de objetos que transforman el espacio en el cual están insertados a través de una extraordinaria simplicidad y sencillez; son pequeños gestos que friccionan las asociaciones previas del espectador. Para provocar estas situaciones, lo primero que realiza el artista es ir al lugar en el que se van a ubicar las piezas para observar y analizar el espacio, y descubrir aquellas pequeñas cosas que habitualmente pasan inadvertidas u ocultas. De alguna manera, Bisbe se queda en el lugar esperando un accidente que desencadene la acción. Esto es exactamente lo que le sucede al espectador frente a sus obras; sus piezas le incitan a mantenerse en el lugar mismo del conflicto (Figura 1).

Los intereses que desarrolla el artista a través de los objetos y su relación con el espacio convergen casi de manera natural en una reflexión sobre lo expositivo y los debates alrededor de lo curatorial. Desde que Harald Szeemann inició el giro curatorial, alrededor del año 1984, se abrió una brecha que distinguió entre una exposición tradicional los nuevos proyectos curatoriales. Para Boris Groys, esta brecha posibilitó insertar el espacio expositivo como un elemento más de la exhibición:

*La exhibición tradicional trata al espacio como anónimo y neutral. Solo son importantes las obras de arte exhibidas. Por lo tanto, las obras son percibidas y*



**Figura 1** · Luis Bisbe, *desconcentrador*, 2011. Un agujero en la pared de un museo que revela los objetos detrás de él. Se proyectó una imagen de estos objetos sobre ellos mismos, animándolos con efectos digitales. Fuente: cortesía del artista.

**Figura 2** · Luis Bisbe, *fuegos cruzados rebotantes*, 2018. Imagen de difusión de la exposición en Halfhouse, Barcelona. Fuente: cortesía del artista.

*tratadas como algo potencialmente inmortal, incluso eterno, y el espacio que habitan como contingente, accidental -solo una estación en la que la obra inmortal, idéntica a sí misma, se toma un descanso de sus recorridos por el mundo material. Por el contrario la instalación -ya sea artística o curatorial- inscribe a la obra exhibida en su espacio material y contingente (Groys, 2016:26).*

Las exposiciones de Bisbe suponen una apuesta por la independencia de los artistas como curadores de sus propias propuestas, o por el desarrollo de actividades de carácter independiente en las que los artistas se convierten en curadores de otros artistas. Luis tiene una relación directa con espacios independientes de Barcelona como por ejemplo el Espai Colona y sobre todo con Halfhouse. En este último caso, cabe destacar el ciclo de exposiciones que tiene programado actualmente, en el que artistas como el propio Bisbe o David Bestué se convierten en comisarios de obras de otros artistas. En el marco de este programa el artista malagueño presentó la exposición *fuegos cruzados rebotantes* (Figura 2), donde busca las resonancias producidas entre las obras de los artistas Alex Palacín, Daniel Steegmann, Antoni Llena, Mónica Planes, Eduardo Ruiz, y el propio Luis Bisbe. En la exposición, y tal como el título sugiere, también se busca friccionar la idea convencional de proyecto curatorial que desarrolló Harald Szeemann. De alguna manera, Szeemann subsidió al artista a un papel secundario, otorgando al curador el poder de crear los relatos dominantes de una exposición: “El proyecto curatorial es una *Gesamtkuntwerk* porque instrumentaliza todas las obras exhibidas, haciéndolas servir a un propósito común que es formulado por el curador” (Groys, 2016:26).

Por el contrario, la exposición *fuegos cruzados rebotantes* parece responder más a la idea de instalación curatorial, en la que se intenta disponer en una situación de igualdad -pero al mismo tiempo de fragilidad- todos los elementos que conforman la exhibición:

*Una instalación artística o curatorial es capaz de incluir todo tipo de objetos: obras de arte que cambian con el tiempo, procesos, objetos cotidianos, documentación, textos y demás. Todos estos elementos así como el espacio arquitectónico, su sonido y su luz, pierden su autonomía y empiezan a servir a la totalidad de la creación en la que los visitantes y los espectadores también están incluidos. [...] Demuestra su carácter de acontecimiento accidental, contingente, finito, cada proyecto demuestra su propia precariedad (Groys, 2016:26).*

## 2. Paradojas sin trampas

Luis Bisbe entiende la representación como una trampa, como un engaño y casi como un fraude al arte y al pensamiento. Las consecuencias de la representación



**Figura 3** · Luis Bisbe, *acúfono*, 2013. Un megáfono en la pared que reproduce en un volumen bajo la canción de un pájaro en el ritmo de demostración del canto. Fuente: cortesía del artista.

se extienden por todos los estratos sociales y culturales a través de la sobresaturación de imágenes que nos envuelve; una situación que vivimos constantemente y de forma cotidiana, y que crea discursos basados en los espejismos que provoca la representación de las imágenes.

A partir de esta posición antagónica que mantiene Bisbe en relación a la representación, se derivan un conjunto de conflictos que orbitan alrededor de la obra del artista: la reducción del texto al título de la obra, la relevancia del espacio expositivo, la creación de sentido y la presencia de los objetos. Este último punto, la presencia de los objetos, deviene fundamental en mi análisis de la obra de este artista.

Luis Bisbe, al trabajar con el material propio de los objetos y de su presencia, consigue desactivar la trampa de la representación, pero al mismo tiempo activa relaciones fundamentales y complejas, como por ejemplo la dualidad entre la conciencia y el lenguaje, o los límites entre el adentro y el afuera.

La presencia de los objetos y las relaciones que de ello se deriva, sitúa grandes conflictos no resueltos. Quentin Meillassoux considera que el pensamiento pre-crítico o pre-moderno se caracterizó por intentar entender la esencia del objeto mismo, y que partir de Kant y con el pensamiento moderno aparece lo que Meillassoux denomina *correlacionismo*, que no consiste ya en analizar la esencia del objeto sino en analizar la relación de este con el sujeto. Para el filósofo francés, este pensamiento basado en la correlación se fundamenta a partir del desarrollo de los conceptos de conciencia y lenguaje, así como a partir de repensar la idea del adentro, pero sobre todo, del afuera.

*El dominio de la correlación sobre el pensamiento contemporáneo no implica el dominio de las filosofías de la representación. En efecto, es posible criticar a estas filosofías en nombre de una correlación más originaria entre el pensamiento y el ser. Y, de hecho, las críticas de la representación no significaron una ruptura con la correlación, es decir un simple retorno al dogmatismo* (Meillassoux, 2015:33).

En el pensamiento premoderno, la disociación entre objeto y sujeto llevó a pensar en la distinción entre el adentro y el afuera, o el *Gran Afuera* tal como lo denomina Meillassoux. Pero con la aparición del correlacionismo, y sobretodo en el siglo XX, los límites de esta distinción se fracturaron.

*Tener conciencia del árbol es tener conciencia del árbol mismo, y no de la idea de árbol, hablar del árbol no es decir una palabra sino hablar de la cosa, a pesar de que conciencia y lenguaje solo encierren el mundo en sí mismos porque, a la inversa, están por completo en él. Estamos en la conciencia o el lenguaje como en una jaula transparente. Todo está fuera, pero es imposible salir* (Francis Wolf apud Meillassoux, 2015:31).

La cita anterior pertenece al filósofo Francis Wolf, quien para Meillassoux responde de forma paradigmática al pensamiento moderno, e identifica esta *jaula transparente* a la que se refiere Wolf con una exterioridad enclaustrada, “encerrados en el en-afuera del lenguaje y la conciencia [...] porque no disponemos de ningún punto de vista desde el cual podamos observar desde el exterior a estos objetos” (Meillassoux, 2015:31).

Esta es una idea fundamental que enlaza con las obras de Bisbe, ya que en la mayoría de ocasiones la visita a sus exposiciones provoca situaciones de extrañeza que fracturan la lógica convencional de la correlación, e incluso permiten intuir, a pesar de ser supuestamente imposible, puntos de vista desde el cual podamos observar desde el exterior a los objetos. La extrañeza y la paradoja en sus obras (Figura 3) crea una especie de distancia que activa de forma radical y simultánea nuevos conceptos sobre aquello que observamos.

El artista Malagueño a través de sus exposiciones crea situaciones en las que el espectador es empujado a reflexionar sobre lo limítrofe a través de paradojas, y la particularidad reside en el hecho de que una visita a una exposición de Bisbe mantiene al espectador en la tensión de lo contingente sin la necesidad de secuestrarlo. Los objetos y las intervenciones del artista tienen la capacidad de mantenerse fijas y estáticas para hablar de lo mutable y lo contingente.

### Conclusión

Luis Bisbe es un artista fundamental para entender lo que está aconteciendo actualmente en el contexto artístico y cultural, y muchas de las problemáticas que están analizando pensadores como Boris Groys o Quentin Meillassoux ya se encuentran insertadas, desde hace años, en sus obras. La originalidad y coherencia con la que defiende la práctica artística se caracteriza por su capacidad de no huir de los lugares medianeros y conflictivos de los debates fundamentales del arte contemporáneo.

Bisbe crea constantes desplazamientos sobre aquello que nos presenta, y a pesar de ser un artista consolidado continua teniendo la capacidad de crear asociaciones imprevistas para el espectador.

### Referencias

Groys, Boris (2016) *Arte en flujo, ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-49-8

Meillassoux, Quentin (2015) *Después de la finitud, ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-34-4



# Tras la estela del arte: reflexiones en torno a la obra de Paco Lagares

*In the Wake of Art: Reflections on the Work  
of Paco Lagares*

PABLO GARCÍA CALVENTE\*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, Artista plástico.

AFILIAÇÃO: Escuela de Arte, Departamento de Diseño. Plaza de la Catedral, 4, 18500-Guadix (Granada), España. E-mail: ppgc39@gmail.com

**Resumen:** La obra de Paco Lagares, poseedora de una sublime factura técnica avalada por una trayectoria que comenzó a principios de los años 70, se desenvuelve con soltura entre las diferentes disciplinas (dibujo, pintura y escultura) con una fluidez plasmada en un discurso narrativo encomiable, en donde ecos de un naturalismo clásico se entrelazan con una destreza en los mecanismos de representación plásticos que abarca desde los analíticos dibujos que mimetizan su amor por las formas vegetales a la fuerza contenida de unas esculturas que transitan del clasicismo a la contemporaneidad o a sus pinturas, de una rotundidad compositiva más propia de una teatral puesta en escena.

**Palabras clave:** Paco Lagares / dibujo / pintura / escultura / escenografía.

**Abstract:** *The work of Paco Lagares, demonstrates a sublime technical style supported by a trajectory beginning in the early 1970s. It skillfully unwraps the disperse disciplines of drawing, painting and sculpture with fluidity expressed in a praiseworthy narrative wherein echoes of classical naturalism are interwoven with dexterity in these visual arts. They include drawings that emulate his love for plant forms to the strength expressed by his sculptures—ranging from the classic to the contemporary—or his paintings, exhibiting an accomplished compositional sense typical of theatrical staging.*

**Keywords:** *Paco Lagares / drawing / painting / sculpture / scenography.*

*Yo, que os dibujo, puedo confundiros, puedo  
lignito hacer del pámpano, ofrecer soporte  
al aire que se quiere pájaro o mirada  
en las aglomeradas calizas que el agua  
transporta a nueva luz entre las húmedas sombras.  
Y soy el cuenco de la ebriedad, la gozosa  
linfa que os hace ser y que al ser os trasciende,  
piedra o rama con pájaros y flores y alta  
concreción de mi sueño, y siempre dibujadas.*

(Antonio Carvajal, *Piedra en rama*, 2014)

### Introducción

Abordar el análisis de la obra de Paco Lagares (Madrid, 1948), que he querido inaugurar con los insipradores versos que le dedicó el poeta Antonio Carvajal, se nos revela como una tarea atractiva a la vez que ardua, por la multiplicidad de elementos que la componen, así como por lo prolífico de la misma. Desde la distancia de décadas de trabajo continuado en el mundo del arte, que comenzó a principios de los años 70 con su estancia en la Academia de España en Roma, Paco Lagares nos muestra, a través de sus creaciones, un discurso heterogéneo que interactúa transcurriendo en lírico revoloteo entre las diferentes disciplinas artísticas, con un sincero y honesto propósito. De hecho, como si se tratase de un director de escena, este autor otorga un papel a cada una de las ramas de su expresión artística con las que trabaja, haciendo que éstas se nutran mutuamente en el espacio-tiempo configurando un “mapa” que recorre su producción artística articulándola a modo de personajes que portan un misterio en su genética, que solo es descifrado en la interacción de los mismos: el mensaje codificado que determina a cada uno de ellos no será perceptible en un análisis individualizado, sino en una visión de conjunto.

Paco Lagares, que concilia su actividad artística con su labor docente como catedrático de dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, se muestra como un intuitivo e incansable rastreador de su propio ser acudiendo a las mismas fuentes del arte, una búsqueda que se refleja en la calidad de sus piezas a las que les imprime, con su dedicación y talento, el poder mágico de la trascendencia, elemento imprescindible en la obra de arte. En este sentido, nuestro autor recurrirá a los diferentes recursos estéticos en su proceso creativo, como un “gran artista clásico que investiga con dignidad el modo de dar a su obra una visión coherente con su concepción ideográfica y de este modo lograr la nobleza que precisa la expresión la plástica pura” (Hermano, 2014:14).



**Figura 1** · Paco Lagares, *Niño de Montañés* (2013-2014). Fuente: Paco Lagares.

## 1. La armadura de la experiencia

Su trayectoria está marcada por el deseo de encontrar respuestas a cuestiones que atañen no sólo al perfeccionamiento y formación formalista del artista, sino a la del hombre que se busca a sí mismo y que intenta, a través del arte, encontrarse, madurando en ese recorrido y adquiriendo un valor, que se ve reflejado en la calidad de la obra y en el poso singular de este autor. Y es que cuando uno reflexiona sobre la obra de Lagares, la característica más palpable que impregna todas sus propuestas, es esa honestidad veraz y descarnada con la que nos muestra su continua y constante búsqueda de uno mismo, de respuestas a esos códigos que habitan en el mundo del arte y que el devenir de lo vivido lleva enredado, con los deseos y los anhelos, que el artista intenta descifrar. De hecho, nuestro autor sustenta sus planteamientos en el “conocimiento de sí mismo, la razón, la esencia, la Verdad, en definitiva de las Ideas, de la que el Bien es su fundamento” (Ulierte, 2014:22)

De manera que, como en un diario de a bordo, nos encontramos con una serie de obras realizadas desde puntos paradójicamente antagónicos y que encuentran en la virtud la perfecta ejecución y, sobre todo, el respeto por el oficio de autor, su nexo de unión: la cohesión leal entre arte y artista, la representación formal de lo que Lagares siente por y para el arte. Además, como apunta Luz de Ulierte, “el diálogo que se produce entre las distintas obras no es sólo por cuestiones formales, sino también porque, a través de éstas, el espectador puede alcanzar a desentrañar los enigmas de las reflexiones que preocupan una y otra vez al autor, obligándose a entrar en un fructífero diálogo con él” (Ulierte, 2014:18) (Figura 1).

Con unas manos fuertes y de voz grave, Paco Lagares impresiona con una presencia contundente, curtida por la experiencia, que contrasta diametralmente con lo que produce: unas piezas sensibles, en ocasiones tímidas y algo desconcertadas por el transcurso de los frívolos vaivenes del mundo del arte, que sin arrogancia ni grandilocuencia se nos presentan, de manera humilde y cautivadora, desvelando sin querer, la frágil humanidad de su autor, que, protegido por la armadura de la experiencia, se mantiene detrás de ellas, silencioso y expectante, dejando que por sí solas se defiendan en este conflictivo devenir en el que habitan.

Y desde este prisma en el que, como espectador reflexivo me posiciono, observo que los elementos medítadamente escogidos que el autor ha decidido poner en escena, se disponen, al igual que incondicionales actores disciplinados, a representar, cargados hasta los topes de verdad emotiva, el discurso narrativo que su autor ha emprendido, en cuya lectura es casi imprescindible “la idea de



**Figura 2** · Paco Lagares, *Ramas y margaritas* (2013-2014). Fuente: Paco Lagares.

**Figura 3** · Paco Lagares. *Eva y la manzana*, de la serie *Mitologías y universos* (1987). Fuente: Paco Lagares.

representación cíclica de unos signos plásticos y visuales que aparecen y desaparecen en distintas épocas y obras” (Hermano, 2019:13).

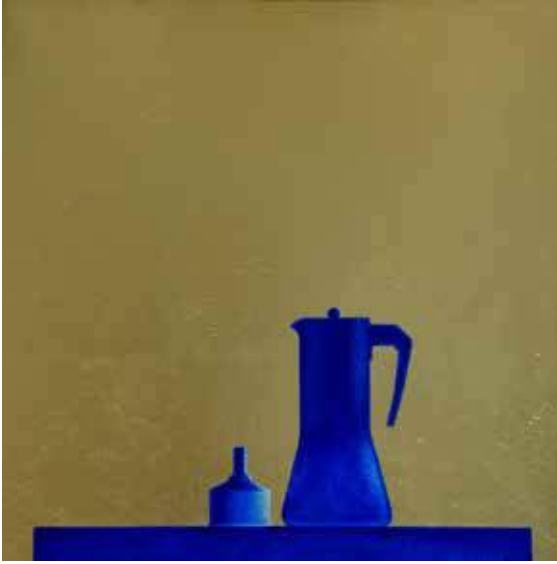
Entre las disciplinas en las que se desenvuelve, la escultura ocupa un papel significativo y esclarecedor de su quehacer. Sus piezas se construyen como una vértebra ramificada del mismo *corpus* generador a su vez ramificado, de la misma forma de la que nacen las obras de los grandes referentes artísticos, y desde ahí, con un toque irónico que muestra en cierto modo el punto inconformista de su autor, representan el campo más corpóreo, constructivo de toda su producción. Esta sería, por tanto, la disciplina más “mutable” a lo largo de toda su trayectoria, pues al principio van de la mano el concepto y la representación, ocupando el mismo protagonismo y, conforme se acerca a la actualidad, la materialización termina por difuminarse en la embriagadora inspiración conceptual que la genera.

Si hay que definir a grandes rasgos los elementos que, de manera relevante, irrigan toda la propuesta artística de Pago Lagares, diría, sin titubeos, que son el color y la textura. Estos se amoldan y armonizan virtuosamente en cada una de las piezas a través del dominio de esta disciplina y las técnicas que en ella interactúan, insuflando a las mismas un carácter armoniosamente compositivo, fruto de su experiencia y su saber hacer.

## 2. La perturbadora intensidad de lo cotidiano

Como acertadamente apunta Inmaculada López en el prólogo al catálogo de artista de su retrospectiva “Epanalepsis”, realizada en la sala expositiva del emblemático Palacio de La Madraza de la Universidad de Granada, el dibujo “ha estado siempre presente, ha sido y es el núcleo principal sobre el que se vertebra la producción de este artista que une el clasicismo con una influencia orientalizante en los silencios que presiden sus composiciones. Son silencios que hablan” (López, 2014: 9). Y es que sus dibujos de estas naturalezas cotidianas que, intuyo, provienen de la vecindad de un jardín cercano, accesibles al autor a un simple golpe de vista y sin perturbar en ningún momento el fresco y frágil equilibrio que la atmósfera en esta flora trasmina, recogen en un virtuoso trazo la sutileza que las configura, quebrando el blanquecino espacio en el que las presenta y acaparando, a través del carboncillo o la tinta, todo el protagonismo. Pese a la sencillez que el conjunto ofrece a quien lo observa, este, en cambio, atesora en su impalpable interior la complejidad misma de la genética que transmite la obra magistral.

Estas series de dibujos que habitan en la rendija que separa lo real de lo soñado, en un letargo adormecido, ubican por un instante a quien los mira en



**Figura 4** · Paco Lagares. *Aroma de la mañana*, de la serie *Tropos* (2013-2014). Fuente: Paco Lagares.

**Figura 5** · Paco Lagares. *Hortus conclusus VII* (2009). Fuente: Paco Lagares.

ese mismo plano atemporal, entonando, como apunta Concha Hermano, “un canto al silencio, silencio que se hace visible en el blanco nítido de las suites de dibujos de ramitas hojas flores [...] que configuran delicados murales de composición formal y preciosos ejercicios de libertad que recuerdan la serenidad del dibujo oriental” (Hermano, 2014:13) (Figura 2).

El uso del color, alejado de efectismos vacuos, en consonancia con la honestidad a la que ya hemos hecho aquí referencia, desvela cambios significativos a lo largo del tiempo. Y es que la suerte de poder analizar la obra de un autor con una trayectoria tan amplia, ofrece la posibilidad de apreciar “el censo evolutivo” de toda su producción. Pues bien, el color en sus primeras obras está configurado con la única intención de potenciar la fuerza del trazo, el ritmo acelerado, fugaz y virtuoso de los grandes frescos del Renacimiento italiano, a los que (creo adivinar), Paco admira, como se atisba en su serie “Mitologías universos” (1984-1989), que además dialoga conceptualmente con su “obra escultórica y objetual” a través del mismo hilo conductor de “la historia antigua, de la literatura clásica y la mitología griega” (Hermano, 2014:14) (Figura 3).

Con el paso del tiempo, este elemento configurador de su pintura se torna más intenso, más austero y pausado, obviamente más profundo, convirtiéndose en el protagonista de la obra, como se refleja en su serie pictórica “Tropos” (2008-2009). En esta serie elementos sencillos del entorno doméstico se retratan como joyas valiosas del ajuar de algún tesoro a través de la contundencia, por un lado, de la fuerza del contorno que los define y nos los hace reconocibles y, por otro, de la descontextualización de los mismos al someterlos a la intensidad del color, que literalmente los inunda, en un perturbador plano reflexivo y alejado no sólo de lo cotidiano, sino de este mundo para, así, ubicarlos definitivamente en ese plano onírico, atractivo y misteriosamente teatral que se encuentra atemporal y continuamente presente e inaccesible. Un proceso creativo “que ensalza la humildad y el anonimato de lo cotidiano y nos invita a detener también nuestro tiempo en esta suerte de naturalezas muertas provistas de tanta belleza en su más absoluta sencillez” (López, 2014:10) (Figura 4).

También participa de esta trama la serie “Hortus conclusus” (2009), donde, por ejemplo, el artista observa desde la ventana cómo la tarde se va adormeciendo sobre las copas de los cipreses que recogen agradablemente un cielo que se torna de azul azafranado a un tenue dorado, simplificando o desvaneciendo los elementos insignificantes que hasta ese momento estaban presentes en la escena y que desde ahora y para siempre, desaparecerán de la misma, otorgando así el protagonismo a la elegante atmósfera que envuelve el acto en una sutil y misteriosa noche (Figura 5).



Este punto de inflexión significativa que se puede apreciar en la confrontación de las obras más alejadas en el tiempo con las más cercanas, se delimita a través de un equilibrio influenciado quizás por la técnica y pensamientos orientales, que nuestro autor transfiere a sus obras mediante la introspección de su mundo interior, en el que una actitud consciente y sosegada de sus planteamientos pasados y presentes le permite encontrar un espacio para una expresividad sosegada, en la que se refleja su creativa sensibilidad y la constante transformación de nuestra naturaleza vital.

### Conclusiones

La cantidad de obras que configuran la trayectoria de este relevante artista y la calidad con la que, a lo largo de décadas, fueron elaboradas, sellan la indudable valía de un autor, que ha privilegiado, como ha quedado constatado, el carácter interdisciplinar de todas y cada una de ellas, confiriendo asimismo cohesión y unidad al conjunto.

La potencia y el protagonismo de las obras de Paco Lagares, respaldadas por la veracidad con la que han sido construidas, no sólo no han dejado de inspirar a cuantos artistas (como es mi caso) se han asomado al mundo genuino y apacible que él ha sabido crear así como insuflar un aliento revitalizante a las numerosas generaciones de alumnos a los que ha formado, sino que ahora reclaman, desde esa posición privilegiada, el espacio que les pertenece.

### Referencias

Carvajal, Antonio (2014). "Piedra en rama", en Lagares, Francisco, *Epanalepsis*.

Granada: Universidad de Granada, pp. 24-25. ISBN: 78-84-941986-6-3.

De Ulierte, Luz (2014). "Epanalepsis", en Lagares, Francisco, *Epanalepsis*. Granada: Universidad de Granada, pp. 17-23.

Hermano, Concha (2014), "Epanalepsis, una travesía de alegorías", en Lagares, Francisco, *Epanalepsis*. Granada: Universidad de Granada, pp. 13-15.

López Vilchez, Inmaculada (2014). "Lugares comunes de Francisco Lagares", en Lagares, Francisco, *Epanalepsis*. Granada: Universidad de Granada, pp. 9-11.

# La codificación de la fragilidad en la obra de Mar Garrido

*The codification of fragility in the work of Mar Garrido*

PABLO GARCÍA CALVENTE\*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, Artista plástico.

AFILIAÇÃO: Escuela de Arte, Departamento de Diseño. Plaza de la Catedral, 4, 18500-Guadix (Granada), España. E-mail: ppgc39@gmail.com

**Resumen:** Mar Garrido utiliza como eje vertebral de su quehacer la fotografía y el soporte audiovisual. Sus trabajos oscilan mágicamente en torno a dos líneas temáticas aunadas en la sencillez y la sobriedad de sus imágenes: por un lado, los momentos fugaces de lo cotidiano, por lo general vinculados a la experiencia de sus viajes, en la que el discurso transcurre en torno a esos instantes a los que nadie presta atención, como las gotas de lluvia resbalando en el cristal de la ventanilla de un coche en marcha, y por otro, la inmersión en la naturaleza, mucho más profunda en técnica y en concepto, en la que la artista codifica el paisaje convirtiéndolo, a través de la manipulación de la imagen, en algo paralelo a la realidad.

**Palabras clave:** Mar Garrido / fotografía / audiovisual / paisaje.

**Abstract:** *Mar Garrido, as the core essential of her work, utilizes photography and audiovisuals to support it. Her work vascillates magically amidst two thematic lines, merging them through the simplicity and sobriety of her images. On the one hand, there are the fleeting moments of everyday life—in general relating to the experience of her travels—in which the commentary centers around those moments about which no one pays attention, i.e. raindrops falling on the windshield of a moving car, and on the other, there is the immersion into nature—much more profound in concept and technique—in which the artist codifies the landscape, converting it through manipulating the images, in something parallel to reality.*

**Keywords:** *Mar Garrido / photography / audiovisual / landscape.*

## Introducción

Este estudio tiene como objeto el análisis de la producción fotográfica y audiovisual de Mar Garrido. La artista madrileña, que compagina la creación con la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, se nos desvela como una testigo de lo fugaz, de lo que está en continuo tránsito. Captando momentos efímeros de una fragilidad extrema, con un equilibrio que mantiene la obra apenas rozando lo real y haciendo gala de una depurada técnica y un bagaje visual indiscutible, ambos sustentados en un discurso colmado de riqueza textural, nuestra artista consigue siempre una armonía y un equilibrio casi minimalista, continuo y constante.

Sus obras caleidoscópicas, por ejemplo, son bucles de elegancia, en las que la composición y la sobriedad de la gama cromática, fidedigna siempre a los tonos naturales que el paisaje atesora, sumerge al espectador en un espejismo multiplicado. Cuando la espiga de trigo o la hierba verde y fresca se arremolina en el objetivo de la cámara de Mar Garrido el tiempo se detiene en un espacio imperturbable, como una imagen encapsulada en la elegancia atemporal que caracteriza a las obras de arte auténticas (Figura 1). En esta línea reflexiva, hay un doblez más en la representación poética del transcurso del tiempo en la obra de esta artista: una paroximación iconográfica que

*permite entrever no solo los cambios de color sino, lo que parece más importante, la función de la mancha, incluso la abstracción que provoca: de la gran gama de grises, surge un moho que permite la aparición del granate, rojos de todo tipo que llegan a violáceos. Otras veces se trata de que afinemos la mirada en un punto que, más allá de nuestra visión, nos mira. Así, una nota de color, una luciérnaga en un gran paisaje, un brote verde entre hojas secas, de golpe, nos mira* (Chacón, 2013: 5).

### 1. La emotiva quietud

Cuando hablo de “codificación de la fragilidad” en la obra de Mar Garrido intento definir, entre otras cosas, el enigmático proceso que envuelve el conjunto de su trabajo, en el que los códigos formalistas que radican en la génesis de su obra, reflejados con una meticulosidad y una solvencia incontestables, estructuran, a través de una sola imagen, una trama riquísima en elementos descriptivos perfectamente definidos. Esta reflexión sobre los aspectos formales de la obra de Garrido me lleva a la conclusión de la importancia que, en su obra, tiene el conocimiento del comportamiento “en escena” de los elementos que aparecen en la misma, así como de la interacción de estos para que, como coloquialmente se dice en la gerga artística (sobre todo, en lo relacionado con el proceso creativo), “funcione”.



**Figura 1** · Mar Garrido, *El agua y los verdes I* (2009).

Fuente: Mar Garrido

**Figura 2** · Mar Garrido. *Doble juego. Políptico de 2 piezas* (2015). Fuente: Mar Garrido

Su discurso deambula entre la narración atemporal cargada de quietud emotiva y un lírico estado de éxtasis que, como por ejemplo, en sus imágenes caleidoscópicas, introduce al espectador que las contempla, en un sinuoso sendero, en el que este recorre de principio a fin la imagen de la mano de un dramatismo sosegado, que pausadamente se aleja de la manera casi imperceptible con la que apareció. En este sentido, Mar Garrido:

*partiendo de un hipotético caos, se desliza sigilosamente hacia la búsqueda de un orden, en el que lo preexistente se impone con la presencia necesaria para pervertir, así, la forma de mirar lo señalado por su objetivo. Inicia entonces una serie de recorridos por los que se trasladará con el sigilo necesario para no levantar polvo y dejar diáfana nuestra mirada, como ocurre en la serie en verde (García, 2015: 10).*

Al recordar la sensación que, al menos en mi caso, produce la visita a algunas de las exposiciones de esta artista, que conjugan tanto la imagen estática de la fotografía como la imagen en movimiento de sus vídeo instalaciones, me hechiza el quebradizo silencio, que como un perfume acompaña a las imágenes estructuradas elegantemente en el espacio expositivo (al que a su vez también descodifica apropiándose del mismo y sin apenas rozarlo, sin hacerse visible, pasando prácticamente desapercibido en el recorrido de la misma), que además envuelve y sugestiona al visitante con su ala misteriosa en la entretelada elegancia de la historia, secreta e incalificable, que se narra (Figura 2).

## 2. Hoy todavía

Desde la silenciosa y preciada soledad, la luz de una mañana serena se filtra por el traslúcido visor de la cámara fotográfica, inundando una escena articulada por nuestra artista: sobre una superficie blanquecina descansa, como si lo hiciera en un frágil y elegante bodegón de Zurbarán, un plato con restos de unas frutas. Este es, y no otro, el momento mágico representado, con el que Garrido parece reflexionar sobre el paso del tiempo, que adormecido pero continuo y constaste, refleja el deterioro de lo precedido metamorfoseado en el proceso de descomposición de la fruta que se nos muestra en la imagen, casi ya como otra cosa, fosilizada, inquietantemente transformada en algo que parece no pertenecer al mundo real, como un elemento ya ajeno a lo prosaico y entregado en cuerpo y alma a la trascendencia.

Y es precisamente la ausencia de elementos competitivos en la representación que esta artista utiliza para sus proyectos lo que los hacen tan relevantes, consiguiendo concentrar conceptos muy profundos y en ocasiones descarnados en imágenes ausentes de artificio, austeras, sobrias, con un carácter pictórico y

formal que sustenta de manera indiscutible la calidad que cualifica a cualquier obra significativa (Figura 3).

Templanza y mesura son para mí términos que definen con precisión el método que (intuyo) vertebra el proceso creativo de esta artista. Sin pretensiones grandilocuentes y alejada de los estereotipos vacuos que lo fácilmente digerible dictamina, Mar Garrido plantea sus proyectos, a mi parecer, desde una reflexiva observación del mundo, utilizando como estrategia sincera, una doble ubicación físico-conceptual. Por un lado, la que recoge en un gran angular el contorno definido del paisaje planteando una frágil línea que divide el espacio fronterizo del mismo entre lo cercano, terrenal y tangible y lo lejano, abstracto y futurible; y por otro, la macro instantánea de su proximidad, de los elementos que componen su entorno, planteando así un discurso reflexivo y, en cierto sentido, antagónico, en el que las cosas naturales y perecederas que la rodean, como figurantes transitorios, le sirven de instrumento transmisor en la representación de la celeridad del transcurrir del tiempo, tiempo que, en sus misteriosas fotografías de grandes paisajes se detiene y en los pequeños bodegones se apremia. Como la propia artista afirma:

*Aunque percibimos la realidad en un continuo espacio-tiempo dotado de significado, son los fragmentos de esa supuesta realidad que nos llegan a través de los sentidos, lo que de verdad nos construye y modifica. Ordenamos y rellenamos los huecos existentes entre esos fragmentos, elaborando una pseudorealidad que nos permita dialogar con lo cotidiano. Al detener nuestra mirada en el fragmento, las cosas más insignificantes adquieren una nueva entidad, revelándose como esos elementos olvidados, misteriosos, llenos de matices (Garrido, 2015a: 31).*

En este sincero recorrido, que transcurre entre estos dos enfoques encontrados, Mar Garrido configura su certera propuesta sin dictaminar una posición concreta sobre los mismos, sino más bien, dejando abierta la posibilidad de que el espectador, al sumergirse en ellos, establezca sus propias conclusiones:

*Cada fragmento es distinto a los demás, posee su propia identidad, un sentido abierto capaz de variar con cada cambio de mirada y una energía singular que le permite unirse con otros fragmentos. Sin embargo, por compartir todos ellos la misma esencia de realidad de la que proceden, pueden combinarse y modificarse para generar nuevas comprensiones de objetividad (Garrido, 2015a: 32).*

En esa línea reflexiva sobre el paso del tiempo que hilvana los diferentes proyectos de Mar Garrido, el agua es otro de los primordiales elementos configuradores de su obra. Un elemento representado nuevamente desde puntos de



**Figura 3** · Mar Garrido. *Nostalgia* (2013).

Fuente: Mar Garrido

**Figura 4** · Mar Garrido. Secuencia de la video instalación *Hoy todavía* (2013). Fuente: Mar Garrido

**Figura 5** · Mar Garrido. *Ajos negros* de la serie *Oxidación* (2012). Fuente: Mar Garrido

vista divergentes; por un lado, la propia visión del medio, el agua en el estanque o saliendo del caño de una fuente o, por ejemplo, en sus propuestas audiovisuales, en forma de gotas que resbalan por el parabrisas de un coche que recorre un misterioso trayecto. En estos casos, el agua se nos muestra presente, en estado puro, dotando a la obra de un carácter lejano y algo frío, y haciendo al espectador pequeño y a la vez partícipe de la misma (Figura 4). El agua es una metáfora una vez más del continuo e ininterrumpido paso del tiempo:

*El tiempo, forma de la contemplación sensorial. El tiempo, realidad absoluta, infinita y uniforme... Entre la situación vivida y la imagen capturada en ese mismo momento por la cámara, existe un leve desfase temporal y sensorial. Ese ligero desajuste, tanto acústico como visual, genera cierta turbación, presente en la imagen fija y que se intensifica en las obras audiovisuales. Así, las piezas de video, intentan rescatar la imagen del hilván que enlaza el tiempo, reorganizándose y creando un nuevo movimiento a partir de ralentizaciones, rupturas, repeticiones y paradas que responden a otros ritmos y producen una nueva densidad de la imagen. Los silencios que quieren ser el hilo conector entre el ser y las cosas del mundo (Garrido, 2015b: 25).*

Por otro lado, nos encontramos la huella del paso del agua, su rastro, como podemos apreciar en su serie fotográfica *Oxidación*, en donde una vez más, con la capacidad sugerente y atemporal de esta artista, se nos presenta, con una rica y delicada textura, la ausencia de este elemento, quizás como anhelo metafórico de la huella, del recuerdo, de lo que ya no está. Por tanto, podemos unir el hueco a los conceptos clave en la obra Garrido, como otro de los elementos presentes, más o menos tangibles dependiendo del contexto, el vacío que deja “lo que ha estado y ya no está” y que persiste en nuestro presente como testimonio imperturbable gracias a sus fotografías.

El agua o su huella sugestionan a los visitantes asiduos de sus obras, nos urge a realizar un análisis clarividente sobre la transcendencia de lo fugaz y de lo impalpable, y lo hace además a través de elementos, encuadres y situaciones, que generalmente pasan inadvertidos para la mayoría de las personas, en naturales composiciones, sencillas, que desde el punto de vista de esta artista se tornan, valiosas y únicas, reconfigurando, al menos en mi caso, el propio punto de vista (Figura 5).

### Conclusiones

Si hay algo que caracteriza la obra de Mar Garrido es su intento de capturar el imperceptible flujo del tiempo. Gracias a la versatilidad del campo audiovisual y fotográfico, la artista madrileña, acercándose sensiblemente, a mi parecer, a la concepción temporal de algunos presupuestos estéticos del cineasta ruso



Andrei Tarkovsky, recogidos en su hermoso libro *Esculpir el tiempo*, logra que, en sus trabajos, éste quede congelado, atrapado y pueda ser así condensado y manipulado a su antojo, explotando el poder mágico de la imagen o la secuencia.

La inquietante lentitud reflejada en sus proyectos le ayuda a transmitir el entramado emocional que subyace dentro de los mismos, creando atmósferas emotivas, en las que el espectador participa del poder que la obra atesora, como, por ejemplo, se muestra en el juego que la artista consigue con el agua y su sonido, un elemento que enfatiza los ambientes psicológicos, logrando así expandir el espacio emocional de la imagen.

### Referencias

- Chacón, J. L. (2013). Mar Garrido, *Hoy todavía*. Libro de artista. Murcia: Pictografía Ediciones-Editum, pp. 4-9. ISBN: 978-84-15107-43-9.
- García, R. (2015). "Verso continuo", Mar Garrido. *El intervalo entre las cosas*. Catálogo de exposición. Granada: Entorno Gráfico-Instituto de América. Centro Damián Bayón, pp. 9-12. ISBN: 978-84-16319-06-0.
- Garrido, M. (2015a). "Fragmento, corte, abismo, hueco", en Mar Garrido, *Siguiendo el hilo*. Catálogo de Exposición. Granada: Entorno gráfico, pp. 31-32. ISBN: 978-84-16319-09-1.
- Garrido, M. (2015b). "El intervalo entre las cosas", en Mar Garrido. *El intervalo entre las cosas*. Catálogo de exposición. Granada: Entorno Gráfico-Instituto de América. Centro Damián Bayón, pp. 23-25. ISBN: 978-84-16319-06-0.

# Ensaio sobre as paisagens de Lenir de Miranda

*Essay on the landscapes of Lenir de Miranda*

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Porto Alegre CEP: 90020-180 Brasil. E-mail: oluapgomes@gmail.com

**Resumo:** Neste artigo tratamos da paisagem e de sua permanência entre os artistas do Rio Grande do Sul, com destaque para Lenir de Miranda (Pedro Osório, RS — 1945), artista atuante em Pelotas (RS). Nos deteremos sobre a temática de suas paisagens e as ações que a artista opera para sua realização. Suas pinturas de paisagens estabelecem um denso e complexo diálogo com seu espectador, exigindo deste uma imersão no seu amplo e erudito universo cultural. Fascinada pelas origens, a artista expõe os princípios da instauração de sua obra e opta pela multiplicidade de leituras.

**Palavras chave:** Lenir de Miranda / pintura de paisagem / pintura contemporânea / arte no Rio Grande do Sul.

**Abstract:** *This article is about the landscape and its permanence among the artists of Rio Grande do Sul, especially Lenir de Miranda (Pedro Osório, RS — 1945), an artist working in Pelotas (RS). We will focus on the theme of her landscapes and the actions that the artist works for her accomplishment. Her paintings of landscapes establish a dense and complex dialogue with her spectator, demanding an immersion in its wide and erudite cultural universe. Fascinated by the origins, the artist exposes the principles of the establishment of her work and opts for the multiplicity of readings.*

**Keywords:** *Lenir de Miranda / landscape painting / contemporary painting / art in Rio Grande do Sul.*

## Introdução

Este é um ensaio no qual tratamos da paisagem, sua categoria de gênero, seus usos pelos artistas e sua permanência entre os artistas sulinos. Tratamos, principalmente, das paisagens pintadas por Lenir de Miranda (Pedro Osório, RS — 1945), sobre o que elas versam e como a artista opera para sua realização.

Lenir de Miranda é uma pintora atuante em Pelotas, cidade do sul do Rio Grande do Sul, no extremo meridional do Brasil, um lugar com paisagens planas — o pampa — e naturalmente monótonas. Sua pintura de paisagens estabelece um denso e complexo diálogo com seu espectador, pois, se o princípio da paisagem é a mimese, a artista subverte-o ao optar por tudo que o nega: à perspectiva opta pela sobreposição dos elementos e das formas; ao colorido mimético opta pela saturação das cores cruas e evocativas; ao suporte horizontal prefere as sínopes dos suportes articulados por justaposições; ao desenho ordenador sobrepõe o grafismo anárquico e o letrismo ininteligível, pois este não é indicativo da narrativa, mas dos processos internos da construção do discurso. A superfície é o que há de mais profundo nesta pintura: sua pele é a ossatura em construção e a carne em formação. É uma pintura na qual a construção se dá de dentro para fora, evidentemente, mas que é exibida pelo avesso, logo, é uma construção de fora para dentro: vemos o esqueleto antes de ver a carne, vemos a carne antes de ver a pele, vemos a pele antes de ver as marcas do mundo, uma paisagem exógena. Paisagem subjetiva ou paisagens subjetivadas? Não importa a classificação: subjetiva, pois é particular e subjetivada, pois opta por manter todos os dados e elementos constituintes evidentes, como peças de um jogo, como partes de um todo a ser continuamente montado e remontado.

## Sobre o gênero paisagem e dos usos enquanto gênero

A paisagem é um gênero inglorio, pois se sua natureza é o da mimese agradável aos olhos, ao tornar-se outra ela abre um espaço imensurável de incompreensões e cobranças de fidelidade à sua natureza primeira. Se a paisagem era, inicialmente, a representação do exterior objetivo, a partir do Romantismo pictórico ela abre-se para a subjetivação: paisagens internas, paisagens do eu desconfortável no mundo industrializado; a paisagem como constructo pictórico, campo neutro da revolução modernista, lugar exterior a serviço do arcabouço imagético e intelectual dos artistas, vide Cézanne. No pós-modernismo a paisagem deixa de servir as elucubrações ontológicas e formalistas, fixando-se na questão cultural: lugares nos quais a cultura se debate com a natureza humana. Daí as paisagens de ruínas de Anselm Kiefer, *contradictio per se*, pois reconstrói a identidade do sujeito a partir dos restos deixados pela arrogância dos indivíduos.



**Figura 1** · Lenir de Miranda. *Ninguém andou*, 2007. Acrílico sobre emborrachado, carvão, corda, desenho sobre papel. 138 x 215 cm. Coleção Alfredo Nicolaiewsky, Porto Alegre, RS. Fonte: imagem cedida pelo colecionador.

**Figura 2** · Lenir de Miranda. *O que disse o Trovão* (Série Waste Land 5), 2013. Esmalte, acrílico, carvão, goma-laca, poliéster, fio de cobre, alumínio, flores de plástico, desenho sobre entretela, 101 x 192 cm. Coleção da artista, Pelotas, RS. Fonte: [www.lenirdemiranda.com](http://www.lenirdemiranda.com)

### **Sobre a persistência do gênero entre os sulistas**

Fundou-se o Rio Grande do Sul através das discretas e silenciosas paisagens literárias de Apolinário Porto Alegre (1844 — 1904), de Caldre e Fião (1821 — 1876) e de Oliveira Bello (1851 — 1914). Mas também tivemos as hiperbólicas descrições do nordestino José de Alencar (1829 — 1877), que lançou seu olhar formador, pois não podia prescindir da distante paisagem sulina na construção do seu ideal de Brasil. Depois vieram os pintores e o primeiro foi Pedro Weingärtner (1853 — 1929) com as paisagens rurais identitárias e emocionais, pois são menos ocupadas em captar a topografia do que o ar e o clima locais. Após, Afonso Silva (1866 — 1945), Libindo Ferrás (1877 — 1951) e Oscar Boeira (1883 — 1943), paisagistas da transição do mundo rural para o mundo urbano, da cultura campeira para a cultura urbana industrial, exímios praticantes do impositivo gênero. Após a transição vieram a afirmação do urbano através da paisagem modernista de Angelo Guido (1893 — 1969), de Luís Maristany de Trias (1885 — 1964) e de Benito Manzon Castañeda (1885 — 1955) e, entre os primeiros e esses, podemos incluir a paisagem cordata do pelotense Leopoldo Gotuzzo (1887 — 1983). Feita de acordos entre dados conflitantes — com o belo e o documental, o real e o imaginário, o pessoal e o coletivo —, ela se opõe, na sequência, as primeiras paisagens rurais convulsivas de Iberê Camargo (1914 — 1994), logo amaciada nas suas modernistas descrições líricas dos casarios porto-alegrenses e cariocas. Também são contemporâneas as paisagens urbanas de Gastão Hofstaetter (1917 — 1986), Carlos Alberto Petrucci (1919 — 2012) e Edgar Koetz (1914 — 1969), primorosos na fatura e na evocação do real, em tudo opostas e contrapostas ao lirismo pictórico das paisagens introspectivas de Ado Malagoli (1906 — 1994) e de Alice Brueggemann (1917 — 2001). Todos, sem exceção, lutaram contra a evidente falta de atrativos facilitadores da paisagem rural sulina, esvaziada de relevos dramáticos e de quase impossível apreensão, pois, se é falsamente tranquila é, entretanto, continuamente atormentada pelos furiosos ventos, que impedem sua definição e esfriam o ofuscante sol que a ilumina.

### **Tentativa de definição**

Pode-se dizer que as paisagens de Lenir de Miranda são mnemônicas, para usar a expressão acuradíssima de Márcio Seligmann-Silva (2011). São construções intelectuais antes de tornarem-se objetos pictóricos. Como Petrarca, que ascende ao monte Ventoux, “o primeiro a encontrar a fórmula da experiência paisagística no sentido próprio do termo: o da contemplação desinteressada, do alto, do mundo natural aberto ao olhar.” (BESSE, 2006: 1), a artista também inaugura sua experiência elegendo um lugar de onde olhar: olha do topo, vendo o todo da cultura.

## Conversas sobre a cultura e sobre a cultura da conversação

Márcio Seligmann-Silva (2011) escreveu que

*[...] pode-se considerar toda cultura como manifestação e construção da memória. Quando pensamos no conceito de memória cultural, não podemos nos esquecer que essa memória é tanto constituída por textos como por imagens (e pela ação recíproca de um sobre o outro), assim como é essencial ter em vista que a memória deve ser sempre pensada como um processo tenso, submetido a uma série de determinantes coletivas, sociais, políticas, mas também individuais e emocionais.*

Mais não é preciso dizer. A pintura sobre a qual discorremos trata exatamente desse processo tenso, com todas as determinantes sociais e também individuais e emocionais. Assim é que aos textos fundadores da cultura ocidental como a *Ilíada* e seus heróis, mormente Odisseu, associa-se ao Ulisses, o de James Joyce. Ambos síntese dos dilemas de suas épocas, *tabula rasa* da cultura dos seus mundos e, para que não haja qualquer dúvida sobre o que restou do apagamento do que estava escrito na lousa da vida, T. S. Eliot traz as ruínas de sua *Terra Desolada*: diálogos entre pessoas inteligentes.

### Sobre as matérias agregadas

Não se trata de pintura na qual a matéria utilizada, além da tinta, se expressa a partir de sua própria presença na superfície pictórica: trata-se de matéria agregada sim, mas de valor questionável, isto é, não vale *per se*, mas pelo que pode complementar um pensamento. No momento em que surge perde seu valor intrínseco, não é *pars pro toto*, mas parte do todo, destacada e destacável, mas integrada ao discurso em evidência.

A dificuldade de fruir esta paisagem esta no fato de que ela não se constrói de dentro para fora, isto é, não temos um desenho prévio das partes constituintes, não há a evidenciação dos elementos e das formas da natureza, não ocorre a presença de discursos de qualquer espécie: nem mimético, nem subjetivo, nem pictórico, tão pouco conceitual.

### O que diz a pintora

Do mesmo modo que o poeta argentino León Benarós afirma em *Vidala Cayera*, sobre suas paisagens Lenir de Miranda também nos propõe: *Le dificulto la facilidad...* Isso significa que, ao invés da simples contemplação desinteressada, sua obra exige do espectador uma imersão no amplo e erudito universo da cultura ocidental, com a sua totalidade dos seus constructos intelectuais e das manifestações plástico-visuais. Também escreveu a artista (1994, não paginado) que



**Figura 3** · Lenir de Miranda. *O ninho do vento* (Série Waste Land 399), 2013. Acrílico, carvão, goma-laca, garra eletrônica sobre emborrachado, fio de cobre, caixa de madeira, nanquim sobre seda, recortes, *assemblage*. 137 x 178 cm. Coleção particular. Fonte: [www.lenirdemiranda.com](http://www.lenirdemiranda.com)

“Cada obra traz em si mesma elementos decifreadores, enquanto provenientes da forma que encerra e se abre, oriundos da fonte de origem (artista) e da fonte decodificadora (perceptor). Há um curso oceânico que espera consequências”. Em outro momento ela afirma que

*Posso ouvir o som desta pintura sulcada pelo carvão. É a vibração da sua presença física, sob cores líquidas sombrias de mares e terras míticas. [...] É como a imagem se descobre, numa terra devastada, como restos de queimadas imagem que se acumula camada após camada, um palimpsesto de memórias e tentativas agitadas para reter a cena.* (2009, p. 45)

Se for um consolo para minha incapacidade de decifração, proponho a leitura do que Paul Valéry escreveu a propósito das explicações: “[...] se me interrogarem, se se inquietarem (como acontece, e às vezes intensamente) sobre o que eu ‘quis dizer’ em tal poema, respondo que não quis dizer, e sim quis fazer, e que foi a intenção de fazer que quis o que eu disse...” (1991: 173).

Assim como para Paul Valéry a pintora é, talvez, mais fascinada pelo fazer do que pela obra finalizada. Deixa visível nas suas obras as marcas de seu processo. Fascinada pelas origens, tem um espírito de geneticista: expõe princípios porque não quer explicar e não quer impor razões.

## Referências

- Besse, Jean-Marc (2006). "Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia". SP: Editora Perspectiva. ISBN 85-273-0755-3.
- Seligmann-Silva, Márcio (2011). "A literatura como dispositivo de memória". *Revista Pré-Univesp*, n° 11. Disponível em: <http://www.univesp.ensinosuperior.sp.gov.br/preunivesp/2128/a-literatura-como-dispositivo-de-mem-ria.html>
- Miranda, Lenir de (1994). "Autobiografia de todos nós". Pelotas: Livraria Mundial (volume não paginado).
- Miranda, Lenir de (2009). "Meu nome é ninguém". Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
- Valéry, Paul (1991). "Acerca do Cemitério Marinho". In "Variedades". São Paulo: Iluminuras — Projetos e Produções Editoriais Ltda. ISBN 85-85219-32-7



# O Limite e a Tensão Atuante na Obra de Hugo Paquete

## *The Threshold and Actant Tension in the Work of Hugo Paquete*

PEDRO DANIEL DA COSTA FERREIRA\*

Artigo completo submetido a 3 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, Artista Multimédia.

AFILIAÇÃO: Doutorando em Belas Artes — Arte Multimédia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de investigação e Estudos em Belas Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: ferreirapedro@protonmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise da obra “Zoe: Actant” (2017) de Hugo Paquete. Contextualizo a sua obra como prática pós-digital. Através de tecnologias híbridas, a obra combina fenómenos intangíveis à percepção humana, tornando-os perceptíveis através de um sistema autónomo e mediações tecnológicas. A obra explora sonoridades acusmáticas através do entrelaçamento de atuantes humanos e não-humanos. Paquete apresenta-nos assim outras maneiras de ouvir, ver e pensar o Real como rutura, espaço de tensão, e estética de glitch.

**Palavras chave:** arte multimédia / instalação / arte sonora / pós-digital / ruído.

**Abstract:** *This article presents an analysis of the work “Zoe: Actant” (2017) by Hugo Paquete. I contextualize his work as post-digital practice. With the use of hybrid technology, the work combines phenomena intangible to human perception, rendering them perceptible through an autonomous system and technological mediations. The work explores acousmatic sonorities by the interweaving human and non-human actants. Paquete thereby presents us with other ways to listen, see and think about the Real as breaks, tension space, and glitch aesthetics.*

**Keywords:** *media art / installation / sound art / post-digital / noise.*

## Introdução

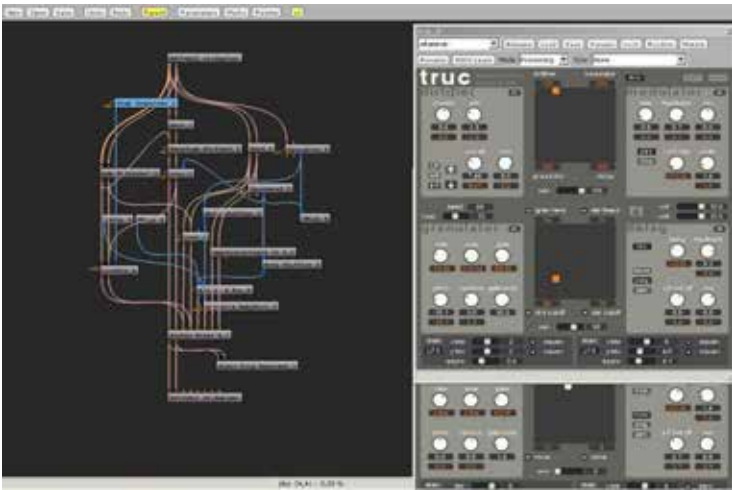
Este artigo apresenta uma análise da obra “Zoe: Actant” (2017) de Hugo Paquete. A obra foi desenvolvida durante 3 meses na sua residência artística no Hospital Divino Espírito Santo em Ponta Delgada nos Açores e apresentada como performance e instalação no Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas. Assim como, o resultante álbum intitulado “Dark Electromagnetic Field” (2017). Procura-se aqui fazer uma reflexão sobre as particularidades da sua investigação e prática artística multidisciplinar que a contextualizo como pós-digital. A obra do autor encontra-se em resistência a modelos convencionais de produção artística com base nas múltiplas disciplinas que cruza.

Hugo Paquete, nasceu em 1979 em Portugal, é artista de arte intermédia e sonora. Bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Doutorando em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa. Tem vindo a desenvolver uma pesquisa multidisciplinar sobre arte sonora, ruído, tecnocultura e as condições e estéticas pós-digitais. Na sua obra, explora conceitos de imprevisibilidade através de sistemas de interação entre som, vídeo e gesto performativo.

Através de uma análise detalhada das várias documentações da instalação e da performance, de registos sonoros, vídeo e texto, e a partir de conversas com o autor, pretendo aqui examinar como a sua obra apresenta *outras* maneiras de ouvir, ver e pensar o pós-digital, no modo como afetam a nossa experiência da obra de arte e os processos de criação na contemporaneidade.

### 1. Pós-digital, Ruturas, Tensões e Glitches

A obra “Zoe: Actant” (2017) é um ambiente de instalação imersivo, de tensão performativa, nos limites sonoros e visuais da representação (Figura 1). Na sua obra, Hugo Paquete explora processos híbridos para além das funcionalidades padrão impostas por sistemas computacionais. Utiliza assim tecnologias digitais e não-digitais numa prática de arte contemporânea pós-digital. O conceito pós-digital foi inicialmente introduzido num contexto artístico sobre práticas contemporâneas de música criada por computador pelo compositor de música eletrónica Kim Cascone como “a estética do erro” (Cascone, 2000). Para Florian Cramer, o pós-digital refere-se à recente condição e estado dos media *depois* do seu processo de digitalização. Cramer, entende que o prefixo “pós” não implica o fim do digital mas uma continuação do digital, nas mudanças culturais subtis e mutações contínuas, após a propagação do digital, da computação, de redes globais de comunicação, mercados e geopolíticas (Cramer, 2015). Como metodologia, o pós-digital serve como um incitador para análise crítica sobre o papel das tecnologias digitais na sociedade contemporânea (Kwastek,



**Figura 1** - Hugo Paquete. "Zoe: Actant", Performance, Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, Açores, Portugal, 2017. Fonte: Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas

**Figura 2** - Hugo Paquete. "Zoe: Actant", Patch, 2017. Fonte: autor.

2015). A condição pós-digital manifesta-se em diferentes práticas artísticas que “não estão preocupadas com o digital em si, mas sim com a vida depois do digital” (Bishop, Gansing, Parikka, 2016:11).

A partir destas práticas, rejeita-se o espetacular nas tecnologias digitais em função de se revelar e explorar materialidades computacionais abstratas e de compreender as regulamentações impostas por estas, que “estão escondidas por detrás de várias camadas de *user-friendly software, hardware, cloud-based processing* e serviços de armazenamento” (Mirocha, 2015:58). Para Hugo Paquete, o pós-digital é uma “manifestação de uma atitude punk que explora, partindo da racionalidade da máquina e da sua operatividade, um contradiscurso. Com vista à desconstrução dos modelos funcionais, aponta para manifestações artísticas mais indeterminísticas” (Paquete, 2018:282). Seguindo este critério, Hugo Paquete excede os limites impostos pelas tecnologias digitais na utilização do computador para programar o seu próprio *software* de composição generativa e interação de processos de sonificação e visuais.

Através de tecnologias híbridas, combina fenómenos intangíveis à percepção humana, tornando-os tangíveis ao humano através de mediações tecnológicas e de um sistema autónomo. Isto é feito através de uma captura prévia sonora de campos eletromagnéticos das máquinas do hospital tornando-os numa base de dados e em *samples* digitais, na captura da variação de luminosidade no espaço convertido para som e vídeo em tempo real através de *midi*, “como vírus e bactérias que se encontram num estado de imanência e são revelados pela tecnologia” (Paquete, 2017:1056). Desta forma, a sua obra combina o espaço físico com espaço virtual, onde o som e vídeo confluem e elaboram complexos regimes de percepção na interceção de arte, ciência e cognição.

*Este material vai sendo interpretado ao vivo, estando em constante hibridação pela aplicação do gesto performativo, tecnologia aplicada e interação do público como atuante, catalisador no interior de um sistema vivo e imprevisível. Sendo a soma de todas estas interações o diagnóstico experimental* (Paquete, 2017).

Neste ambiente, de “diagnóstico experimental”, o/a espetador/a confronta-se com uma estrutura de ruídos complexos, repetição de texturas e ritmos, de *glitches*, murros e fachadas sonoras de detritos e erros tecnológicos, e estímulos visuais em constante tensão de transformações dinâmicas como parte da sua estética e processo criativo. Tensão esta, que cria uma multiplicidade de materializações através da sonificação de campos magnéticos, luminosidade e eletricidade amplificada que operam em trocas de matéria e energia, e criam complexos padrões de ruídos contemporâneos aplicados em composições

acusmáticas. Estes sistemas de forças em constante rutura, articulam composições de ruídos e arranjos de frequências ecléticas que ressoam autonomamente no espaço em estado de sobrecarga audível na variação de *pitch* e intensidades contrastantes que revelam uma estética de *glitch*, de transições imprevisíveis de sons de erros e detritos tecnológicos. “A materialidade do digital não se reduz ao ecrã, nem ao software, nem também ao hardware. É uma realidade distribuída massivamente que condiciona as nossas realidades percetivas” (Bishop, Gansing, Parikka, 2016:13).

“Zoe: Actant” (2017) (Figura 2) cria uma experiência sensorial corporal entre o espaço instalativo, interação e limites da perceção humana, amplia novas abordagens sobre o real através da compreensão de agentes não-humanos e atuantes de ações. A partir da geração de situações e eventos em constante transição que existem numa dimensão computacional, física, de gesto e movimento, estende a cognição humana a um mundo amplificado de fenómenos não percetíveis ao humano.

Na utilização de ruídos impercetíveis das máquinas, Hugo Paquete amplia a nossa perceção do real, revelando *outras* práticas artísticas na criação de arte contemporânea. Nos limites e espaços de tensão, revela-se um modelo de produção artística na construção de uma arquitetura sobre o espaço físico e espaço virtual que distorce o vídeo de formas tradicionais, bem como o som imune de composição musical tradicional. Rejeita assim seduções e belezas estéticas representativas na instauração de um sistema de interações no limite da perceção através da multiplicidade de imagens manipuladas e da sobrecarga sonora gerada em tempo real de sons não representativos. As tecnologias digitais, que condicionam a maneira como compreendemos o mundo e a sociedade, são assim desdobradas em *outras* explorações e relações entre tecnologia, ciência e arte na conceção de arte contemporânea, e na experiência de ouvir, ver e pensar sobre o espaço.

## 2. A Vida Atuante e Agentes Não-Humanos

A etimologia da palavra *Zoe* é de origem grega, *zōē*, que significa vida, estado de existir ou ser. Atuante, em teoria e método de *Actor-Network Theory* (ANT), é uma abordagem no qual se entende que tudo no mundo natural e social existe em redes de relacionamento em constante mudança. Não se limita apenas a atores humanos individuais mas “estende a palavra ator — ou atuante — a entidades não-humanas e não individuais” (Latour:2). ANT, está presente na obra de Hugo Paquete, em *nodes* e nas várias conexões e dimensões em constante incerteza que se intercetam na obra através dos *patches* de composição musical

generativa. No qual estabelecem ligações, distribuem e circulam, em transformações de atributos enviados e recebidos entre parâmetros num sistema autónomo que gera sons e visuais. E que também se encontra em constante interação com o humano, gesto performativo e a luminosidade do espaço.

Na sua prática artística, de composição musical não linear e mediada através de diferentes tecnologias, rejeita construções narrativas convencionais e outras ordens impostas na criação e produção artística. Abre desta forma uma nova relação entre sons e visuais, em constante conexão entre eles, a uma exterioridade fora da representação humana, a elementos não-humanos, que controlam e interferem uns aos outros.

Na compreensão sonora das máquinas do hospital, a obra exemplifica uma mediação complexa de matéria, rica em várias camadas, que se tornam fins em si mesmos. Esta encontra-se numa relação de hibridização, de mediação e de entrelaçamento, de atores não-humanos e humanos, entre os eventos gerados em tempo real e o material que antecede outras temporalidades de recolha e experimentação, na repetição de texturas sonoras e em vários níveis de significação entre som, imagem, objetos, espaço e o atuante ou performer. A sua obra trabalha o som mapeado e espacializado em quadrifonias pelo espaço e para além de dimensões espaciais do ecrã bi-dimensional.

Na transformação de espaço arquitetónico, com objetos do hospital, eventos sonoros e visuais, “Zoe: Actant” (2017) cria um espaço imersivo que aumenta a perceção do humano. Não só transpondo-o metaforicamente para o bloco operatório, enfrentando a lâmina do bisturi, ou ligado às máquinas num estado de coma, entre vida e morte, mas também no entendimento de agentes não-humanos. Designa assim, toda a vida e atividade existente mas impercetível no ambiente do hospital, ou “os processos da máquina num espaço onde forças ocultas manifestam a sua existência centradas no residual” (Paquete, 2015:82). De vida atuante, que faz parte de uma rede interligada em constante troca de relações entre sistema computacional, num estado de vida, em entrelaçamento de eventos imprevisíveis, o humano e o ambiente, na geração da obra em tempo real. Deste modo, o ambiente imersivo em “Zoe: Actant” (2017) não faz uma separação entre a mente e o corpo do humano, nem se centra no humano. Cria uma relação-sistema onde o humano deixa de ser o centro, para ser um atuante em conjunto com outros agentes não-humanos, no ambiente imersivo em espaço físico, que interage com sistemas computacionais-vivencial através de movimentos e transformações no espaço-evento. Gerando assim, uma experiência sensorial afetiva onde o espaço se descobre além dos limites da perceção por mediação tecnológica, artística e científica como imaginário e significação.

## Conclusão

Na obra “Zoe: Actant” (2017), Hugo Paquete abre *outras* abordagens no uso de tecnologias digitais e não-digitais através de tecnologias híbridas. Combina fenômenos intangíveis à percepção humana, tornando-os tangíveis através de mediações tecnológicas e de um sistema autónomo. Ao explorar práticas para além de parâmetros padrão e tecnologias híbridas, o entendimento de práticas de arte experimental multimédia e sonora é alargado para além dos limites e normas impostas por tecnologias digitais. Nesta prática artística pós-digital, a obra sugere *outras* formas de explorar tecnologias e as suas infraestruturas, revelando as várias camadas escondidas por detrás destas.

Através da materialidade da infraestrutura da máquina que é revelada em processos de materialização de sonoridades contemporâneas impercetíveis ao humano, num sistema de tensão e imprevisibilidade não representacional de estética *glitch*, a obra explora *outras* práticas experimentais de ouvir, ver e pensar que se relacionam em territórios alargados sobre o real e ruídos da contemporaneidade.

Numa sociedade que se reduz ao ecrã e obedece a padrões impostos por tecnologias, as ruturas, tensões e *glitches* presentes na sua obra, têm como propósito de confrontar a pessoa que entra no espaço, como participante no processo de criação e interpretação, a imergir, numa experiência sensorial corporal afetiva, entre tensões sonoras e visuais que desobedecem a expectativas tecnológicas e desfiguram os imaginários de tecnologias digitais perfeitas.

## Referências

- Bishop, Gansing, Parikka (2016) *transmediale e. V.*, In Bishop, Ryan; Gansing, Kristoffer; Parikka, Jussi; Wilk, Elvia (Eds.), *Across & Beyond: A transmediale Reader on Post-digital: Practices, Concepts, and Institutions*. Berlin: Sternberg Press, ISBN 978-3-95679-289-2: 11-16.
- Cascone, Kim (2002) “The Aesthetics of Failure: ‘Post-Digital’ Tendencies in Contemporary Computer Music.” *Computer Music Journal*, 24:4, pp. 12-18, Winter, Massachusetts Institute of Technology. Disponível em URL: [https://www.academia.edu/1764776/The\\_aesthetics\\_of\\_failure\\_Post-digital\\_tendencies\\_in\\_contemporary\\_computer\\_music](https://www.academia.edu/1764776/The_aesthetics_of_failure_Post-digital_tendencies_in_contemporary_computer_music)
- Cramer, Florian (2015) “What Is ‘Post-digital’?”, In *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, M. Berry, David; Dieter, Michael (Eds.), Palgrave Macmillan, ISBN 978-1-137-43719-8: 19-23.
- Kwastek, Katja (2015) “How to Be Theorized: A Tediously Academic Essay on the New Aesthetic”, In *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, M. Berry, David; Dieter, Michael (Eds.), Palgrave Macmillan, ISBN 978-1-137-43719-8: 79.
- Latour, Bruno (2002) “On Actor-Network Theory. A Few Clarifications, Plus More Than a Few Complications”. *Philosophical Literary Journal Logos*. 27. 173-197. 10.22394/0869-5377-2017-1-173-197. Disponível em URL:

[https://www.researchgate.net/publication/316054205\\_On\\_Actor-Network\\_Theory\\_A\\_Few\\_Clarifications\\_Plus\\_More\\_Than\\_a\\_Few\\_Complications](https://www.researchgate.net/publication/316054205_On_Actor-Network_Theory_A_Few_Clarifications_Plus_More_Than_a_Few_Complications)

Mirocha, Lukasz (2015) "Communication Models, Aesthetics and Ontology of the Computational Age Revealed", In *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, M. Berry, David; Dieter, Michael (Eds.), Palgrave Macmillan, ISBN 978-1-137-43719-8: 58.

Paquete, Hugo (2015) "Pareidolia: glitch-evento metodologia e espectro". *Interact Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia*. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. Departamento de Ciências da Comunicação Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH/NOVA: 82.  
Disponível em URL: <http://interact.com.pt/22/pareidolia/>

Paquete, Hugo (2017) "Zoe: Actant", In *16º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: #16.ART. Artis intelligentia: IMAGINAR O REAL*, i2ADS — Instituto de

Investigação em Arte, Design e Sociedade, e-ISBN: 978-989-99839-5-3: 1055-1057.

Disponível em URL:

[https://www.researchgate.net/publication/321105413\\_16th\\_International\\_Meeting\\_of\\_Art\\_and\\_Technology\\_16ART\\_Artis\\_intelligentia\\_IMAGINING\\_THE\\_REAL/](https://www.researchgate.net/publication/321105413_16th_International_Meeting_of_Art_and_Technology_16ART_Artis_intelligentia_IMAGINING_THE_REAL/)

Paquete, Hugo (2017) "Zoe: Actant" In *EXPOSIÇÃO RESIDÊNCIA ARTÍSTICA SALUTEM: à tua saúde*, Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas.

Disponível em URL:

<http://arquipelagocentrodeartes.azores.gov.pt/programacao/salutem-a-tua-saude-instalacoes/>

Paquete, Hugo (2018) "Tecno-utopia cyberpunk no projeto Peenemünde", In *Log In, Live On Música e Cibercultura na Era da Internet das Coisas*: 282. Disponível em URL: [https://www.researchgate.net/publication/329943848\\_LOG\\_IN\\_LIVE\\_ON\\_MUSICA\\_E\\_CIBERCULTURA\\_NA\\_ERA\\_DA\\_INTERNET\\_DAS\\_COISAS\\_Tecno-utopia\\_cyberpunk\\_no\\_projeto\\_Peenemunde](https://www.researchgate.net/publication/329943848_LOG_IN_LIVE_ON_MUSICA_E_CIBERCULTURA_NA_ERA_DA_INTERNET_DAS_COISAS_Tecno-utopia_cyberpunk_no_projeto_Peenemunde)



# O mundo exposto ao *devir-mulher*: videografia de Barbara Fonte

*The world exposed to the becoming-woman:  
videography by Barbara Fonte*

PEDRO MIGUEL DOS SANTOS SILVA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*Portugal, Artista plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UV), Facultad de Belas Artes de Pontevedra; Departamento de Escultura. Programa de Doutoramento en Creación e Investigación en Arte Contemporánea. Grupo de Investigación H07 — La dimensión escultórica de las prácticas artísticas. Rúa Maestranza, 2, 36002, Pontevedra, Galicia, España. E-mail: pmiguelsantossilva@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo versa sobre o trabalho videográfico de Barbara Fonte, tendo como principal objectivo encontrar pontos de convergência entre dois tópicos aparentemente contraditórios: uma exteriorização libidinal do corpo da artista — que relacionaremos com o conceito de devir-mulher dos pensadores Deleuze e Guattari, — e de uma representação da mulher como Eva, na sua matriz judaico-cristã.

**Palavras chave:** videoarte / devir-mulher / corpo / simbologia judaico-cristã / Eva.

**Abstract:** *This paper addresses Barbara Fonte's videographic work, with the primary aim of identifying convergence points between two seemingly contradictory topics: a libidinal exteriorization of the artist's body — which will be linked to Deleuze and Guattari's concept of becoming-woman — and that of the woman as a representation of Eve, in its Judeo-Christian matrix.*

**Keywords:** *Video art / becoming-woman / body / judeo-christian symbolism / Eve.*

## Introdução

Barbara Fonte (1981) é oriunda de Braga. Licenciada em Artes Plásticas (2004) e pós-graduada em Teoria e Prática do Desenho (2005) pela FBAUP. Tem exposto o seu trabalho recorrendo a vários médiums como o desenho, a fotografia ou a imagem em movimento, sendo nesta última disciplina que nos focaremos, tendo por base os seguintes trabalhos:

- *Teatro da Identidade*, 2015, Encontrarte Amares, Amares;
- *Fluxo de Intervalos — Promessa*, 2016, Centro de Arte de São João da Madeira;
- *Fluxo de Intervalos — II*, 2016, Centro de Arte de São João da Madeira;
- *M de Manifesto*, 2018, Galeria da Universidade Minho, Museu Nogueira da Silva;
- *50 Ave Marias*, 2018, ainda não exposto a público.

A artista, no sítio da internet onde apresenta o seu portefólio, refere que este “invoca a relação entre o feminino, a cultura e a religião” (Fonte, 2018, <https://www.barbarafonte.com/>). Procuraremos salientar que, no caso da artista, esta relação trinitária é tensa, exactamente porque está assente na preposição “entre”, ou seja, assente no que é próprio do devir como disposição nómada, interposta, como procuraremos demonstrar.

Partindo de uma análise dedutiva, propor-nos-emos estudar a obra videográfica de Barbara Fonte a partir da ambivalência “entre” uma exteriorização libidinal do seu corpo, à qual nos aproximaremos do conceito de devir-mulher de Deleuze e Guattari (2007) e “entre” a representação da mulher, próxima da figura de Eva presente na iconografia judaico-cristã.

### 1. Exteriorização libidinal do corpo... em devir

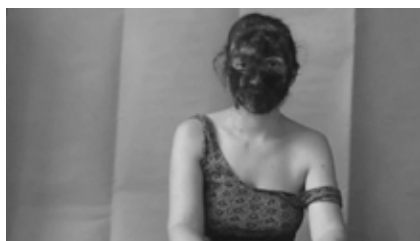
O devir não é um modelo, não é um padrão, é diversidade, é multiplicidade. O devir caracteriza-se sem demarcações fixas, mas como algo que devém (Deleuze & Guattari, 2007). Assenta a sua prática em alianças fragmentárias, em pulsões advindas de relações que se vão estabelecendo com o mundo. Enfim, baseia-se no “caos” enquanto potência que “desfaz toda a consistência” (Deleuze & Guattari, 1992).

O trabalho autoral de Barbara Fonte vai-se concretizando em manifestações do que é díspar. Expressa-se numa diversidade tensional em torno dum corpo que, umas vezes, se expõe ao desejo libidinal de cariz sexual, outras, se inibe em práticas devocionais de cariz religioso. Está, neste sentido, muito próximo

das zonas intermédias que caracterizam o devir, uma vez que este é fugidio, organiza-se no “entre” estágios.

Acresce a esta tensão manifesta no trabalho videográficas da artista, o intento em esquivar-se a uma linearidade narrativa, ao domínio de uma representação padronizada. Ou seja, as obras de Barbara Fonte movem-se em torno de aporias, o que as aproxima das manifestações a-lógicas do devir. A provar está, p. ex., a montagem fragmentária em que assentam os vídeos, quer ao nível sequencial das imagens em movimento como ao nível do som a estas acoplado: apresentam-se sem princípio ou fim clarificados, sem progressão linear, sem afinidades espaço-temporais. Podiam, hipoteticamente, começar ou acabar em qualquer outra parte, ter uma outra qualquer organização sequencial, porque o que os identifica é o seu conjunto de perplexidades em torno de algumas temáticas. Tal conjectura remete-nos, potencialmente, para o devir que “não tem princípio nem fim, nem partida nem chegada, nem origem nem destino”, mas apenas estados intermédios (Deleuze & Gattari, 2007:373). Ou seja, uma união em torno do que é dissemelhante. Neste sentido, o devir está próximo do desejo e da afeição (Deleuze & Gattari, 2007:347), sendo que estes sentimentos são, por natureza, movimentações que incitam à proximidade e ao contágio com entidades heterogéneas por quem se sentem atraídos. O desejo e o afecto apelam, efectivamente, à multiplicidade. E o devir é multiplicidade (2007:319), é aliança na dissemelhança (2007:306). E nisto apresenta uma faceta política. O devir é desterritorialização de oposições binárias. O devir opõe-se à categorização da sociedade Ocidental construída na base de poder cêntrico do modelo “homem-branco, adulto, macho” (idem: 369). Caracterização generalista baseada em atributos de poder, sinónimos de fortaleza, racionalidade, virilidade, masculinidade, supremacia, por confrontação com a Mulher representada como fragilidade, emotividade, debilidade, insignificância, fugacidade, etc.

Os devires são minoritários (Deleuze & Gattari, 2007::369). Embora o homem tenha muitos devires na sua quotidianidade, não há um devir-homem porque este define-se como soberano-dominador-maioritário. Por isso, a mulher apresenta-se como uma primeira linha de fuga capaz de mover-se, em configurações precárias, contra os moldes estabelecidos (Deleuze & Gattari, 1997:87), contra os poderes que se vão instituindo, cristalizando e perpetuando. Assim, o devir-mulher é mais do que a constituição de formas opostas ao homem (Deleuze & Gattari, 2007:351); não procura criar um outro tipo de categorização ou de poder alternativos. O devir diz respeito tanto ao homem como a mulher (2007:370): ambos são chamados a devir, a desprenderem-se das categorias que os estancam e os aprisionam. Ambos são chamados a assumir



**Figura 1** · Barbara Fonte, vídeo *M de Manifesto*. 22:35 min. 2018 . Fonte: *still* do vídeo.

**Figura 2** · Barbara Fonte, Vídeo *Teatro da Identidade*. 15:11 min 2015. Fonte: *still* do vídeo.

**Figura 3** · Barbara Fonte, Vídeo *Teatro da Identidade*. 15:11 min 2015. Fonte: *still* do vídeo.

movimentações transitórias mais consonantes com a multiplicidade e inconsciência da vida. O que movimenta o devir é um carácter inventivo e fugidio, é ser uma fenda que abre brechas no se institui como modelos, como categorizações hierárquicas.

Barbara Fonte não receia debater-se e questionar os códigos instituídos pela cultura e religião, nem pelo padrão cêntrico Masculino. Se a mulher ocidental é socialmente tida como submissa, então a artista assim se apresenta em “M de Manifesto”, abocanhando uma banana (falo?) entregue por uma mão masculina. Mas apresenta-se como denunciadora destes jogos de poder, fitando-nos o olhar directamente.

A artista procura ir colocando esses códigos político-culturais em causa, apartando-os de categorizações deterministas, como são as tradicionais de masculino-feminino. Encontramos esse questionamento em “*Inside-Outside*” — o próprio nome é indicativo — onde se apresenta deitada na borda de uma cama com uma trança de cabelo (falo?) a derivar da sua zona genital; ou quando, em “*Identidade*”, depois de aplicar creme no seu rosto — numa rotina culturalmente tida como feminina —, adorna-se de um conjunto de pelos, masculinizando-se exageradamente (uma espécie de caricatura) sem, contudo, deixar de perder a sua feminilidade sensual (pormenor da alça que cai e deixa desnudo o ombro). Habita, assim, uma feição híbrida, um estado “entre”. O devir é esta disposição fluida que “só cresce pelo meio” (Deleuze & Gattari, 2007:372). A artista não procura substituir um domínio — neste caso o masculino — o por um outro — que seria o feminino. Apenas procura a desterritorialização (Deleuze & Gattari, 2007:306).

## 2. Representação da mulher como Eva

A mulher, enquanto ser *feminino* liga-se, simbolicamente, à origem da vida. A iconografia judaico-cristã apresenta Eva como a primeira mulher, a mãe de todos viventes: “o homem chamou à sua mulher «Eva», por ser a mãe de todos os viventes (Gn 3, 20). Precisamente, Eva vem do hebreu *Havvah*, que deriva da raiz *hayah*, que significa “viver” (Gn 3, nota e).). Eva está, pois, associada à vitalidade, à potencialidade do emergente, à fecundidade, enfim, a atributos próximos de um estado de devir e antagónicos de qualquer estruturação rígida e hierarquizada. Eva, também, está vinculada àquilo que carece de fundamento autónomo, pois é (de)composta, deduzida, a partir de uma costela de Adão. É “tirada do homem” para se constituir mulher (Gn 2, 22-23). Eva está, pois, relacionada com o que é secundarizado, com o que é minoritário, com o devir.

Em “M de Manifesto”, Barbara Fonte parece desejar assumir esta múltipla



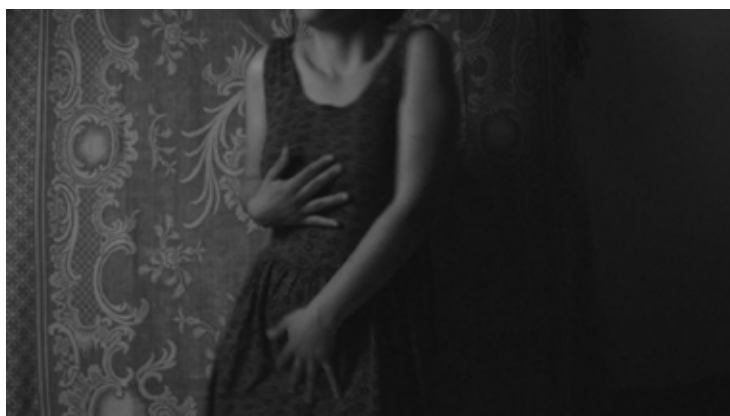
**Figura 4** · Barbara Fonte, vídeo *M de Manifesto*. 22:35 min. 2018. Fonte: *still* do vídeo.

**Figura 5** · Barbara Fonte, vídeo *Língua*, 4:30 min, 2018. Fonte: *still* do vídeo.



**Figura 6** · Barbara Fonte, vídeo *Fluxos de Intervalo II*. 13:38 min, 2016. Fonte: própria, a partir de *still* do vídeo.

**Figura 7** · Barbara Fonte, vídeo *Fluxos de Intervalo II*. 13:38 min, 2016. Fonte: própria, a partir de *still* do vídeo.



**Figura 8** · Barbara Fonte, vídeo. *Fluxos de Intervalo II*, 13:38 min. 2016. Fonte: própria, a partir de *still* do vídeo.

**Figura 9** · Vídeo *M de Manifesto*, 22:35 min, 2018. Fonte: própria, a partir de *still* do vídeo



faceta do devir, ingerindo a palavra “mulher”, composto de partículas fragmentárias, representando o que mínimo, transitório, precário.

Algumas das acções performativas exposta em vídeo pela artista remetem para, efectivamente, a figura de Eva, inclusive, algumas mais literais, como quando no trabalho “Língua” apresenta “eva” inscrito num dedo indicador.

Mas muitas outras têm relações mais derivada, nomeadamente, naquelas em que a primeira mulher é associada à fertilidade, à sedução-tentação e à nudez. Vejamos:

Fertilidade: Eva, simbolizando “a mãe de todos os viventes”, apresenta-se como fecunda, fértil, potência latente de vida, ou seja, como devir. Alguns dos trabalhos de Barbara Fonte remetem para esta temática. Ressaltamos aqueles que foram realizados num período em que a artista se encontrava grávida, fazendo dessa condição matéria artística. São eles o “Fluxo de Intervalos I” e “II” de 2016-17. Assim, p. ex., em “Fluxo de Intervalo II”, a artista apresenta uma acção que remete para o acto de parir, quando puxa, de uma abertura no solo, uma espécie de cordão umbilical, constituído por um conjunto de tecidos brancos que depois contempla demoradamente, numa imagem que relembra uma *pietà*; ainda no mesmo vídeo expõe-se vertical, de pernas abertas, com uma vara apontada para os seus órgãos reprodutores; ou ainda quando, deitada no chão de braços abertos, numa postura que remete para a crucifixão, se expõe com duas esferas pousadas na zona pélvica, a insinuarem-se como ovários.

Sedução-tentação: em Eva evidencia-se uma das características fundamentais do ser humana: a atracção pela tentação e a sua potencial transgressão. Eva habita o “entre”, o devir. É seduzida pela tentação (simbolizada numa serpente) e é sedutora do homem que anui provar do fruto proibido que lhe foi apresentado. Barbara Fonte expõe-se nesta tensão, mas encontram-na, sobretudo, enquanto sedutora, profusa de indícios tentadores. Um dos momentos mais declarados encontra-se em “M de Manifesto”, quando se exhibe numa dança sensual e sensorial, repetida em *loop*, com derivações cromáticas (filtros de cor diferenciados) e rítmicas (aceleração das imagens).

Nudez: em Eva evidencia-se o desejo do ser humano se substituir a Deus: Eva desejou comer o fruto proibido quando a serpente lhe disse que comendo-o passaria a ser como deus (idem, Gn 3, 5). Por Eva a humanidade passou a conhecer o pecado e, conseqüentemente, a punição: culpa, remorso, condenação. Depois de Eva e de Adão terem provado a maçã da árvore do conhecimento do bem e do mal, a sua nudez tornou-se embaraçosa (idem, Gn 3, 7). É latente nos vídeos de Barbara Fonte a preocupação em trabalhar com a dimensão da vergonha, muitas das vezes, jogada na tensão entre o encobrimento e o desvendar de partes do seu

corpo, nomeadamente, aquelas que (des)ocultam os seus genitais. Esta tensão “entre” o que se expõe e o que se encobre — correlato do desejo — é próxima do devir enquanto estágio intermédio. Em de “50 Ave Marias” a artista comprime junto à região genital uma maçã — referência ao fruto proibido. É um momento tenso, contudo, não dos mais voluptuosos do trabalho da artista, exactamente porque lhe falta o jogo tensional e subtil de um latente (des)ocultamento.

### 3. antinomias e correlações entre o devir-mulher e Eva

Procurámos ressaltar que a videografia de Barbara é caracterizada tanto por uma exteriorização libidinal do seu corpo como por uma representação da mulher tendo Eva como modelo.

Na exteriorização libidinal manifestaram-se factores como a dissemelhante e a transitoriedade, que se apartam de categorizações bipolares. Há, assim, uma aproximação ao devir. Daí que não encontremos nos trabalhos videográficos da artista uma linearidade narrativa nem uma hierarquia categorial, antes fragmentos, contextos dispares.

Na representação da mulher como Eva, dado o seu carácter fragmentário e minoritário, é também possível encontrar elementos próximos do devir. Explorámos ainda alguns elementos simbólicos associados a Eva, como a “fertilidade”, a “sedução-tentação” e a “nudez”. Se no elemento fertilidade foram visíveis as aproximações ao devir, o mesmo já não ficou tão patenteado nos restantes elementos. Na “sedução-tentação” parece-nos existir uma sobrevalorização do factor “sedução” face ao factor “seduzida” e, neste sentido, ficou menos evidente a tensão intermédia que caracteriza o devir. No elemento “nudez”, também denotámos que a tensão entre “*exposição-encobrimento*” do corpo da artista, nem sempre foi explorada enquanto movimento tensional, enquanto devir.

### Conclusão:

Partindo da análise ao trabalho videográfico da artista Barbara Fonte, procurámos encontrar pontos de confluência entre o conceito de devir-mulher e a representação da mulher enquanto Eva. Estas correlações tornaram-se manifestas ao longo da análise e permitiram reler o trabalho da artista sob este ponto de vista.

Há, contudo, tópicos onde esta correlação ficou menos patente. São os casos dos elementos “sedução-tentação” e “nudez” na representação da mulher como Eva. Tal facto não indicia que os procedimentos artísticos que Barbara Fonte usou nos seus trabalhos fossem menos eficazes em função da sua própria problemática. Apenas, indica que não se encadeiam totalmente com o enquadramento teórico-conceptual adoptado neste artigo.

## Referências

*Bíblia de Jerusalém*, (2003), Nova edição rev. e ampl.: 2ª ed., Editora Paulus, São Paulo

Deleuze, G., & Guattari, F, (2007), *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Deleuze, G. & Guattari, F, (1992), *O que é Filosofia?*, Editorial Presença, Lisboa

Fonte, Barbara, (s/d) *Barbara Fonte* [consult. 20-12-2018], disponível em URL:<https://www.barbarafonte.com/>

Fonte, Barbara, (2018), *M de Manifesto*, [Catálogo de exposição], Galeria da Universidade do Minho, Museu Nogueira da Silva, Braga.

# Underlining the hidden and the elusive in the art of Lourdes Castro

*Sublinhando o oculto e o elusivo na arte  
de Lourdes Castro*

RAJAA PAIXÃO\*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 28 janeiro 2019.

\*Líbano, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: rajaapaixao@campus.ul.pt

**Resumo:** Este artigo apresenta reflexões sobre trabalhos selecionados da artista portuguesa Lourdes Castro. Explora narrativas hipotéticas mas potenciais através da contemplação, e faz uma análise da interpretação de silhuetas de pessoas de L. Castro dentro do seu tema principal de sombras. O estudo é efetuado à luz do desconhecimento deliberado do autor sobre o histórico completo e sobre o pensamento inicial da artista, e de um controle intencional das informações associadas a ele. O objetivo é desvendar a sofisticação latente por trás de uma aparente simplicidade.

**Palavras chave:** Lourdes Castro / silhueta / sofisticação.

**Abstract:** *This article consists of personal reflections on selected works by Portuguese artist Lourdes Castro. It explores hypothetical, yet potential narratives through contemplation, and an analysis of Castro's interpretations of silhouettes of people within her main theme of shadows. The study is effectuated in the light of the author's deliberate unawareness of the artist's full background and initial thinking, and an intentional control of information associated with it. The objective is to unravel a latent sophistication behind an apparent simplicity.*

**Keywords:** *Lourdes Castro / silhouette / sophistication.*

## Introduction

The article consists of personal reflections on selected works by Portuguese artist Lourdes Castro. It explores hypothetical, yet potential narratives through contemplation, and an analysis of Castro's main theme of shadows, particularly interpretations of silhouettes of people. The study is effectuated in the light of the author's deliberate unawareness of the artist's full background and initial thinking, and an intentional control of information associated with it.

*I don't think artists own the meaning of their work, they couldn't possibly. It's not possible that they a) understand everything that they're doing that's motivating them at a given moment, and it's certainly not possible for them to encompass in their own minds all of the future meanings that their work we'll acquire, as it moves through time. And if it's lucky as it keeps garnering attention, and people keep writing about it, and it will be changed in different times (Smith, 2018).*

Taking into consideration Smith's (2018) opinion, the article is an attempt to see through and past the presented subject matters of Castro. It investigates a subjective perception of a visual artist (author), drawn from a strictly visual observation of the work of another visual artist (Castro), devoid from the pressures of accuracy, and away from any subliminal influence residing from a previous exposure to the artist's inspiration or core message intended to be conveyed.

Lourdes Castro is a Portuguese visual artist who was born in 1930 in Funchal, Madeira, where she currently lives. Widely known for her Shadow theme, the artist has produced an array of purified silhouette interpretations, mostly depicting people, flowers, or random objects. This article looks closely at some of the shadow works depicting human silhouettes of women and men.

### 1. The presentation of subject matters

*If I apprehend the look, I cease to perceive the eyes; they are there, they remain in the field of my perception as pure presentations, but I do not make any use of them; they are neutralized, put out of play; they are no longer the object of a thesis but remain in that state of "disconnection" in which the world is put by a consciousness practicing the phenomenological reduction prescribed by Husserl (Sartre, 1953:258).*

Liberated from any informative detail, surrounding clutter, objects, or location, Castro's minimalist subject matters can only be distinguished through their defined outer shape. Incognito, some of them can only be identified through the title of the work. A few of them are represented with their full body, floating inside the frame of the artwork (Figure 1).



**Figure 1** · Lourdes Castro, *sem título*. Paper, serigraphy. Modern Collection, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon. Source: Serigrafia [https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/sem-titulo-153818/](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/sem-titulo-153818/)

**Figure 2** · Lourdes Castro, *Ombre portée de René Bertholo*, 1968. Silkscreen on Plexiglas. Artnet. Source: [http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/ombre-port%C3%A9e-de-ren%C3%A9-bertholo-2-works-CXLMkzntnN\\_BnJw\\_jEmYQ2](http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/ombre-port%C3%A9e-de-ren%C3%A9-bertholo-2-works-CXLMkzntnN_BnJw_jEmYQ2)

**Figure 3** · Lourdes Castro, *Sombra projectada de Arroyo*, 1971. Rodhoïd, serigraphy. Modern Collection, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon. Source: [https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/sombra-projectada-de-arroyo-153808/](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/sombra-projectada-de-arroyo-153808/)

**Figure 4** · Lourdes Castro, *Untitled*. Silkscreen. Artnet. Source: [http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/untitled-0cEAgy\\_MJdFQa4JnLEl4Kw2](http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/untitled-0cEAgy_MJdFQa4JnLEl4Kw2)

Some others are enlarged and cropped to perfectly align with a corner, accentuating a specific area of the body, such as a bust, a head, arms and hands, amongst other choices. It is noted that “the anonymity of our body is inseparably both freedom and servitude”, and the ambiguity of being in the world “is translated by that of the body, and this is understood through that of time” (Merleau-Ponty, 1945:98).

Rather than having a model posing, sitting or lying down, facing the viewer, waiting to be portrayed, the mysterious subjects are seen from a profile view. Stripped down from any distracting feature, they are caught in the middle of an action, ritual, or habit from the everyday life including sleeping, lying down, thinking, smoking, drinking coffee, and combing hair (Figure 2).

What could normally be perceived as the habitual here irradiates a palpable feeling of intimacy, a cocooned comfort and the freedom of letting go when we are not being observed, or when we closely know the observer (Figure 3). With this freedom of being alone, we are in our “own nothingness”, our very being escapes and we are absolutely nothing, nothing is left but a “pure nothingness encircling a certain objective ensemble and throwing it into relief outlined upon the world” (Sartre, 1953:259). In this state of “pure consciousness of things”, our attitude is a pure mode of losing ourselves in the world, of causing ourselves to be “drunk in by things”... until we are seen. The moment we are aware that we’re being looked at, we become vulnerable, aware that we “have a body which can be hurt”, and that we occupy a place that we can not in any case escape from the space in which we are without defence. This is the very moment we get reduced to an object of the other (Sartre, 1953:260).

At this stage, Castro’s subjects are absorbed in this pure duration and the endured qualitative experience of sensation, while it’s happening, free from the ego’s control and its tendency to separate the present state from the previous one. They unfold in the actual time, time free from space, from measurable quantity, moving smoothly and amorphously through oscillations and waves (Bergson, 1888:44).

By trying to frame, catch, or freeze this intricate moment in time on a flat surface, Castro joins mind and matter, where memory intersects (Bergson, 1896:3), suggesting a desire to share this witnessed experience of closeness. At the same time, by isolating information and omitting details, there’s a strong desire to keep this memory of the moment safe and precious, kept to oneself, out of the eye of the viewer. We can establish an empirical fact of something kept secretive but not hidden, only reduced, pointing to a lack of possession, or perhaps an intentional dismissal, all evoking loss.

We fear the loss of the circle of loved objects who are “attacked in phantasy” (Klein, 1940:126). When losing a loved person, the mourner has the impulses to reinstate both “the lost loved object in the ego” and “his internalized good objects (ultimately his loved parents)” (Klein, 1940:134-5). In that case, Castro’s subject matters possibly present the empty place occupied by the lost object, and therefore imply a “loss of the loss” (Žižek, 2005:59).

## 2. The presentation of content

*I wish to emphasize that things are in a space with oneself, rather than ... [that] one is in a space surrounded by things. (Morris apud Fried, 1998:154)*

Using delineated shadows and lines in several resourceful ways, Castro’s interpretations of sharp silhouettes experiment with levels of transparencies, pushing her compositions to an intricate celebration of harmonious juxtapositions. An amalgamation including absolute opacity and clearness with 0 degree texture, intersected levels in-between, light and dark shades, tone-on-tone or overlapping hues, filled and blank outlines, and positive and negative spaces (Figure 4).

The result of the finished artworks manifests a state of enigmatic suspense, exuding a sense of a hanging presence or absence. Or perhaps a sense of absence or presence, questioning the notion and order of time, and the implication of an oscillating hidden dimension where an elusive event could be taking place.

The viewer feels invited to search for missing fragments, and to participate in a playful search of hide and seek in the purpose of completing the puzzle. Absence, in the sense of what has been or what is to come, “manifests itself as a mode of presence” (Heidegger, 1972:17), and is determined by a presencing — which isn’t necessarily the present — opening up a “time-space” of a four-dimensional “true time” consisting in the mutual reaching out and opening up of future, past and present. United, the three dimensions of time interplay each toward each, and consequently implicate a fourth dimension (Heidegger, 1972:15) (Figure 5).

When time and “Being” belong together, they become the “event of Appropriation”, where the event is not simply an occurrence but “that which makes any occurrence possible” (Heidegger, 1972:19). The economic concept “differance” designating the production of differing/deferring, does not resist appropriation and does not impose an exterior limit upon it (Derrida, 1967:92). Differance is what makes the opposition of presence and absence possible. Without its possibility “the desire of presence as such would not find its breathing-space” (Derrida, 1967:188).





**Figure 5** · Lourdes Castro, *Sombra projectada de Solange Dias*, 1973. Paper, silkscreen. Modern Collection, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon. Source: [https://gulbenkian.pt/museu/en/works\\_cam/sombra-projectada-de-solange-dias-153817/](https://gulbenkian.pt/museu/en/works_cam/sombra-projectada-de-solange-dias-153817/)

**Figure 6** · Lourdes Castro, *Ohne Titel*. Print on PVC film. Artnet. Source: <http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/ohne-titel-mfWTaqMB6d7Wk-U4NZW54g2>

**Figure 7** · Lourdes Castro, *Pause café*. Color silkscreen. Artnet. Source: <http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/pause-cafe%C3%A9-8x3dgRXESOE0UfdQIIPIow2>

**Figure 8** · Lourdes Castro, *Ombre verte table top sculpture*, 1974. Crystal, chromed metal. Artnet. Source: <http://www.artnet.com/artists/lourdes-castro/ombre-verte-table-top-sculpture-WbSL-IlxjZ5PlqhcfrTfA2>

### 3. The re-presentation of subject matters

By their mass, Castro's subjects are devoid from materiality, thus absent, and could have escaped to another space behind the artwork through an invisible door, where hinges are outlines. Left as ghostly hollow forms, the subjects leave shaped trails behind as a proof, a mark of an anterior presence, or "trace" (Derrida, 1967:xvi) (Figure 6).

By their shape, the subjects seem to be simultaneously free in their movement and own nothingness; and at the same time petrified, "One and Immobile" (Badiou, 1988:291), locked and confined within the artwork's dimensions and edges, thus present by their absence. The real subjects had already existed in Castro's life before the artwork, where Castro still had control over representing them. By becoming the mysterious artwork, they transcended "beyond of their One" (Badiou, 1988:17), taking control, making room for a virtual event, replaced by simulacrum, leaving a void behind.

*Nothing is presentable in a situation otherwise than under the effect of structure, that is, under the form of the one and its composition in consistent multiplicities. Obligated to be a result, the one of the count leaves a phantom remainder of the multiple not originally being in the form of the one* (Badiou, 1988:52).

It is observed that "nothing" is an unperceivable gap, cancelled then renewed. When this nothing is "scattered all over, nowhere and everywhere", it is no longer presentable and becomes a void (Badiou, 1988:54). If the shape of the voided silhouettes is the copy of the liberated transcended one, we then have an invisible repetition, where the virtual copy is a hyperreal copy of the real one, though not exactly like it, only more exact. It "no longer resemble anything, except the empty figure of resemblance, the empty form of representation" and is "a question of life or death". Thus "there is no real", the third dimension being the imaginary of a two-dimensional world, the fourth that of a three-dimensional universe (Baudrillard, 1981:32). Without the notion of space, we can't see these fictitious copies of subjects.

Having multiplied, the subjects of Castro have disguised themselves in constituting themselves (Deleuze, 1994:17), hence they are in motion, hanging in time and space, coexisting in parallel spaces, here and there, concurring in a simultaneous act of presence and absence, inside and outside the artwork.

With this new widened dimension, the typical scene of holding a cup of coffee or a cigarette turns into a phenomenon in space and time, but still preserves a sense of factuality. The dynamic subjects in action are mobilised in one static dimension, but in motion in an invisible other. If time is non-linear and in flux,

the present needs to pass in order for this motion to exist and for time to move (Bergson, 1896:61-2). With this merging of past and present through time and memory, Castro's subjects have entered "internal circuits" and now live in a subjective duration (Bergson 1896:61-2) (Figure 7).

### **Conclusion**

By creating figurative representations of human silhouettes, Castro's work is initially studied and premeditated to portray a controlled and accurate resemblance to her perception of reality, making her subject matters and her memory of them immortal.

By doing so, Castro creates an eternal bond with her silhouettes, saving them from loss and disintegration. We can't be completely sure if and how mourning might have infiltrated in Castro's lost subjects, but if art truly "secures for the artist a 'sublimatory hold over the lost Thing'" without "simply turning mourning into mania" Kristeva's (1992:97), we can assume that for Castro, art is a primordial source of comfort and support, a tangible weapon against absence, separation and probably death, but most importantly a timeless celebration of life.

We can't know either if during her artistic process, Castro's conveyal of the complex notion of space and time happened by pure chance or by pure intentionality. Maybe it was a bit of both. Looking back at the figures of Castro's selected works, we notice that some mediums include plexiglass, crystal, and PVC film, materials with reflective surfaces, which have crystalline properties. To that end, they hold the possibility of reflecting "crystal-images" (Deleuze, 1985:82), and can help elaborate further on the concept of splitting of time and how we move in it (Figure 8).

We can conclude that Castro's work, far from being flat, has room for infinite scenarios and possibilities, and her ubiquitous silhouettes are far from being static. Caught in their memorable action, they transform two-dimensional artworks into fathomless dimensions, and still representations into dynamic performances, happening at this same moment, and where the now is forever.

## References

- Badiou, A. (1988) *Being and Event*. Trans. Oliver Felham. London: Continuum, 2005. Available at: <http://incainstitute.org/pdf/alain-badiou-being-and-event.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Baudrillard, J. (1981) *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser, Michigan. Available at: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/144970/Simulacra\\_and\\_Simulation.pdf](https://www.e-reading.club/bookreader.php/144970/Simulacra_and_Simulation.pdf) (Accessed: 3 January 2019)
- Bergson, H. (1888) *Time and Free Will: An essay on the Data of Immediate Consciousness*. Available at: <http://www.federaljack.com/ebooks/> (Accessed: 3 January 2019)
- Bergson, H. (1896) *Matter and Memory*. Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. London: George Allen and Unwin, 1911. Available at: [http://www.reasoned.org/dir/lit/matter\\_and\\_memory.pdf](http://www.reasoned.org/dir/lit/matter_and_memory.pdf) (Accessed: 3 January 2019)
- Deleuze, G. (1968) *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994. Available at: <http://topologicalmedialab.net/xinwei/classes/readings/Deleuze/Difference-and-Repetition/English/DifferenceRepetition01.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Deleuze, G. (1985) *Cinema 2*. Available at: [https://monoskop.org/images/6/68/Deleuze\\_Gilles\\_Cinema\\_2\\_Time-Image.pdf](https://monoskop.org/images/6/68/Deleuze_Gilles_Cinema_2_Time-Image.pdf) (Accessed: 3 January 2019)
- Derrida, J. (1967) *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. Available at: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/DU2794/um/Grammatology.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Fried, M. (1998) *Art and Objecthood Essays and Reviews*. Chicago: The University of Chicago Press. Available at: <https://books.google.pt/> (Accessed: 3 January 2019)
- Heidegger, M. (1972). *On Time and Being*. Trans. Joan Stambaugh. New York: Harper and Row. Available at: <http://blogs.sussex.ac.uk/sussexphenomenology/files/2013/05/Martin-Heidegger-Joan-Stambaugh-Translator-On-Time-and-Being-1977.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Klein, M. (1940) "Mourning and its Relation to Manic-Depressive States." *The International Journal of Psychoanalysis*. 21:125-153. Available at: <https://pdfs.semanticscholar.org/1216/dd85933628fac2775a408346a790c43fd45e.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Kristeva, J. (1992) *Black Sun Depression and Melancholia*. Trans. Leon S. Roudiez. Press: New York. Columbia University. Available at: [http://www.lamarre mediaken.com/Site/EAST\\_493\\_files/Kristeva%20Black%20Sun.PDF](http://www.lamarre mediaken.com/Site/EAST_493_files/Kristeva%20Black%20Sun.PDF) (Accessed: 3 January 2019)
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge Classics, 2002. Available at: <http://alfa-omnia.com/resources/Phenomenology+of+Perception.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Sartre, J.P. (1953) *Being and Nothingness*. Trans. Hazel E. Barnes, University of Colorado. Available at: <http://dhspritory.org/kenny/PhilTexts/Sartre/BeingAndNothingness.pdf> (Accessed: 3 January 2019)
- Smith, R. (2018) "Transcript: Talking Shop with Roberta Smith by Charlotte Burns for In Other Words", 19 July 2018. Available at: <http://www.artagencypartners.com/transcript-roberta-smith/> (Accessed: 3 January 2019)
- Žižek, S. (2005) *Interrogating the real*. New York: Continuum, Available at: [http://rebels-library.org/files/interrogating\\_the\\_real.pdf](http://rebels-library.org/files/interrogating_the_real.pdf) (Accessed: 3 January 2019)

# À sombra do observador: reflexões sobre Peça de Lourdes Castro e Francisco Tropa

*In the observer's shadow: insights on Peça  
by Lourdes Castro and Francisco Tropa*

**RAQUEL AZEVEDO MOREIRA\***

Artigo completo submetido a 2 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual e professora.

AFLIAÇÃO: Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Escola Superior de Educação. Av. Capitão Gaspar de Castro, Apartado 513, 4901-908 Viana do Castelo, Portugal. E-mail: raquelm@ese.ipv.pt

**Resumo:** O presente artigo propõe um cruzamento de reflexões em torno de “Peça”, concebida pelos artistas portugueses Lourdes Castro e Francisco Tropa para a Bienal de São Paulo em 1998, analisando o modo como esta unifica as pesquisas individuais de cada um dos autores. Explorando as relações entre corpo e espaço, visível e invisível, esta obra convida o observador a participar num processo de criação partilhado que contraria a lógica de produção e consumo de imagens, para dar lugar ao silêncio e à imaginação.

**Palavras chave:** Peça / Francisco Tropa / Lourdes Castro.

**Abstract:** *This essay aims to cross-check insights on the work “Peça”, conceived by the Portuguese artists Lourdes Castro and Francisco Tropa for the São Paulo Biennial in 1998, analyzing the way this piece unifies each author’s individual researches. Exploring the relations between body and space, visible and invisible, this work invites the spectator to participate on a shared creative process which opposes the logics of image production and consumption, giving place to silence and imagination.*

**Keywords:** *Peça / Francisco Tropa / Lourdes Castro.*

## Introdução

O exercício de reflexão que propomos, a partir de um projeto concebido pelos artistas portugueses Lourdes Castro e Francisco Tropa para a representação portuguesa na XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, procura desenvolver uma análise desta obra resultante do cruzamento entre as suas dimensões formal, conceptual, contextual e poética.

Enquadrando-a nas pesquisas que se apresentam como centrais no *corpus* construído individualmente por cada um dos autores, mas também no contexto desta criação conjunta e da sua posterior apresentação, pretende-se analisar o modo como nesta proposta confluem duas obras distintas e, inversamente, aquilo que nelas introduz — reflexões e refrações. Pretende-se sobretudo aprofundar um conjunto de questões com que a mesma nos interpela, inerentes aos processos de produção e recepção do trabalho artístico, e ao modo como nos podemos relacionar com os objetos, com as imagens, e com a sua ausência.

Num primeiro momento será apresentado, de forma muito breve, o denso corpo de trabalho de cada um dos artistas, lançando depois um olhar mais atento sobre esta proposta. Trata-se de uma leitura pessoal da autora da presente comunicação, tendo como ponto de partida uma única imagem (Figura 1) através da qual esta obra se deu a conhecer, bem como outros discursos produzidos em torno dela, em particular o do curador João Fernandes, responsável por lançar a semente desta *Peça*. À distância de trinta anos após a sua criação acresce o facto de não ter sido ainda diretamente experienciada. Este duplo afastamento (de tempo e de espaço) relativamente à obra alimenta um interesse acrescido em procurar conhecê-la e compreendê-la através de outras aproximações possíveis.

### 1. Dois autores

Lourdes Castro, nascida no Funchal em 1930, tem construído desde a década de 1950 um relevante percurso no contexto nacional e internacional, no qual a natureza, o quotidiano e os amigos que a rodeiam ocupam um lugar central. Cria, com René Bertholo e outros artistas europeus, a revista experimental KWY. Tem desenvolvido uma pesquisa centrada “na sombra como horizonte da percepção da realidade” (Fernandes, 1998a: 160), revelando a complexidade própria das formas naturais através da representação de sombras de plantas, flores e da figura humana, o espaço negativo, linhas que definem as fronteiras entre a nossa pele e o mundo que tocamos, e que tem explorado através de um leque diversificado de meios: desenho, pintura, serigrafia, recortes, impressões, bordados, livros e álbuns de família, colagens e acumulações de objetos que surgem no início da década de 1960; e espetáculos de teatro de sombras

que apresenta com Manuel Zimbro entre 1973 e 1985 — nos quais a sua vida e a sua obra não apenas se cruzam mas constituem um só elemento.

Nestas práticas, a desmaterialização dos objetos dá lugar à desmaterialização da própria sombra, cujo contorno subsiste como vestígio do elemento que evoca — efemeridade, libertação, despojamento. “Nessa verdadeira economia a Lourdes nada desperdiça...” (Zimbro, 2003: 112). A sua intensa obra, habitando entre a luz e a sombra, parece convidar o observador a aproximar-se, projetando o seu próprio corpo, sombra sobre sombra, sobrepondo-se sem se anularem, tocando-se apenas, completando-se.

De volta à ilha da Madeira em 1983, a artista reencontra-se com essa paisagem natural que influencia de modo determinante o seu trabalho. É lá que João Fernandes irá conhecê-la, convidando-a a preparar com (o então jovem artista) Francisco Tropa a *Peça* que agora procuramos analisar.

Nascido em Lisboa em 1968, Francisco Tropa tem construído, desde o início da década de 1990, um percurso que cruza diferentes temas e técnicas; a escultura, as artes performativas, o desenho, e outros meios. É notória a atenção que dedica ao espaço expositivo e ao modo como as coisas podem ser vistas e experienciadas, criando estranhas combinações de elementos naturais e artificiais, imagens, sons, objetos banais, e a sua desmaterialização através de fenómenos gerados pela óptica e pela luz, criando “experiências de percepção sensorial e cognitiva” (Fernandes, 1998a), que se apresentam como laboratórios ou observatórios de elementos como a água, o pó ou os insectos.

Francisco Tropa propõe uma reflexão sobre o papel do artista e o ato de criação, revelando o poder da arte para representar o invisível (Wandschneider, 2007). A estreita relação que estabelece entre o processo criativo e a imaginação não será alheia à admiração que nutre pelos escritos de Raymond Roussel, em particular *Impressions d’Afrique* (1910) e *Locus Solus* (1914).

Ambos partilham, de modo necessariamente distinto, uma relação de proximidade entre a arte e a natureza, geradora de espanto, que surge “em todo o sítio, a cada instante, em cada coisa” (Ferrari, 2011: 37), explorando as relações entre o corpo que povoa o *corpus* das suas obras (seja ele o do próprio autor/performer ou do espectador/participante) e o espaço (de criação/apresentação), entre presença e ausência, imagem e dissolução.

Recorrendo a elementos banais, do quotidiano, e a uma aparente simplicidade formal, as obras de Lourdes Castro e Francisco Tropa requerem uma análise centrada não na estética mas sobretudo na poética, contrariando — como propõe o filósofo e crítico de arte Boris Groys (2010: 10) — a grande tradição do discurso sobre a arte que continua a impor-se no período em que vivemos.



**Figura 1** - Lourdes Castro / Francisco Tropa, *Peça*, 1998. Madeira, tecido bordado, instalação elétrica. 530 x 320 x 100 cm. Coleção Banco Privado Português, S.A. Em liquidação, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000. Cortesia Fundação de Serralves © Fundação de Serralves. Fonte: Brett, G; Castro, L; Fernandes, J., & Zimbro, M. (2010). *Lourdes Castro / Manuel Zimbro: À Luz da Sombra*. Porto, Lisboa: Fundação de Serralves, Assírio e Alvim. p.136.



## 2. Uma Peça

O papel do artista como mediador entre o visível e o invisível parece revelar-se no projeto colaborativo concebido por Lourdes Castro e Francisco Tropa para a representação portuguesa na XXIV Bienal de São Paulo, em 1998.

A proposta lançada aos dois autores, de gerações diferentes, cujos percursos e obras — distintos mas comunicantes — convergem “nessa comprida mesa de madeira com um pano branco onde o nada se inscreve” (Fernandes, 2010: 17). Um desafio que, segundo o curador, se constitui não como “somatório” ou “diálogo possível” mas antes “concebido de raiz como um projeto em comum”, uma “dualidade unificada” (Fernandes, 1998a). Como revela Lourdes Castro (2011), “não se sabia o que era de um, o que era de outro”.

Sobre o modo como esta proposta se relaciona com o tema lançado pela Bienal, em torno do conceito de “densidade”, esta parece insurgir-se como resposta improvável, contrariando essa ideia ou pelo menos escapando ao seu entendimento literal, colocando em questão a relação entre os elementos expostos e o espaço que habitam.

Improvável também por ser fruto de uma primeira, mas “eficaz e serena” (Faria, 2000) colaboração entre os dois artistas, esta obra reflete as suas investigações autónomas que vão de encontro a uma ideia de “densidade enquanto exercício de percepção desmaterializante” (Fernandes, 1998b); uma relação com o mundo que ultrapassa o domínio estrito da objetualidade. *Peça* poderá ser entendida como uma janela que lança o nosso olhar sobre o vazio, ponto de partida para a criação e para a reflexão.

A clareza do título espelha a economia de meios com que se apresenta, reforçando a sua simplicidade formal, sem acrescentar nada que possa contribuir para a sua descodificação. Apenas dois elementos: uma mesa e sobre ela uma peça de pano branco, que se desenrola como um livro aberto ao passar do tempo, um espaço por onde as memórias vagueiam, projetando-se sem se fixarem; suporte ilimitado que pode albergar todas as inscrições.

A mesa e o pano que nela habita evocam atividades ancestrais que remetem para uma ideia de começo e recomeço, um ciclo que se repete indefinidamente, transportando-nos para uma dimensão atemporal.

Objetivamente, estamos perante uma mesa retangular, de madeira. O simbolismo da mesa, enquanto lugar de reunião e partilha, remete-nos para o diálogo que aqui se estabelece primeiramente entre os dois artistas, dando então lugar a uma conversa mais alargada com os observadores que em torno dela vão surgindo. Mesa é suporte de jogo, de trabalho e de criação, *tabula rasa*; superfície pronta a receber a escrita, o desenho, a pintura. Trata-se neste caso de

uma estrutura em madeira de grande dimensão (530 x 320 x 80 cm) que pode também convocar a ideia de palco, lugar de ação, que será afinal levada a cabo pelos espectadores. O material utilizado introduz a presença do mundo natural no espaço expositivo; matéria instável que é, como qualquer corpo, objeto de transformação, quer pela ação do homem quer pela ação do tempo.

Sobre a mesa está colocada uma peça de pano branco, de 80 metros, que se desenrola a partir de uma tábua de madeira colocada numa das suas extremidades. O pano é uma matéria que envolve os espaços, os objetos e os corpos, dividindo-os, ocultando-os; é também um suporte que pode conter texto e imagem, e também sombras que nele se projetam; suporte que regista a passagem do tempo através das marcas de uso e até do pó que nele se acumula. A pureza do branco é manchada pelas sombras que o corpo do observador vai projetando, que aparecem e desaparecem, isoladas ou sobrepostas, fugidias; a sombra como ruído que se impõe sobre esse silêncio branco.

Ao contrário do que acontece com outras propostas dos mesmos autores, não é visível em *Peça* qualquer vestígio de ação performativa. Tal como nota o curador Sérgio Mah (2011: 23-25) a propósito de um outro trabalho de Francisco Tropa, *Scenario* (2011), também aqui é a presença do observador que confere significado à obra, encerrando o ciclo: é necessário que o visitante percorra o espaço em redor, para então se aproximar, debruçando-se e projetando sobre ela o seu olhar e a sua sombra. Os artistas fornecem o suporte, convidando o observador a libertar as imagens que habitam a sua memória e imaginação, projetando-as sobre essa tela em branco. A obra permanece em aberto, objeto de permanente construção e mutação, um processo contínuo, sem fim.

Inscrevendo-se num domínio que está para além do visível, esta proposta requer um olhar para além das suas características formais e materiais que se a constituem como evidência imediata, como experiência meramente estética. Três décadas após a criação desta obra, e no contexto de um crescente consumo-produção de imagens que transpôs o contexto da arte para se impor enquanto prática massificada, ela parece hoje insurgir-se de modo ainda mais premente como questionamento e interrupção neste circuito, deixando um espaço em branco que a nenhum dos dois — artista ou espectador — cabe preencher mas antes experienciar, partilhando esse diálogo silencioso.

*Peça* reúne e unifica a pesquisa dos seus autores em torno de relações entre luz e sombra, positivo e negativo, material e imaterial, discurso e silêncio, convocando questões que remetem para uma mais ampla reflexão sobre a prática e a experiência da arte: o papel do artista e o do observador no processo de criação e receção artística; o trabalho artístico como construção permanente, não

impositivo, não fechado, nunca concluído, mas antes permeável a múltiplas contaminações; e de um modo mais vasto, uma reflexão sobre o modo como olhamos e nos relacionamos com o mundo em que vivemos, explorando os seus limites para de algum modo procurarmos pensá-lo mais além.

### Referências

- Calhau, F. (1998). XXIV Bienal de São Paulo — Portugal. In *XXIV Bienal de São Paulo — Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura — Instituto de Arte Contemporânea.
- Castro, L. (2011, April 30). Conversa com Lourdes Castro, Catarina Mourão, João Fernandes e Maurício Pestana Reis. *Porta33*. Retrieved from [http://www.porta33.com/eventos/content\\_eventos/lourdes\\_castro/lourdes\\_castro\\_evento.html](http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/lourdes_castro/lourdes_castro_evento.html)
- Crua, C. (2013). Lourdes Castro. Retrieved December 3, 2018, from <https://gulbenkian.pt/museu/artist/lourdes-castro/>
- Faria, O. (2000). Uma colecção para o nosso tempo. Retrieved December 3, 2018, from <https://www.publico.pt/2000/11/25/jornal/uma-colecao-para-o-nosso-tempo-151717>
- Fernandes, J. (1998a). Francisco Tropa e Lourdes Castro: da densidade enquanto exercício de percepção. In *XXIV Bienal de São Paulo: Representações Nacionais, V. 3*. (p. 160). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Fernandes, J. (1998b). Lourdes Castro e Francisco Tropa: à espera da densidade das sombras. In *XXIV Bienal de São Paulo — Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura — Instituto de Arte Contemporânea.
- Fernandes, J. (2010). Lourdes Castro e Manuel Zimbro: A Sombra e a Luz. In *Lourdes Castro e Manuel Zimbro: A Sombra e a Luz* (pp. 15–17). Porto, Lisboa: Fundação de Serralves, Assírio e Alvim.
- Ferrari, F. (2011). De rerum natura: O materialismo extático de Francisco Tropa. In *Francisco Tropa: Scripta* (pp. 31–38). Porto: Galeria Quadrado Azul.
- Groys, B. (2010). Introduction: Poetics vs. Aesthetics. In *Going Public* (pp. 10–19). Berlin: Sternberg Press.
- Mah, S. (2011). Constructing Space for the Awakening One. In *Francisco Tropa: Scenario* (pp. 10–27). Lisboa: Direcção Geral das Artes — Ministério da Cultura.
- Wandschneider, M. (2007). Figuras de alteridade. In *A Assembleia de Euclides* (pp. 9–19). Porto: Culturgest.
- Zimbro, M. (2003). apoio de base. In *Sombras à volta de um centro* (pp. 102–114). Lisboa: Assírio e Alvim.

# José Patrício e seus jogos infinitos

*José Patrício and his infinite games*

**RAQUEL SAMPAIO ALBERTI\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual, designer gráfico.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Rua Senhor dos Passos, 248, Bairro Centro, Porto Alegre / RS, CEP 90020-180, Brasil. E-mail: raquelalberti@gmail.com.br

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise de parte da produção de José Patrício (Recife/PE — 1960) que tem como material as peças de dominó, colocando a forma modular e a construção através de um sistema em diálogo com as surpresas que ocorrem a medida que se dá a instauração dos trabalhos. Esta análise também busca olhar mais atentamente para o gesto repetitivo que se desdobra no tempo, em uma ação que parece ultrapassar os contornos das obras e potencialmente se estender ao infinito.

**Palavras chave:** José Patrício / dominós / jogos / repetição.

**Abstract:** *This article proposes an analysis of part of the production of José Patrício (Recife/PE — 1960) whose material are domino pieces, putting the modular form and the construction through a system in dialogue with the surprises that may occur once the work is executed. This analysis also aims to look more closely at the repetitive gesture that unfolds in time, in an action that seems to surpass the contours of works and potentially extend to the infinite.*

**Keywords:** *José Patrício / dominoes / games / repetition.*

## Introdução

José Patrício é um artista brasileiro que em seu trabalho utiliza, desde a década de 1990, objetos populares feitos em série, como dados, botões e pregos. Fora de sua função original de uso, esses materiais são selecionados essencialmente por seus aspectos formais. A partir dessa escolha, um dos elementos mais recorrentes em suas obras são as peças de dominó.

Em montagens como as da série *112 Dominós* (Figura 1), o artista determina regras combinando a numeração aparente nas peças a uma lógica matemática, na forma de uma instrução a ser seguida para execução de cada obra. As obras têm, em sua maioria, a forma de uma espiral quadrada, em que quatro peças são posicionadas no centro, de forma a deixar um pequeno quadrado vazio, e todas as seguintes seguem postas uma após a outra até chegarem ao tamanho final definido de antemão. Essas determinações geram imagens imprevistas, que configuram-se ao longo da sua construção. O resultado formal é semelhante a grandes mosaicos, ou tapetes nas montagens no chão, em que se destacam as qualidades cromáticas e gráficas do material.

Sob certa influência formal do Concretismo brasileiro, os trabalhos de José Patrício trazem a tensão entre a ordem e a possibilidade do acaso, e confirmam que mesmo a mais rígida das normas pode ter potencial para a expressividade.

### 1. Jogos poéticos

O artista americano Sol Lewitt, a partir de 1968, começou a escrever instruções para desenhos a serem executados diretamente na parede, a chamada “Drawing series” (Figura 2). Nessas instruções, elementos básicos — linha vertical, horizontal, diagonal esquerda e diagonal direita — são arranjados segundo algumas diretrizes: reta e não reta, tocando e não tocando, sólida e quebrada, quadriculada e arqueada, em uma enorme série de combinações possíveis a serem construídas dentro de módulos quadrados.

Na Arte Conceitual, cujas premissas estão cunhadas em ensaios escritos por Lewitt, a ideia ou conceito deveria ser o aspecto mais importante do trabalho — e assim, em sendo as decisões tomadas todas de antemão, a execução desses desenhos seria uma etapa menos importante.

Mas, em verdade, por conta de sua natureza impermanente — já que são feitos para serem executados na parede e o que é vendido é o direito de uso da ideia —, cada desenho é único. Além disso, algumas instruções são em algum grau abertas a interpretações. Assim, cada pessoa que lê as entende a sua maneira, e isso permite que cada montagem seja em algum aspecto diferente das demais. É na execução dos desenhos que realmente acontece a obra.

De forma semelhante, as instruções de José Patrício apontam a maneira como os fragmentos serão ordenados a fim de construir uma unidade. Mas cada montagem tem peculiaridades. Uma parte dos trabalhos construídos com os dominós, por exemplo, é feita diretamente no chão, com as peças perfiladas umas às outras sem cola, só posicionadas. Não são só efêmeras porque serão desmontadas após um tempo, mas também porque são um arranjo frágil, que pode por acidente ser facilmente desfeito.

Assim como em um jogo, esse tipo de trabalho segue regras ao mesmo tempo em que conta com a casualidade. No caso dos trabalhos de Patrício, alinham a precisão dos números ao jogo poético das suas representações pictóricas, e fazem uso do elemento formal da espiral para estender as combinações mais rígidas (as sequências numéricas determinadas pelas instruções) à sorte das possibilidades que só se confirmarão quando o trabalho for efetivamente realizado.

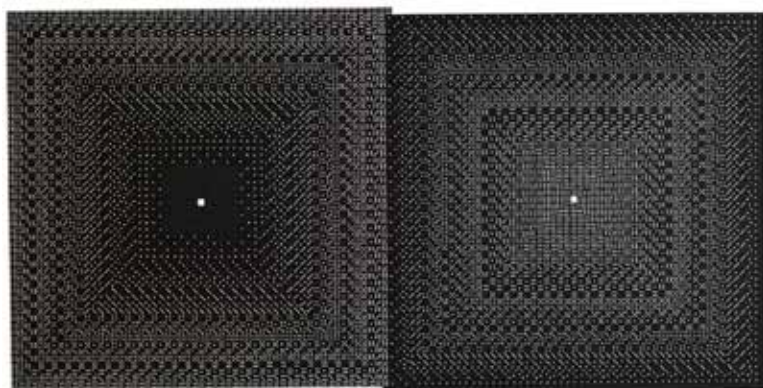
*O mesmo número, que pode ser o condutor da dedução e da consequência, das fórmulas matemáticas e do rigor lógico, pode ser também o agente do jogo, do lugar onde a chance interfere e quebra as expectativas da ordem e do equilíbrio (Canongia, 2000:18).*

Para Gadamer (1999: 111), o jogo é uma construção que acontece naturalmente, é parte da natureza do homem, e é um puro “representar-se a si mesmo.” E o jogo em sua forma original, por existir espontaneamente e sem finalidade, fornece um modelo para a relação dos seres com a obra de arte. Dentro desse sistema, a arte possui um sentido de mediação. O autor ressalta que, na arte, o sujeito do jogo não são os jogadores, mas a própria obra, que persevera. Assim, o sujeito do jogo é sempre o próprio jogo que, através dos que jogam, ganha representação.

## 2. Ao infinito

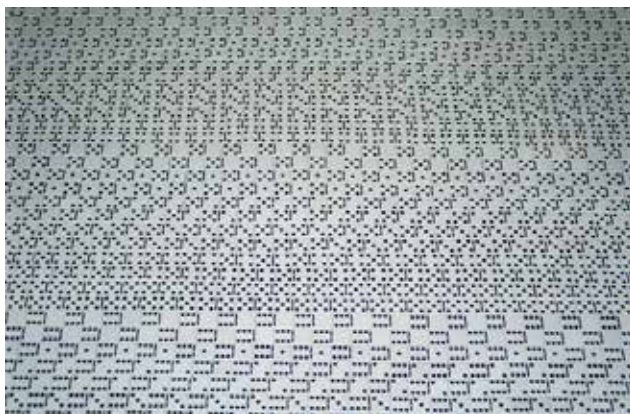
Por ocasião da III Bienal do Mercosul, que acontece em Porto Alegre/RS, em 2000, José Patrício apresentou um trabalho intitulado “Dominós”, de peças claras com pontos pretos (Figura 3). Essa obra foi instalada no chão, e obedecia a uma sequência que começava com uma peça sem nenhuma “bolinha” (0-0), seguia para as peças com a inscrição representando 0-1, em seguida para as peças com 0-2, e assim sucessivamente até chegar às peças com os números 6-6, e repetia então a mesma sequência ao contrário. A espiral final tomava conta de quase toda extensão da ala onde estava montada, e parecia à espera de mais peças a fim de cobrir todo espaço expositivo.

Na série de trabalhos chamada “From point” (1972-84), o artista coreano Lee Ufan confere uma sequência de pinceladas à tela de forma que a tinta



**Figura 1** · José Patrício: *Cento e doze dominós*, 1998.  
Fonte: Sérgio Guerini/Itaú Cultural, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10147/jose-patricio>  
**Figura 2** · Sol LeWitt: "Focus: Sol LeWitt" no MOMA, 2008. Fonte: foto de Thomas Griesel, disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/305?>





**Figura 3** · José Patrício: *Dominós* (detalhe), 2001.

Fonte: própria

**Figura 4** · Lee Ufan: *From point*, 1976. Fonte: Kukje Gallery, disponível em <https://news.artnet.com/art-world/lee-ufan-verifies-denies-forgeries-540461>



contida no pincel vai esmaecendo, formando assim uma série de “pontos” uns ao lado dos outros, perfilados (Figura 4). Quando a tinta acaba, Ufan recarrega seu pincel com o azul vibrante e repete o procedimento — e assim o faz, sempre da esquerda para a direita, até completar a tela. Em alguns trabalhos, esse procedimento é feito em linhas, mas há os que são espirais e também espirais quadradas. Através das marcas e do gesto que se repete ritmicamente, entendemos a passagem do tempo da fatura ali registrado.

Como acontece nos trabalhos de José Patrício, esse gesto repetitivo que confere ritmo ao trabalho, aliado à forma espiralada, são a tônica que faz com que possamos olhar para as obras finalizadas e sentir que elas podem continuar, se desdobrar em um movimento sem fim.

*Pode-se considerar que o movimento circular da espiral, a partir do seu ponto original, prolonga-se virtualmente ad infinitum. Conectando a unidade e a multiplicidade, a espiral revela-se como elemento fundamental para a estruturação das obras* (Bezerra Sobrinho, 2014:98).

## Conclusão

O estabelecimento de regras estritas no trabalho de José Patrício com os dominós esconde a tensão entre o rigor e o lúdico, e se abre às possibilidades dos arranjos pictóricos que se desvelam à medida que as instruções são executadas. Entre o formalismo e a expressividade gráfica se configura o jogo poético, e o sujeito desse jogo, a própria obra, ganha corpo a partir dessa ambiguidade. O gesto que se repete por centenas de vezes inscreve o cadenciamento das peças em um movimento que adquire ritmo e nos conduz, de dentro para fora das espirais, à possibilidade do infinito.

## Referências

- Bezerra Sobrinho, José Patrício (2014) *Dos imperativos da ordem à afirmação do acaso em Ars Combinatoria*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais, 2014, 162pp. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. [Consult. 2019-03-01] Disponível em URL: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13053>
- Canongia, Lígia (2000) “José Patrício e o lugar instável.” *Catálogo da exposição Lugar instável*. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.
- Catálogo III Bienal Mercosul (2001). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
- Crooke, Lynne (2006) “Drawing Series”, Catálogo. New York: Dia:Beacon.
- Gadamer, Hans-Georg (1999) *Verdade e Método*. ISBN: 85-326-1787-5. Petrópolis: Vozes.
- Kee, Joan (2008) “Points, Lines, Encounters: The World According to Lee Ufan.” *Oxford Art Journal*. ISSN 0142-6540, e-ISSN 1741-7287. Vol. 31 (3): 405-424. [Consult. 2019-03-01] Disponível em URL: <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcn028>
- Scovino, Felipe (2017) *Precisão e Acaso*. [Consult. 2018-07-12] Disponível em URL: [http://www.josepatricio.com.br/textos/texto\\_felipe.html](http://www.josepatricio.com.br/textos/texto_felipe.html)

# Magia en la imagen: el proceso artístico como ejercicio ritual en la obra de Nuria Riaza

*Magic in the image: the artistic process as a  
ritual exercise in the work of Nuria Riaza*

REBECA LÓPEZ-VILLAR\*

Artigo completo presentado a 30 de diciembre de 2018 e aprobado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia, Arte e Geografía. Campus As Lagoas s/n, C.P. 32004, Ourense, España. E-mail: contactorebecalar@gmail.com

**Resumen:** El objetivo de este texto es establecer analogías entre la metodología creadora de Nuria Riaza y los ejercicios rituales, para lo que realizaremos un recorrido por las temáticas mágicas y oníricas de sus piezas. El núcleo temático del artículo será el estudio del bolígrafo como determinante del entendimiento de la obra final. La trama dibujada por Riaza remite al tejido, y este a largas duraciones procesuales y al posible carácter terapéutico de estas. Todas estas cuestiones serán abordadas desde la perspectiva del proceso artístico entendido como rito de paso.

**Palabras clave:** ritual / magia / proceso artístico / onírico.

**Abstract:** *The objective of this text is to establish analogies between the creative methodology of Nuria Riaza and the ritual exercises, for which we will make a tour of the magical and dream-like themes of her pieces. The thematic core of the article will be the study of the ballpoint pen as a determinant of the understanding of the final work. The plot drawn by Riaza refers to the fabric, and this to long process durations and the possible therapeutic nature of these. All these questions will be addressed from the perspective of the artistic process understood as a rite of passage.*

**Keywords:** *ritual / magic / artistic process / oneiric.*

## Introducción

En el espacio expositivo se congregan extraños animales decapitados, cartas que leen el futuro, mansiones en llamas y oscuras referencias a la muerte: el *Aquelarre* orquestado por la artista Nuria Ríaza (Almansa, 1990) ha comenzado. El surrealismo domina las escenas ilustradas propuestas por una creadora que nos desvela su particular mundo soñado.

El objetivo de esta investigación es reflexionar sobre el trabajo artístico de Ríaza y su posible vínculo con lo ritual. El artículo presentará un recorrido por las temáticas mágicas de las piezas, entre las que destaca la aparición de la idea del aquelarre, así como los espacios oníricos y el elemento simbólico de un fuego pintado de azul. Asimismo, abordaremos el modo en que el uso de bolígrafo como técnica para sus dibujos influye en el entendimiento de la obra final, en la que subyace un plano conceptual dedicado al tiempo y al proceso. Todas estas cuestiones serán tratadas desde la perspectiva del proceso artístico entendido como rito de paso.

### 1. Temáticas mágicas: aquelarres y espacios oníricos

*Las relaciones entre arte y estados alterados de la razón, espiritualidad, ocultismo, sanación y mediumnidad, ponen de manifiesto la necesidad de vincular la producción artística con lo oculto, lo maravilloso, lo utópico, lo mítico y lo insólito* (Bonet, 2014:79).

La presencia de lo mágico en el arte es habitual y especialmente notable en el ámbito surrealista. Como ejemplo se puede citar la obra de artistas reconocidas como Leonora Carrington, Dorothea Tanning o Remedios Varo, dueña de unas elocuentes palabras sobre la metamorfosis de la protagonista de una de sus composiciones pictóricas:

*Esa señora se quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón. La carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y los pies ya son de madera torneada.*

Las figuras humanas dibujadas por Nuria Ríaza también se ven envueltas en transformaciones extrañas cuando una serie de elementos vegetales cubre cuerpos y rostros. En la Figura 1, una delicada mano femenina sostiene una vela mientras numerosas hojas de árbol recorren el brazo, o tal vez nacen de él, pues un grupo de pequeñas raíces parecen servir de unión entre la muñeca y los tallos. La Figura 2 revela la mirada que una mujer dirige al espectador, una mirada desafiante que se vuelve siniestra cuando apreciamos que su cabeza se



**Figura 1** - Nuria Riaza, Aqelarre.  
Fuente: <https://www.nuriariza.com/Aqelarre>

**Figura 2** - Nuria Riaza, Aqelarre.  
Fuente: <https://www.nuriariza.com/Aqelarre>

**Figura 3** - Nuria Riaza, Aqelarre.  
Fuente: <https://www.nuriariza.com/Aqelarre>

quiebra en múltiples pedazos como si de una pieza cerámica se tratase, y que de cada uno de los cortes brotan frágiles ramas.

Estas imágenes recogen la tradición cultural que une la magia con la naturaleza, un vínculo en ocasiones determinante. Por ejemplo, respecto al territorio gallego, dominado por la creencia en las *meigas*, muchos investigadores advierten que “sin el sustrato del paisaje no se concibe Galicia ni se explica el alma de nuestro pueblo” (Moure-Mariño, 1992:147). Asimismo, diversos autores relacionan la brujería con los contextos naturales en tanto que “las montañas son el hogar, no solo de la hechicería, sino también de formas religiosas primitivas y resistentes a las nuevas ortodoxias” (Romano, 2007:125). La arboleda puede ser, en este sentido, una entidad positiva y empoderadora o ciertamente perversa, según la perspectiva desde la que se aborde: “lo intrincado de las formas de los árboles, plantas, hojas y ramas constituye una red en la que el hombre puede sentirse atrapado” (González Frías, 2013:114).

El temor del ser humano hacia el bosque habitado por fuerzas brujescas y sobrenaturales se aprecia con claridad en la pintura romántica, que refleja una simultaneidad de terror y atracción hacia la naturaleza más abismal (Argullol, 2006:12). Este pánico aparece también en ciertos versos de *Las flores del mal*: “grandes bosques, me asustáis como las catedrales; / aulláis como el órgano” (Baudelaire, 2008:101).

De nuevo el surrealismo ofrece interesantes miradas acerca de la naturaleza en clave mágica. En *Nacer de nuevo* (1960), Leonora Carrington presenta una figura femenina en un espacio boscoso sagrado. Sobre una mesa hexagonal se yergue un cáliz con líquido en su interior y, curiosamente, el reflejo muestra la luna creciente, no el rostro de la mujer. La tradición indica que este satélite es un elemento vinculado con Diana cazadora, la diosa protectora de las mujeres. Siguiendo el título del cuadro, una posible lectura sugeriría el renacimiento o liberación de la figura femenina (representado por esa acción de romper los muros) gracias a la suma de los poderes de la espesura vegetal, del cáliz y de la luna.

Observamos composiciones en las que Nuria Riaza construye un fuego azul que parece destruir ese contexto natural y primigenio, tal vez por sus ya comentadas connotaciones malignas. En la Figura 3, la copa de un árbol arde sobre un papel en blanco, sin ninguna otra referencia: no hay suelo, no hay cielo, solo llamas destructoras. Conviene señalar que, posiblemente por el color frío del bolígrafo, preferimos considerar esta hoguera como un elemento purificador más que devastador. La literatura fantástica reciente nos ofrece párrafos como el siguiente, donde observamos una estrategia similar a la que podríamos deducir de una lectura optimista de la obra de Riaza: la lumbre pierde su terrible

parentesco con el castigo hacia las brujas y adquiere connotaciones catárticas y positivas.

*En las raras ocasiones en que capturaban a un auténtico brujo o bruja, la quema carecía en absoluto de efecto. La bruja o el brujo realizaba un sencillo encantamiento para enfriar las llamas y luego fingía que se retorció de dolor mientras disfrutaba del suave cosquilleo. A Wendelin la Hechicera le gustaba tanto ser quemada que se dejó capturar no menos de cuarenta y siete veces con distintos aspectos (Rowling, 2000:7).*

Retomando la pareja magia-naturaleza, el investigador Vicente Romano (2007: 56) afirma acertadamente que la sabiduría mágica se vincula directamente con la botánica, teoría apoyada plenamente por una de las ilustraciones de la serie *Paraísos paralelos* (Figura 4). En una bellísima noche estrellada, una mano fragmentada parece flotar entre diversas plantas amigas. En el montaje expositivo, la alusión a la fitología es más evidente cuando la artista complementa sus ilustraciones con pequeños ramos de flores amarillas (Figura 5).

## 2. El tiempo tejido con rayas de bolígrafo

Los asuntos mágicos tratados por Riaza se materializan a través del empleo de su característico bolígrafo *bic* azul. La técnica utilizada es un aporte conceptual más de la obra, en tanto que favorece la apreciación de temas circundantes, como el paso del tiempo o la idea de proceso artístico. En la figura 4 observamos un fondo meticulosamente rayado en el que se pueden seguir todos los movimientos de la mano de la creadora. Este fenómeno es evidente en los contornos de las plantas, donde vemos cambios en la dirección de los trazos que, en sus concienzudos movimientos, se adaptan al sentido de las siluetas vegetales.

La dimensión temporal de la obra de Nuria Riaza surge únicamente del periodo creador, pues en general no encontramos en sus dibujos mención al tiempo como problemática. Claro que la elección del bolígrafo ya implica en sí misma una preocupación manifiesta por lo temporal. Sea esta una inquietud consciente o inconsciente, cuando el espectador se sitúa frente a una obra de estas características materiales, es inevitable que advierta la relevancia del proceso. Esta situación no parece suceder en la lectura de otro tipo de obras donde las herramientas no cuentan con una carga temporal tan evidente.

Reanudando la contemplación de los fondos elaborados por Riaza, inferimos un interesante paralelismo entre su modo de trabajar y los diversos procedimientos asociados a lo textil. Creemos fundamental referirnos en este punto a las raíces etimológicas de las palabras “tejido” y “texto”, entendiendo que el bolígrafo que emplea la artista española se encuentra indisolublemente aso-



**Figura 4** · Nuria Riaza, Paraísos paralelos.  
Fuente: <https://www.nuriariza.com/Paraisos-Paralelos>  
**Figura 5** · Nuria Riaza, Paraísos paralelos.  
Fuente: <https://www.nuriariza.com/Paraisos-Paralelos>



**Figura 6** · Nuria Riaza. Detalle del proceso de creación de la serie Paraisos paralelos.  
Fuente: <https://www.nuriariza.com/Paraisos-Paralelos>

**Figura 7** · Nuria Riaza, Aquelarre.  
Fuente: <https://www.nuriariza.com/Aquelarre>



ciado a la escritura, posiblemente más que a la ilustración. Descubrimos que los dos términos convergen en sus orígenes, pues en la definición de “texto” se puede leer lo siguiente: “Del lat. *textus*; propiamente ‘trama’, ‘tejido’” (23ª Edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

Más allá del sentido etimológico de los vocablos, parece que en el bordado y el dibujo participan elementos básicos idénticos: el punto, la línea y el plano (Magán Lampón, 2015:236). Advertimos además una gran relevancia de la duración de la actividad creadora en ambos procedimientos, y es que “es indiscutible que existen valores poéticos y estéticos de contenido en toda obra de arte” (Magán Lampón, 2015:177). Es decir, la selección de toda técnica artística implica una carga semántica a la que se une “el gozo que produce ver la tarea terminada como fruto del propio esfuerzo” (Blisniewski, 2009:7).

La asociación del tiempo con el proceso de trabajo de un bordado cuenta con sus máximos paradigmas en dos relatos mitológicos: el de Penélope, que teje y desteje su tela; y el de las parcas o moiras, las diosas del destino. Más relevante para la lectura de los proyectos de Riaza es el fuerte influjo de la labor de sus abuelas que, según la propia artista, son bordadoras (Garsán 2017). Esta influencia se hace palpable en algunas obras que juegan con la combinación de bolígrafo e hilo dorado (figura 6), dibujos en los que el nexo entre la trama entintada y el bordado se muestra de una manera físicamente evidente. No en vano la artista afirma (en un texto que se puede consultar en su página web) que los dibujos de *Paraísos paralelos* son “obras que forman un telar común”.

### 3. Ejercicio ritual

En una de las imágenes de *Aquelarre* (Figura 7), Nuria Riaza nos ofrece una curiosa escena en la que asistimos al incendio de una silla. Se trata de un asiento antiguo de madera con una delicada rejilla que, a pesar de las llamas azules, se muestra intacta. Tras una mirada atenta a las tangibles marcas del bolígrafo, el espacio entintado pierde su aparente neutralidad. La trama dibujada incide en la idea de índice, de huella, y establece una conexión física con la mano creadora.

Respecto al fenómeno ritual ligado al entramado ilustrado (y recuperando el nexo de este método artístico con lo textil), se puede decir que el hilo y el tejido, así como las acciones de hilar y tejer, han estado vinculados a lo mágico en todas las épocas históricas. Así lo demuestra la literatura tradicional, donde encontramos historias como la de Rumpelstiltskin o la de la Bella Durmiente, que se pincha con una rueca hechizada. Desde un punto de vista antropológico, se aprecia que en diversas culturas populares se atribuyen creencias mágico-religiosas de protección o de culto a los ornamentos bordados (Magán Lampón,

2015:45). Cirlot, citado por Magán (2015:59), afirma que “la acción de tejer representa fundamentalmente tanto la creación como la vida”, y habla del tejido como “trama de la vida”.

En el terreno artístico, destaca la obra de Jeanne Tripièr o Josefa Tolrà que, escritoras, dibujantes y bordadoras, conciben sus piezas como “fruto de revelaciones espirituales o mediúmnicas” (Herrera, 2018:40). En el proceso creativo de los fondos rayados de *Aquelarre*, colegimos una posible relación con el concepto de rito de paso, definido como aquella actividad que señala el tránsito de un estado a otro en la vida individual o grupal (Melero, 2016:9). Puesto que en todo rito de paso algo se extingue, desaparece, “todos los ritos de paso son ritos de muerte”, afirma Stephen Greenblatt en el catálogo de la exposición *Rites of Passage. Art for the End of the Century* (Morgan y Morris, 1995:28). En este sentido de extinción letal, vemos que el fuego se convierte en las ilustraciones de la artista que nos ocupa en una materia esencial.

Las composiciones de Nuria Riaza nacen de un proceso de parálisis de sueño que provoca que la artista, “ni dormida ni despierta”, vea determinadas imágenes que posteriormente registra y adapta con su increíble técnica (Garsán, 2017). En base a esta situación metodológica, podemos afirmar que el dibujo se convierte para Riaza en su modo de enfrentamiento a un estado mental determinado, así como en una estrategia de reutilización de esas imágenes producidas por el inconsciente que, convertidas en obra artística, pierden cualquier rasgo negativo de su origen. La extinción letal de la que habla Greenblatt figura en la pérdida de lo dañino de sus “visiones”, y se materializa en el símbolo del fuego.

### Conclusiones

A lo largo de este texto hemos descrito los asuntos mágicos que aparecen en la obra de Nuria Riaza, poniendo especial atención a la problemática del *aquelarre*, palabra que da título a una de las dos series estudiadas. También tratamos las múltiples similitudes que hallamos entre el entramado que la artista albaceña traza en los fondos de sus ilustraciones y los procedimientos relacionados con el tejido y el bordado.

El elemento central de la investigación ha sido el de la comprensión del proceso de creación como rito de paso. En este sentido, hemos deducido que la elección del bolígrafo como técnica determina una larga duración procesual que implica, a su vez, una suerte de actividad terapéutica, así como la aparición del tiempo en el entendimiento de la obra final.

## Referencias

- Argullol, Rafael (2006) *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acanalado. ISBN: 84-96489-63-9.
- Baudelaire, Charles (2008) *Las flores del mal*. Madrid: Nórdica Libros. ISBN: 978-84-935578-5-0.
- Blisniewski, Thomas (2009) *Las mujeres que no pierden el hilo: Retratos de mujeres que hilan, tejen y cosen*. Madrid: Maeva Ediciones. ISBN: 978-84-92695-13-3.
- Bonet, Pilar (2014) "El pensamiento lateral del arte contemporáneo: Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959)" In Cirlot, Lourdes y Manonelles, Laia (2014). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Barcelona: Universitat de Barcelona. ISBN: 978-84-475-3877-5.
- Garsán, Carlos (2017) *Nuria Riaza congela a base de papel y boli el inquietante mundo de los sueños*. [Consult. 2018-12-27] Disponible en URL: <https://valenciaplaza.com/nuria-riaza-congela-a-base-de-papel-y-boli-el-inquietante-mundo-de-los-suenos>
- González Frías, Federico (2013) *Diccionario simbólico-iniciático y de temas misteriosos*. Zaragoza: Libros del Innombrable. ISBN: 978-84-92759-57-6.
- Herrera, Aurora (2018) *Jeanne Tripiér. Creación y delirio*. Madrid: La Casa Encendida. ISBN: 978-84-09-05056-7.
- Magán Lampón (2015) *Costura: de la reivindicación política a la recreación poética. El procedimiento de la costura como recurso creativo en la obra de arte*. Tesis doctoral. Universidad de Vigo.
- Melero, María (2016) *La cura*. Zaragoza: Jekyll & Jill. ISBN: 9788494594007.
- Morgan, Stuart y Morris, Frances (1995) *Rites of Passage. Art for the End of the Century*. Londres: Tate Gallery. ISBN: 1-85437-1568.
- Moure-Mariño, Luis (1992) *La Galicia prodigiosa. Las ánimas, las brujas, el demonio*. A Coruña: Xunta de Galicia. ISBN: 84-453-0452-6.
- Romano, Vicente (2007) *Sociogénesis de las brujas. El origen de la discriminación de la mujer*. Madrid: Editorial Popular. ISBN: 978-84-7884-374-9.
- Rowling, Joanne K. (2000) *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*. Barcelona: Círculo de Lectores. ISBN: 84-226-8522-1.

# Elementos brujesco-surrealistas en la obra escultórica de Iria do Castelo

*Witches and Surrealism elements in the sculptural  
work of Iria do Castelo*

REBECA LÓPEZ-VILLAR\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2018 e aprobado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia, Arte e Geografía. Campus As Lagoas s/n, C.P. 32004, Ourense, España. E-mail: contactorebecalar@gmail.com

**Resumen:** El objetivo de este texto es elaborar una aproximación al lenguaje poético de la obra de Iria do Castelo, atendiendo a las cuestiones brujesco-surrealistas que de ella se desprenden. En este sentido, será esencial la reflexión sobre las posibles lecturas rituales que surgen de la utilización artística de elementos como el pelo. Como conclusión, se tratará de comprobar que la idea poliédrica de la bruja — junto con otras como el surrealismo, la magia, lo carnavalesco, lo siniestro, la muerte...— concurre en la obra de Iria do Castelo, y de qué modo se presenta ante el espectador.

**Palabras clave:** escultura / ritual / bruja / onírico.

**Abstract:** *The objective of this text is to elaborate an approach to the poetic language of the work of Iria do Castelo, taking into account witches and surrealism issues that arise from it. In this sense, reflection on the possible ritual readings that arise from the artistic use of elements such as hair will be essential. As a conclusion, we will try to verify that the polyhedral idea of the witch — along with others such as surrealism, magic, the carnival, the sinister, death...— concur in the work of Iria do Castelo, and in what way it appears before the spectator.*

**Keywords:** *sculpture / ritual / witch / oneiric.*

## Introducción

*De pronto, se oyó un tremendo alboroto, los árboles crujián, las hojas secas estallaban y la espantosa bruja Baba Yaga apareció saliendo del bosque, sentada en su mortero, arreando con el mazo y barriendo sus huellas con la escoba* (Afanasiev, 1986:62).

Un grupo de *brujas* escultóricas invade el espacio artístico para danzar en su particular aquelarre: largos cabellos enlutados se deslizan siniestramente por las piernas femeninas, que terminan en delicados tacones. Bajo la elocuente palabra *Ritual*, Iria do Castelo propone una muestra artística derivada de los cuentos tradicionales, las creencias supersticiosas y los cultos paganos, en la que la unión entre lo femenino y lo natural cobra especial importancia.

El objetivo de este texto es comprobar que el trabajo de Castelo se puede situar dentro del grupo de creaciones contemporáneas que, desde distintas estrategias artísticas, recuperan la figura brujesca femenina. En este sentido, se realiza una aproximación semántica a la idea de la *bruja* para continuar con un breve recorrido por aquel proyecto de la artista que guarda relación con cuestiones como lo onírico, lo mágico o lo siniestro, atendiendo especialmente al modo en que el ritual se hace visible a través de materiales (cabello) y temáticas (lo brujeril y lo surrealista).

### 1. La *bruja* como material artístico

Más allá del estereotipado personaje ficticio tan arraigado en el imaginario colectivo, y atendiendo a las múltiples connotaciones semánticas del poliédrico concepto “bruja”, el antropólogo Carmelo Lisón Tolosana se refiere al término mencionando su ambigüedad y complejidad polisémica (Lisón Tolosana, 2004:53). Y es que cuando hablamos de *brujas*, además de imaginar a la villana nariguda de los cuentos, tratamos también de la curandera, la histérica, la *femme fatale*, la mujer calificada socialmente de fea o malvada, y de aquella otra rebelde y adelantada a su tiempo.

Por su amplia carga conceptual, se aprecia en la práctica artística reciente un procedimiento creativo que establece analogías con la caza de brujas y con sus protagonistas, reconfigurándolas y adaptándolas a determinadas situaciones actuales. En la actividad del colectivo activista W.I.T.C.H. se observa esta estrategia, que parece lícita para realzar y combatir situaciones que evidencian, por ejemplo, las diferencias existentes entre géneros o la vigencia de estereotipos femeninos tradicionales.



**Figura 1** · Iria do Castelo, *Ritual*, 2018. Instalação escultórica. Fonte: cortesia de la artista.

**Figura 2** · Dibujo sobre *Pyre Woman Kneeling* de Kiki Smith. Fuente: propia.

La *bruja* es protagonista indiscutible de obras como *Tremble, tremble* (propuesta de Jesse Jones para el Pabellón de Irlanda de la Bienal de Venecia del año 2017), pero su huella se encuentra implícita en múltiples trabajos artísticos contemporáneos, como los de Marina Núñez o Annette Messager. La obra de Iria do Castelo parece impregnarse de determinados elementos brujescos cuando, por ejemplo, observamos una acumulación de troncos de madera a los pies de una siniestra figura femenina (Figura 1), una potencial pira ardiente similar a la planteada por Kiki Smith en el año 2002 en su interesante *Pyre Woman Kneeling* (Figura 2), obra sobre la que el comisario Xabier Arakistain escribe

*La Bruja es una loba solitaria. Una hembra, separada por su naturaleza de la manada. (...) En ella, el sexo es un anhelo constante, insaciable. A los hombres, los vuelve impotentes. Se reúne por la noche con otras de su especie. (...) Puede convertirse en un gato. O en un pájaro. Vuela. Roba y corrompe. Habla con el viento. (...) Es mujer, y como tal representa la proximidad al demonio de todas las mujeres* (Arakistain, 2007:194).

## 2. El carácter ritual del cabello y la idea de la *femme fatale*

En los seres creados por Iria do Castelo, el cabello es uno de los materiales más frecuentes, así como uno de los indicadores de la naturaleza bruja y monstruosa de sus esculturas. Las artes visuales han introducido el pelo como material y temática a lo largo de la historia (Figura 3), ofreciendo interpretaciones heterogéneas. La relevancia de este elemento en la tradición mágica universal es notable. Como ejemplo, se puede apuntar que el catálogo de la exposición etnográfica *De rezos a conxuros* registra un mechón pelirrojo “de una mujer muerta” como amuleto valedor, protector de la difunta y del dueño del objeto mágico (Solla, 2014:29). Más cercano a lo artístico, el diseñador Alexander McQueen, conocedor de sus rasgos mágicos y posibilidades connotativas, incluye en la etiqueta de cada prenda de su colección *Jack the Ripper Stalks his Victims* un mechón de su propio cabello (Bouzas Loureiro, 2017:716).

Aunque en el ámbito de la representación los significados del cabello son diversos, suelen servir para describir al ente monstruoso y, en cuanto a lo femenino, simbolizan simultáneamente peligrosidad y erotismo (Orsanic, 2015:217). Los resultados de algunos estudios sobre iconografía medieval coinciden con los dedicados a la pintura producida entre finales del siglo XIX y principios del XX cuando afirman que el arte “no hace sino enfatizar el papel seductor de los cabellos femeninos” (Goicoetxea Marcaida, 2008:148). En las composiciones finiseculares apreciamos los largos mechones de la mujer fatal (en forma de sirena o de mujer danzante en la naturaleza, miembro del aquelarre), pero no

podemos obviar el carácter peligroso del pelo largo y enredado en la mujer endemoniada (Figura 4), cuestión que de sobra conocen los creadores actuales de ficciones de terror, esfera en la que contamos con el terrible paradigma de Samara Morgan (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002).

Las mujeres representadas en las piezas de Iria do Castelo cuentan con generosas melenas que acentúan los rasgos brujeriles de las figuras mediante el ocultamiento de los rostros y el apoyo de determinados elementos complementarios, como las cornamentas o máscaras animales. Sus atributos las aproximan al popular arquetipo de la *femme fatale*, basado en un encanto ambiguo e inquietante, y definido por el peligro. El pelo es protagonista en la fatal finisecular, y suele ser copioso, largo y, en múltiples ocasiones, cobrizo. Lo animal, y especialmente lo felino, aparece en muchas de las representaciones de entre siglos como rasgo que, junto con lo brujesco, acentúa una supuesta perversidad femenina. Acercándonos a este temor que produce la *bruja* en general y la figura brujeril de Castelo en particular, resulta inevitable mencionar los trabajos teóricos de Julia Kristeva (2006:11), que afirma que lo abyecto es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas.” La *bruja*, como entidad ajena a todo lo estructurado (sociedad, familia, canon, etc.), parece el ejemplo idóneo de esta abyección.

Estimamos que la obra de Iria do Castelo aparece en un momento de auge brujeril en el ámbito de las artes plásticas, pero también en el cinematográfico. Hablando de cine de terror, su asiduidad tal vez se debe al hecho de que el horror subraya lo diferente, lo ajeno (Pinel, 2009:169), y la *bruja* puede ser entendida como ese otro monstruoso y temible. Es decir, parece que es la asociación de la mujer con la otredad lo que propicia que la *bruja* se convierta en el estereotipo terrorífico ideal según las normas del patriarcado.

Respecto a los rasgos formales de los personajes monstruosos femeninos (las *brujas*, en nuestro caso), no son atroces únicamente por su aspecto, sino por su ambigüedad, corrupción y desvío maligno de la norma (Kristeva, 2006:25). En ese desvío se sitúan las criaturas grotescas de Castelo que, sin embargo, adquieren un carácter espectacular a través de una estrategia que podríamos denominar de pulimento formal. El monstruo se apropia en la contemporaneidad visual de una belleza extraña, se vuelve consumible y “satinado” (Han, 2015:19). La *bruja* de Iria do Castelo se torna repulsiva por lo que implica, no por la forma en que se la muestra (Azara, 1990:24), aunque sí encontramos elementos formales discordantes y aterradores. Además de la ya mencionada ausencia de rostros, los talones de las criaturas de *Ritual* se revelan extraños pues, lejos de formar una estructura humana natural, terminan en delicados tacones. Pero lo que realmente





**Figura 3** · Marina Núñez, *Sin título (siniestro)*, 1994.  
Lápiz y pelos sobre servilleta de lino. Fuente: <http://www.marinanunez.net/1994-galeria-9/>

**Figura 4** · Dibujo basado en la película *The Ring* de Gore Verbinski. Fuente: propia.



**Figura 5** · Iria do Castelo, *Ritual*, 2018. Instalação escultórica. Fonte: cortesia da artista.

**Figura 6** · Iria do Castelo, *Ritual*, 2018. Instalação escultórica. Fonte: cortesia da artista.

provoca extrañamiento en los pies de las piezas de Castelo es que esa piel de la pierna se extiende hasta el final del pie, de modo que lo que debería desvelarse como un zapato de tacón, forma parte de la estructura ósea y cutánea de los cuerpos humanos fragmentados de esta suerte de aquelarre (Figura 5).

Comparando estos pies con los pintados por la surrealista Leonora Carrington en *Autorretrato (La posada del caballo del alba)*, las coincidencias son significativas. La figura femenina de Carrington viste prendas específicas para montar a caballo, pero los zapatos que utiliza son puntiagudos, de cordones y con tacón; remiten al fetiche victoriano a la par que reflejan una sexualidad femenina dominante.

### 3. Animalidad y metamorfosis

Del autorretrato de Leonora Carrington deducimos también una turbia unión entre la hiena y la mujer protagonista, vínculo que algunas investigadoras han leído como el de una hechicera con su bestial espíritu familiar (Alberth, 2004:33). Como hemos visto, junto al motivo del cabello (e incluso como consecuencia de él), encontramos en la obra de Iria do Castelo un recurrente rasgo animal: cuerpos amorfos, antinaturales y fragmentados; cuernos y cornamentas; estructuras cuadrúpedas; máscaras animalizadas. El pelo, según Lucía Orsanic (2015:218), “coloca al monstruo en la misma línea que el animal, refuerza la condición instintiva, (...) y la irracionalidad.”

Las pinturas que en torno a 1900 manifiestan la amistad de las mujeres con los animales surgen con malvados objetivos, similares a los que determinan las palabras que en la tradición literaria dedican los hombres a la oscuridad interior de las mujeres. Jasón se refiere a la maga Medea en los siguientes términos: “no los acerques a su irritada madre, pues ya le he visto mirarlos con ojos fieros de toro, como tramando algo” (Eurípides, 1999:217). Esta unión entre el fenómeno brujesco y el animal cuenta con diversos planos de análisis (Centini, 2002:135), pero nos detendremos únicamente en las dos particularidades que emergen de la obra de Castelo, la bestia como transfiguración de la *bruja* y la identificación del diablo con lo animal. Parece que de esta última, polimorfa, las más recurrentes son la serpiente y el macho cabrío, ejemplo de una posible supervivencia de ciertas formas híbridas de la Antigüedad, como el semidiós Pan, habitante de los bosques (López Ibor, 1976:102). Los seres cornudos de Castelo (Figura 6) remiten al chivo que, a su vez, vincula las esculturas con Dioniso y con las reuniones macabras de las *brujas*, los aquelares, celebraciones transgresoras en las que domina la locura ritual, la música, las danzas extremas y el éxtasis.

La metamorfosis que se produce en la obra de Iria do Castelo conecta con el

vínculo mágico entre la *bruja* y el animal, entre la mujer y la naturaleza. Estos elementos conceptuales son en la psique de las mujeres muy positivos, y a menudo estas necesitan recuperarlos (Pinkola Estés, 2005:152). En este sentido, podemos encontrar en *Ritual* un rastro, consciente o inconsciente, de la *bruja* rusa Baba Yaga, que se yergue como el ejemplo perfecto del ideal de mujer salvaje; representa la unión primigenia con la naturaleza, la vitalidad y la fuerza femenina, supone una amenaza: “es temible (...). Contemplar su rostro es contemplar la vagina dentata, unos ojos de sangre” (Pinkola Estés, 2005:150).

Cuando el espectador accede al espacio expositivo de *Ritual*, se encuentra con un grupo de mujeres salvajes, sí, pero empoderadas y repletas de sabiduría y fortaleza (Ballester Buigues, 2012:87). Se identifican con una naturaleza alejada de los parámetros patriarcales que otorgan a la unión mujer-naturaleza un carácter negativo por oposición a la de hombre-cultura.

### Conclusión

Como reflexión final, podemos afirmar que en la serie de esculturas que componen el *Ritual* de Iria do Castelo convergen cuestiones, tanto temáticas como materiales, que las relacionan directamente con el elemento brujesco femenino y con el mundo surrealista, entendido este como el espacio irracional contenedor de extrañas metamorfosis y cuerpos siniestros. Asimismo, hemos deducido que la transfiguración que sufren las *brujas* de Castelo es comparable con un proceso de empoderamiento femenino positivo, basado en la proximidad a la naturaleza y al animal.

## Referencias

- Afanasiev, Aleksander (1986) *Cuentos populares rusos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Alberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*. Madrid: Turner.
- Arakistain Xabier (2007) *KISS, KISS, BANG, BANG. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes (catálogo de la exposición celebrada en Bilbao del 11 de junio de 2007 al 9 de septiembre de 2007).
- Azara, Pedro (1990) *De la fealdad del arte moderno*. Barcelona: Anagrama.
- Ballester Buigues, Irene (2012) *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.
- Bouzas Loureiro, Nuria (2017) "El pelo tejido. Una aproximación al pelo como material artístico en la obra de Basilisa Fiestras." In Queiroz, João paulo (Ed.) (2017) *Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017*. ISBN 978-989-8771-59-9. Pp. 712-722.
- Centini, Massimo (2002) *Las brujas en el mundo*. Barcelona: Vecchi.
- Eurípides (1999) *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Goicoetxea Marcaida, Ángel (2008) *El pelo en la cultura y la antropología*. Madrid: Opera Prima.
- Han, Byung-Chul (2015) *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Kristeva, Julia (2006) *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México D.F.: Siglo XXI.
- Lisón Tolosana, Carmelo (2004) *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal.
- López Ibor, Juan José (1976) *¿Cómo se fabrica una bruja?* Barcelona: Dopesa.
- Orsanic, Lucía (2015) "Mujeres velludas. La imagen de la puella pilosa como signo de monstruosidad femenina en fuentes medievales y renacentistas, y su proyección en los siglos posteriores". *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. 19, 217-242.
- Pinel, Vicent (2009) *Los géneros cinematográficos: Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Robinbook.
- Pinkola Estés, Clarissa (2005) *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona: Ediciones B.
- Solla, Calros (2014) *De rezos a conxuros. Amuletos, talismáns e pedras da fartura. Obxectos de poder da Galiza tradicional*. Vigo: Fundación Liste Museo Etnográfico.

# Juan Fontcuberta: a Verdade da Mentira

*Juan Fontcuberta: the Truth of Lie*

ROGÉRIO PAULO DA SILVA\*

Artigo completo submetido a 27 de Dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIE-BA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: rogeriosilva@campus.ul.pt

**Resumo:** O presente artigo analisa a obra do artista espanhol Juan Fontcuberta, cujo trabalho explora a construção de “verdades” ficcionadas a partir da simulação de narrativas fotográficas. O discurso científico que Fontcuberta explora em contexto artístico, procura aproximar-se do documento fotográfico como prova real de uma descoberta. No seu trabalho, arte e ciência vivem uma relação estreita e revelam a dimensão do mistério, tanto na pesquisa como na invenção de fenómenos, convocando desta forma a noção de arquivo documental como fonte legítima da verdade.

**Palavras chave:** arquivo / ciência / ficção / fotografia / verdade.

**Abstract:** *This article analyzes the work of the spanish artist Juan Fontcuberta, whose work explores the construction of fictional “truths” based on the simulation of photographic narratives. The scientific discourse that Fontcuberta explores in an artistic context, tries to approach the photographic document as real proof of a discovery. In their work, art and science live in a close relationship and reveal the dimension of mystery, both in research and in the invention of phenomena, thus summoning the notion of documentary archive as the legitimate source of truth.*

**Keywords:** *archive / science / fiction / photography / truth.*

## Introdução

O registo de imagens captadas pelos dispositivos fotográficos passa a ser, a partir de Niépce em 1826, a prova materializada de novas descobertas, transformando em verdade aquilo que até ao momento não passava de suposições ou teorias para um público céptico. A imagem, como testemunho, transforma assim a fotografia numa aplicação utilitária para legitimar o objecto científico. As experiências desenvolvidas por Daguerre, Talbot e Bayard, contribuíram para que a imagem atingisse uma precisão e qualidade tal, que tornou a fotografia uma ferramenta científica para fazer validar a existência de mundos invisíveis.

Na sua relação entre arte e ciência, a fotografia ampliou o campo visual a novas interpretações do mundo, quer na manipulação de imagens quer na invenção de conceitos artísticos. Inserido neste contexto, analisamos o artista espanhol Juan Fontcuberta, e os projectos *Fauna* de 1987 e *Sputnik* de 1997, estes incluídos num discurso construtor de “verdades” em torno de narrativas ficcionadas, explorando a imagem fotográfica assente em discursos relacionados com os media, publicidade, museologia e revistas científicas.

Convoca-se neste artigo uma citação de Margarida Medeiros relativa à investigação que desenvolveu em torno do automatismo fotográfico, para entrecruzar com a legitimidade científica através representação fotográfica explorada por Fontcuberta.

A série *Fauna* de 1987 e a série *Sputnik* de 1997 convocam um pensamento crítico, acerca da autoridade da imagem e da sua legitimidade enquanto imagens descontextualizadas pelos media ou instituições. Num contexto de reinvenção, o seu trabalho confronta-nos com a dúvida visual entre o que é original e o que é imitação.

### 1. Fotografia e legitimidade

Desde os primórdios da sua invenção, que a fotografia se veio a revelar uma ferramenta de aplicação prática para o estudo da imagem. “As experiências desenvolvidas por Daguerre, Talbot e Bayard contribuíram para que a imagem atingisse uma precisão e qualidade tal, que tornou a fotografia uma ferramenta científica” (Silva, 2015), para documentar experiências e investigações em todos os seus campos. Edward Muybridge é disso um exemplo quando regista em 1872 o primeiro congelamento fotográfico de um cavalo em movimento, proeza que até então nunca se tinha feito. Com os processos da fotografia, os cientistas passaram a entendê-la como um instrumento de trabalho, a qual poderiam usá-la nas suas pesquisas, observações e registos de fenómenos que, como descreve Amar, poderiam ser de um instante, ter uma duração mais prolongada ou

mesmo fossem objecto de registo contínuo, como era o caso da meteorologia (2013:61). Tal inovação, proporcionava então à ciência grandes esperanças nas suas descobertas em qualquer disciplina. A imagem, captada no objecto fotográfico, passa a ser uma prova materializada dessas descobertas, transformando em verdade aquilo que até ao momento não passava de suposições ou teorias para um público céptico.

Tanto na área da ciência como nas artes, a fotografia e a sua aplicabilidade tornam-se uma autoridade de mediação na busca de um poder legítimo para a redescoberta daquilo que vemos: “em 1839, um repórter do jornal nova-iorquino *Star* chamava a atenção para fotografias que, vistas à lupa, mostravam minúcias que nunca seriam detectadas a olho nú” (Kracauer, 2013:269). Neste âmbito, a fotografia ampliava o campo visual a novas interpretações do mundo e do homem, possibilitando uma aproximação ao universo da ciência possibilitando, mais tarde, diálogos transversais com novas expressões artísticas, inspiradas em conceitos e ficções de cariz documental e científica, como um processo de reinvenção.

## 2. A verdade como máscara da mentira

Neste contorno artístico inclui-se o artista espanhol Juan Fontcuberta (n. 1955). Fontcuberta formou-se na Universidade Autónoma de Barcelona em 1977. O seu início de carreira foi dedicado à publicidade, mas foi a partir dos anos 80 que os seus interesses se direccionaram para o uso da fotografia como forma de registo da evidência e portadora da verdade. Como artista conceptual, Fontcuberta explora a imagem fotográfica usando o discurso dos media, da publicidade, da museologia e das revistas científicas e integra-a nos seus projectos, tal documentos reais pertencendo a verdadeiros arquivos, fazendo-nos acreditar, diante essas provas, de que tudo aquilo que nos é mostrado pode ser verdade.

Importa aqui convocar Margarida Medeiros e a investigação que desenvolveu em torno do automatismo fotográfico, tendo como foco um discurso que toma a fotografia como documento científico e registo da verdade, compreendendo o efeito que esse material teve no público da época enquanto prova de fenómenos espíritas. Embora o discurso entre o trabalho de Fontcuberta e o discurso da investigação de Medeiros sejam divergentes no seu contexto, procurámos aqui entrecruzá-los pela aproximação a um interesse comum — a legitimidade científica pela representação fotográfica como prova de existência:

*A crença no poder de verdade proporcionado pela fotografia decorre, em grande parte, como vimos, da dimensão automática e mecânica do seu dispositivo, provocando um*



*imaginário fantástico que constitui o ponto central desta investigação. Nomeadamente o facto de, atribuídos que foram esses poderes de verdade, sem restrições e sob o fascínio imenso pela representação fiel e objectiva que a fotografia forneceu, a mesma ter servido para a prova de existência de objectos empiricamente não observáveis, ou, noutras situações, como prova de situações de difícil comprovação experimental e sobre as quais recaía grande cepticismo (Medeiros, 2010:111).*

Fontcuberta também se usa da prova documental como autoridade fotográfica, mas transforma-a numa narrativa ficcionada em torno de um discurso, conferindo-lhe, desta forma, uma ambiguidade visual ao que é mostrado colocando-a entre a dúvida e a prova do que é visível.

Os espaços museológicos são normalmente usados para receber cada projecto expositivo seu. Estes espaços da história que naturalmente preservam testemunhos do conhecimento artístico e científico, ajudam Fontcuberta a legitimar a credibilidade do seu trabalho que, num contexto de arquivo — o arquivo que Didi-Huberman refere como “ecrã da verdade” (2012:120) — nos coloca como testemunhas de uma descoberta científica em que “a objectividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade” (Bazin, 2013:261).

Ao usar a fotografia como veículo para questionar a integridade das imagens que os media divulgam como “verdades absolutas”, Fontcuberta coloca ironicamente em causa essa veracidade. Ele propõe-nos ficções assentes em crenças políticas, religiosas e científicas e atribui-lhes uma dimensão verosímil dentro desses contextos sociais. É neste âmbito que a sua obra se desenvolve como parte de um produto desse imaginário, sendo fortemente inspirada em objectos e documentos que descrevem uma investigação realizada numa fronteira entre o real e o falso. Trabalhos como *Fauna* (1987) e *Sputnik* (1997) (Figura 1), transgridem as barreiras das imagens impostas como verdades pelos media e convocam um pensamento crítico relacionado com a autoridade da imagem e a sua legitimidade, enquanto imagens descontextualizadas.

Em *Sputnik*, Fontcuberta ironiza a ideia do excesso de informação usado pelos media, atraindo a atenção para os perigos das chamadas imagens credíveis. Neste projecto o artista coloca-se na pele de um jornalista para contar uma história imaginada da primeira iniciativa da *Fundação Sputnik* — organismo criado para reabilitar a memória histórica do programa espacial soviético — e assim contar a tragédia que assolou o cosmonauta Ivan Istochnikov (nome que traduzido do russo se aproxima ao nome do artista), que se perdeu no espaço em estranhas circunstâncias. Para tornar o discurso credível, Fontcuberta recorre a uma série de documentos fotográficos que narram todo o processo dessa investigação. Em algumas imagens de arquivos podemos observar a manipulação



**Figura 1** · Sputnik: Retrato oficial do astronauta Ivan Istochnikov, 1997. Fotografia a preto e branco. 30 x 40 cm. Fonte: <https://www.themammothreflex.com/incontri/2015/03/05/il-fotografo-joan-fontcuberta-si-racconta-reggio-emilia/>

**Figura 2** · Sputnik: a imagem tal como foi publicada na enciclopédia *Bound for the Stars* de Boris Romanenko. Fonte: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sputnik/105>

**Figura 3** · A imagem foi manipulada vendo-se Ivan Istochnikov em terceiro lugar a contar da esquerda. Fonte: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sputnik/105>

fotográfica que o artista realiza para se incluir como personagem da narrativa (Figura 2 e Figura 3). Se por um lado e à priori, esta manipulação desvia a dúvida de que a imagem seja falsa pelo contexto narrativo em que está inserida, por outro ela transforma-se numa caricatura enquanto isolada do seu contexto. É este ponto que Fontcuberta foca quando questiona os media ao apresentarem imagens que nos transmitem leituras fora do seu significado. No caso de *Sputnik*, a forma contextualizada pelos documentos expostos no espaço do museu (Figura 4), credibilizam todo o projecto enquanto provas que unem a verdade desse acontecimento.

Na série *Fauna* (1987), Fontcuberta ironiza as descobertas científicas construindo uma ficção em torno da figura do professor Ameisenhaufen (Figura 5). Muitas das fotografias, desenhos e esboços relativos a essa série, foram publicados como sendo um verdadeiro trabalho de investigação e de descobertas científicas do Dr. Ameisenhaufen.

Neste projecto, Fontcuberta conta-nos que no verão de 1980, ele e o seu amigo Pere Formiguera encontravam-se hospedados numa antiga mansão gerida como um *Bed & Breakfast* no norte da Escócia. Numa tarde em que exploravam a cave húmida existente por debaixo da casa, eles descobrem um arquivo com o trabalho de investigação do professor Ameisenhaufen. O arquivo, composto por fotografias e esboços representando animais fantásticos, registos de experiências e também do próprio professor, encontrava-se cuidadosamente documentado com as descobertas feitas por Ameisenhaufen durante as suas expedições em diferentes partes do mundo.

Para legitimar a sua história de forma a dar-lhe mais credibilidade, é-nos sugerido através de uma publicação que antes da descoberta do arquivo, a investigação do professor Ameisenhaufen era completamente desconhecida pela comunidade científica e pelo público em geral. Neste contexto, este arquivo torna-se a prova concreta da existência de uma fauna agora extinta e admirável protegida pelos documentos e pelos registos apresentados (Figura 6 e Figura 7).

Esta dedução faz crer que a publicação da investigação de Ameisenhaufen provocou no início uma grande controvérsia, mas a prova indiscutível apresentada pela evidência fotográfica liquidou qualquer dúvida ou suspeita.

Com *Fauna*, Fontcuberta procurou gerar uma dinâmica de pensamento crítico, sobre a autoridade fotográfica e documental, convocando aspectos acerca da legitimidade da imagem enquanto contextualizada. Uma imagem que prove a existência de algo desconhecido, amplia a credibilidade do que está visível reduzindo a dúvida, mesmo sendo de algo estranho como são as imagens de Fontcuberta. Embora a estranheza de uma imagem possa ser objecto de dúvida,

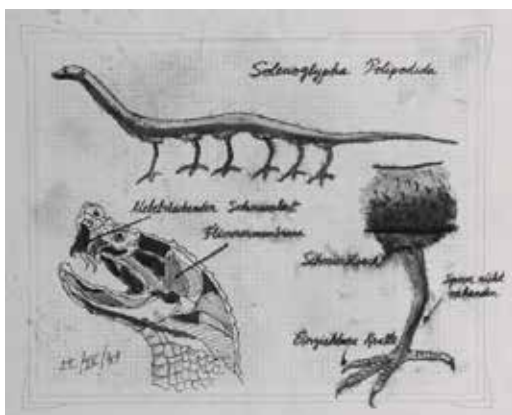


**Figura 4** · Vista da exposição que teve lugar no Virreina Image Centre, Barcelona, 2008.

Fonte: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sputnik/105>

**Figura 5** · *Centaurus Neandertalensis*: Professor Ameisenhaufen examinando a mão do Centaurus, Spain, 1989 .

Fonte: <http://lensofanearsightedeye.blogspot.com/2012/01/inspiration-thursday-joan-fontcuberta.html>



**Figura 6** · Solenoglypha-polypodida-1985.  
Fonte: <http://fotofestival.com/2017/en/exhibitions/sciencefriction-joan-fontcuberta/>

**Figura 7** · Solenoglypha-polypodida-1985.  
Fonte: <http://fotofestival.com/2017/en/exhibitions/sciencefriction-joan-fontcuberta/>

quanto mais provas, documentos ou material que fundamentem a sua existência, funcionam ao olhar como uma verdade edificada.

Fontcuberta considera que a “ciência atinge também o surrealismo embora de outro modo, através da descontextualização dos seus objectos de culto” (Fontcuberta, 1991:24). É nessa ruptura — imagem desvinculada do seu contexto — que o artista nos convoca em cada uma das suas propostas afim de questionarmos essa reinvenção, de uma realidade provável, onde a dúvida e a verdade se entrecruzam no pensamento.

### Conclusão

A obra de Joan Fontcuberta encontra-se em total sincronia com as questões actuais da imagem enquanto detentora do registo da verdade. Todas as imagens que nos são mostradas todos os dias, seja através dos ecrãs seja através dos jornais, trazem uma impressão de verdade em si ligada sem que haja espaço para a questionarmos de qualquer dúvida. O trabalho de Fontcuberta gera um pensamento crítico em torno da imagem como prova da verdade institucionalizada pelos media e convoca a autoridade da fotografia como ponto de partida para nos propor novas formas de olharmos as imagens, de as questionarmos enquanto utilizadores e consumidores dessa visualidade. Segundo Fontcuberta, uma imagem enquanto descontextualizada torna-se surreal e atrai a atenção para os perigos das chamadas “imagens credíveis”, as que passam uma informação isolada da sua circunstância. Ao questionar estes conceitos, ele transporta-os para um contexto artístico e constrói universos visuais de ficção — narrativas através de fotografias, de documentos e objectos — para nos fazer crer que essa verdade que ele nos faz crer que existe é possível que seja mentira. Face a esta dúvida, Fontcuberta confronta-nos com questões acerca da integridade das imagens que nos rodeiam e, por fim, da nossa própria imagem no mundo.

### Referências

- Amar, Pierre-Jean (2013) *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1382-2
- Bazin, André (2013) *A Ontologia da Imagem Fotográfica in Ensaios sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-19-2
- Didi-Huberman, Georges (2012) *Imagens Apesar de Tudo*, KKYM, Lisboa. ISBN: 978-989-97684-1-3
- Fontcuberta, Juan, (1991) *O Coração da Ciência, 700 anos da Universidade de Coimbra*, Coimbra: Centro de Estudos de Fotografia
- Kracauer, Siegfried (2013) *Fotografia in Ensaios sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-19-2
- Medeiros, Margarida (2010) *Fotografia e Verdade, uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1561-3
- Silva, Rogério Paulo (2015) *A Fotografia com Processo de Mediação entre Ciência e Reinvenção Artística*. [Consult. 2018-12-26] Disponível em <URL: <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/what-was-on/joan-fontcuberta-stranger-fiction>

# As tramas do corpo/cidade de Margarida Holler

*The wefts of the body/city of Margarida Holler*

RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA\*  
& CARLA JULIANA GALVÃO ALVES\*\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, arte educador, docente, pesquisador.

AFILIÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Educação, Comunicação e Arte, Departamento de Arte Visual. Rua Ernani Lacerda de Atahyde, nº 210, apto. 903, Edifício Lago Azul, CEP86055630, Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: roliv1@uel.br

\*\*Brasil, professora.

AFILIÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Educação, Comunicação e Arte, Departamento de Arte Visual. Rua Ernani Lacerda de Atahyde, nº 210, apto. 903, Edifício Lago Azul, CEP86055630, Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: carlagalvao@uel.br

**Resumo:** Este trabalho apresenta algumas reflexões sobre o trabalho da artista brasileira Margarida Holler, com foco nas relações entre corpo e cidade. O corpo é objeto, mas principalmente sujeito da experiência artístico/estética no trabalho da artista, uma vez que é pensado a partir de suas próprias vivências e percepções. Com esse objetivo, escolhemos abordar os processos construtivos de duas obras realizadas em site-specific nas cidades de São Paulo — SP e de Londrina-PR, Brasil.

**Palavras chave:** corpo / cidade / site-specific.

**Abstract:** *This work presents some reflections on the work of the Brazilian artist Margarida Holler, focusing on the relations between body and city. The body is seen as an object, but mainly the subject of the artistic/ aesthetic experience in the work of the artist, since it is thought as deriving from its own experiences and perceptions. With this objective, we chose to approach the constructive processes of two site-specific works in the cities of São Paulo-SP and Londrina-PR, Brazil.*

**Keywords:** *Body / city / site-specific.*

## Introdução:

Margarida Holler, nascida em São Paulo — Brasil, em 1946, vive e trabalha em Jacareí / São Paulo/Brasil). Artista visual com uma intensa e constante produção, vem mostrando regularmente seu trabalho em importantes mostras de arte no Brasil e exterior. Como artista, Margarida Holler mostra-se em constante processo de formação que está atrelada à frequência de importantes ateliês da cidade de São Paulo e ligada a nomes expressivos da arte Brasileira; dentre eles destacamos: Carlos Alberto Fajardo, Sandra Cinto, Albano Afonso, Claudio Mubarak, Evandro Carlos Jardim, dentre outros. Atualmente faz acompanhamento de projetos com Ananda Carvalho e livro de artista com Fabiola Notari.

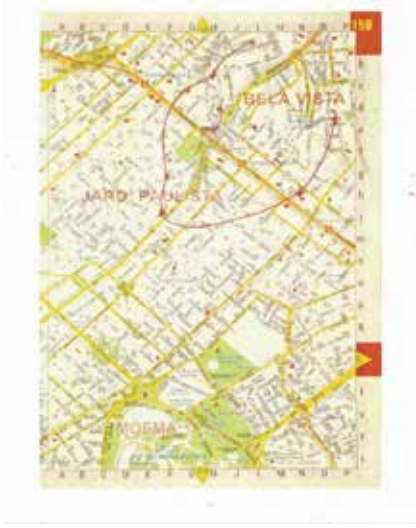
O corpo é tema e material de pesquisa no trabalho de Margarida Holler. A artista é uma estudiosa do corpo; o corpo em suas mais diversas manifestações como ela mesma conceitua e dimensiona. De maneira ampla, o corpo se insere e se faz presente em sua obra: “Corpo -morada”, “Corpo percepção do mundo”, “Corpo-Ciência”, “Corpo abrangente”.

Desta maneira, o objetivo deste texto é refletir sobre o trabalho da artista, tomando como base essa dimensão do corpo e tecer algumas reflexões sobre os processos construtivos de duas obras da artista: a primeira da Série Corpo-Morada Entre Lugares: Cordis, 2013, trabalho que desenvolveu para o projeto “Vitrinas MASP, para o Museu de Artes de São Paulo”. E a segunda trata da obra intitulada *Célula-Corpo*, (2017), obra essa que integrou a exposição *Arte Londrina 5 “Teu corpo é Luta”*, no decorrer do ano de 2017, na cidade de Londrina / Paraná / Brasil.

### 1. Corpo-morada entre lugares: Cordis

O corpo é objeto mas principalmente sujeito da experiência artístico/estética no trabalho de Margarida Holler, uma vez que é pensado a partir de suas próprias vivências e percepções. A partir de então entrega-se a uma pesquisa que envolve as mais diversas áreas do conhecimento, da anatomia à composição química do solo, em busca de materialidades que lhe permitam construir suas moradas/corpos/mundos. Mas não como refúgio ou isolamento. A artista quer que a sua obra nos afete como ela é afetada pelos diferentes lugares dos quais se aproxima. Suas obras nos convidam a nos conectar e habitar os espaços em que vivemos. O caráter absolutamente contemporâneo do trabalho de Margarida Holler reside no desejo de estabelecer relações com o expectador, de criar aproximações e de oferecer a ele uma experiência vivencial que se aproxime em intensidade de seu próprio processo de criação. Um grande exercício de aproximação com o outro, com o espaço e com o lugar. Muitos de seus trabalhos





**Figura 1** - Margarida Holler. Série Corpo-Morada Entre Lugares: Cordis, 2012. Exposição Projeto Vitruvianas MASP, São Paulo.

**Figura 2** - Margarida Holler. Série Corpo-Morada Entre Lugares: Cordis, 2013. *Site-specific*. Tinta vinílica em tons variados de vermelho sobre tela recortada, encáustica sobre voal, fios e algodão tingido. Exposição Projeto Vitruvianas MASP, São Paulo.



**Figura 3** - Margarida Holler, *Célula-Corpo*, 2017. 230 peças tecidas em fio de cobre de diferentes tons e dispostas em camadas, 3 peças maiores sobrepostas, terra do solo da cidade de Londrina e imã, 12 m quadrados aproximadamente. Vista geral da instalação na divisão de Artes Plásticas / DAP / Londrina/ Paraná Fonte: DanilloVilla.

**Figura 4** - Margarida Holler, Detalhe da Instalação — *Célula-Corpo*, 2017 Fonte: DanilloVilla.

implicam em uma imersão no local que abrigará a obra que lhe permita investigá-lo como um lugar-corpo: sua pele, cicatrizes, fluxos, temperatura, umidade. Passam a ser explorados como espaços-lugares orgânicos, pulsantes, nos quais se estabelecem relações. São lugares do acontecer, já que se dão na relação dinâmica e indissociável entre os sistemas de objetos e de ações (Santos).

No desenvolvimento do projeto Vitrinas MASP, para o Museu de Artes de São Paulo, a artista elaborou uma vivência que incluía estar presente nos mais diversos horários em diferentes pontos da avenida Paulista / São Paulo / Brasil. Para isso, dormiu em um hotel próximo, que lhe permitisse caminhar em diversos horários, inclusive na madrugada para observar o fluxo do metrô e o movimento de carros e pedestres.

O movimento das pessoas transforma as ruas da cidade em artérias e veias. “Dos subterrâneos do Metrô Trianon-MASP, artéria invisível, à superfície da avenida Paulista transbordando movimento, o pulsar de cada ser humano compõe a construção desta urbe, em contínuo deslocamento por 24 horas” (Holler)

Mapeando os arredores da avenida Paulista, região onde nasceu, Margarida traçou uma linha unindo os principais hospitais da região, e acabou por descobrir o desenho de um coração, (Figura 1) em cujo interior se aninhava o MASP.

Em resposta, a artista amplia e constrói essa imagem (Figura 2) em uma das paredes do Metrô, como um imenso sudário, em diversos tons de vermelho vivo e quente. A parede fria desse espaço de passagem quase ininterrupta de pessoas se transforma em uma pele viva, pulsante. É possível ouvir os batimentos do coração. O pulsar que Holler faz emergir daquela cartografia de parte da cidade que fez nascer um coração, artérias múltiplas em diferentes dinâmicas e batimentos faz emergir a cidade que agora cada passante, caminhante se reconhece ali em forma de obra de arte.

São essas artérias e veias singulares, únicas que cada sujeito pulsa em si e fazem pulsar a cidade de diferentes formas, ritmos, dinâmicas, intensidades, que Holler vem construindo ao longo de sua obra. Percebemos que Holler quer apreender essa urbe nas suas mais diversas nuances, nas “múltiplas singularidades” que a cidade contém, pois cada um que nela vive traz consigo uma história, uma lembrança, uma relação estabelecida, um afeto, um desafeto. Não são iguais os pontos de vistas, nem as histórias. A sua obra parece querer tocar nisso, por isso ela se entrega e parte em busca destas memórias singulares, únicas e múltiplas ao mesmo tempo, para que assim construa seus corpos / moradas. Maria Rita Kehl fala desta cidade íntima que vive em cada um que habita a cidade:

[...] é na cidade que o homem se reconhece. A cidade é sua história, sua testemunha, sua referência cotidiana. A cada um desses anônimos, aparentemente iguais, circulando pelos mesmos espaços, corresponde uma cidade íntima particular. [...] *Cada homem comum tem a cidade que seus passos percorreram e que sua imaginação inventou. Cada homem possui secretamente, na imensidão esmagadora da cidade, os nichos que acolhem suas lembranças: memórias do vivido* [...] (Kehl, 2006: 293).

Margarida, por meio da sua obra quer nos fazer ver/perceber/vivenciar essas múltiplas cidades. Nas tramas da urbe, materializadas nas representações cartográficas, Holler aprofunda seus estudos em busca das singularidades, dos passos que cada um deu e está por dar na construção da sua história/cidade. Esses anônimos /particulares/íntimos como nos ensina Kehl, por meio das suas reflexões, Holler constrói arte e por meio dela torna coletiva essas memórias, os passos desses caminhantes construtores de vida, construtores de cidades.

Dos passos que cada um deu e foi constituindo a cidade, Holler unindo pontos, cria um grande coração e nos parece que metaforicamente ela nos faz ver e sentir o coração de cada um que circula e vai em diferentes ritmos, dinâmicas, fluxos construindo a cidade. Construção essa que não para, e o tempo todo pulsa, por isso as visitas em seus diferentes tempos, períodos, situações no entorno do MASP. Margarida quer chegar o mais próximo daquilo que importa: a essência das coisas, do lugar, das pessoas. Holler quer chegar no coração do mundo, que se faz vida, que se faz matéria, que se faz arte.

No seu deslocar / caminhar / construir pelo mundo Margarida Holler por meio da sua obra nos leva até outras terras/territórios de um outro lugar: Londrina / Paraná / Brasil. A paisagem, a terra, as cores, o solo, a constituição geológica do lugar impressionou a artista desde viagens anteriores que fez à cidade de Londrina.

## 2. Célula-corpo

O convite aqui é dividir algumas considerações sobre a obra *Célula-Corpo*, (2017), (Figura 3) obra essa que integrou a exposição *Arte Londrina 5 “Teu corpo é Luta”*, no decorrer do ano de 2017, na cidade de Londrina/Paraná/Brasil. Arte Londrina, é um edital com chamada pública de abrangência nacional onde artistas submetem seus portfólios a uma apreciação e seleção daquilo que constituirá aquela edição do projeto. O Arte Londrina é uma iniciativa da Divisão de Artes Plásticas, órgão suplementar ligado à Universidade Estadual de Londrina.

Na obra *Célula-Corpo*, (2017), Holler, impressionada pela cor da terra, pelas informações que encontra sobre a constituição do solo, do espaço e do lugar, parte das referências da cidade de Londrina, e por meio das suas pesquisas, a

artista desencadeia um processo de construção de uma obra tecida com fios de cobre utilizando a técnica do crochê. A região norte do Paraná, onde está localizada a cidade de Londrina, possui um solo de coloração vermelho-roxeada por causa da presença de minerais, especialmente ferro, advindo da decomposição de rochas de arenito-basáltico, de origem vulcânica. Os primeiros imigrantes italianos que aqui chegaram para trabalhar nas lavouras cafeeiras a ela se referiam como “terra rossa”, uma vez que “rosso” no idioma italiano significa vermelho. O uso informal e cotidiano da palavra acabou firmando o termo “terra roxa” pela similaridade fonética.

Assim, Margarida escolheu o cobre por sua cor avermelhada para tecer grandes tramas/camadas sobrepostas, que iniciam fixadas na parede e continuam como que descendo por ela, desdobrando-se em pequenas células. Espalham-se pelo espaço criando pequenas moradas, umas dentro das outras, como podemos ver ainda na figura 3. Os diferentes tons de vermelho elaboram uma cartografia da paisagem do norte do Paraná conforme se percebe em sobrevoo, registrando os diferentes estados e ciclos da terra. As plantações, a topografia, a terra úmida, fértil, esse corpo feminino pulsante, a grande mãe. Ao centro deste corpo, Holler fixa uma porção de terra natural do lugar, (Figura 4) o que nos faz pensar em corpo/morada, corpo/feminino, corpo/nascedouro de mundos.

Na pesquisa para a elaboração de *Célula-Corpo* a artista considerou o espaço expositivo como um todo, incluindo uma grande abertura na parede que recorta uma vista da cidade e permite a entrada abundante de luz, projetando sombras translúcidas através das células porosas. A artista busca ampliar a relação sensorial que tem as coisas a tal ponto que façam vibrar algo em nós. Nesta obra em questão, cria fluxos vibracionais que reverberam em nós, ampliando a experiência para o entorno.

Na construção de suas obras/corpos/mundo, Margarida Holler se apresenta como uma profunda investigadora de linguagens e materialidades. A cada obra, a cada espaço, pesquisa-se materiais e procedimentos que melhor dêem conta daquilo que está por vir, está por nascer. Para ela, seja gravura em metal, desenhos, pinturas, objetos de tecidos em fios de cobre, terra, pigmentos, papéis, transparências, costuras, instalações ou *site-specific*, tudo se apresenta como possibilidades para se construir seus corpos/moradas/mundos.

A reflexão sobre a obra de Margarida Holler, aproxima-nos de outras pesquisas realizadas por fotógrafos que tinham registraram o norte paranaense na época da sua colonização. Dentre muitos, destacamos aqui José Juliane, Haruo Ohara e Arminio Kaiser, cujas obras já foram foco de pesquisas anteriores. Assim, a obra de Holler (figura 3) nos possibilita refletir sobre a maneira pela qual a

produção contemporânea de arte olha para essa mesma terra que artistas/fotógrafos do passado olharam e deixaram em forma de imagens seus testemunhos de outras épocas.

Seja pela sua abundância, a fartura promovida pela terra, a grandiosidade das coisas, como descritas na obra de Jose Juliane; seja pela poesia da luz, como nas imagens do fotógrafo/lavrador Haruo Ohara, que por meio das suas lentes faz com que o trabalho rural possua algo de maravilhoso e espetacular; ou ainda pelo trabalho humano presente na cultura cafeeira vista por Arminio Kaiser, que documentou toda a lavoura e registrou os fartos tempos dessa cultura, e mesmo quando do seu declínio, registrou o êxodo rural, quando trabalhadores desnorteados buscaram por outras terras na esperança de tempos melhores.

O interessante, é perceber o quanto essa terra vermelha do norte do Paraná exerce um fascínio que inevitavelmente nos remete a entender o lugar como uma trama de contradições e forças geradoras de vida e morte. Assim como encantou esses fotógrafos, encantou também a Holler que persistentemente volta a ela, e por meio de imersões, caminhadas, pesquisas, seleciona materialidades e procedimentos com os quais tece a terra, tece o espaço, tece o lugar, por meio das suas mãos tece o humano que nessa terra fez-se, fez-se cultura e agora ela faz arte. *Célula-Corpo* é um presente e um elogio a terra, ao norte do Paraná. Essa obra, por meio das mãos dessa mulher/artista/tecelã é um elogio à ancestralidade e à vida sempre presente.

### Conclusão

Ao perpassar a obra de Margarida Holler fomos dimensionando a importância que o corpo representa em suas reflexões teóricas/práticas/poéticas. O corpo enquanto tema, material de pesquisa, o mote norteador da sua obra/vida/trajetória. O corpo é entendido aqui de maneira ampla em suas mais diversas manifestações: *Corpo-morada*, *Corpo-percepção-do-mundo*, *Corpo-Ciência*, *Corpo abrangente*. De maneira ampla, o corpo se insere e se faz presente em sua obra.

Importante também é a dimensão da experiência, da imersão que Holler faz para com a construção da sua obra. Adentrar no espaço, conhecer a cultura, a dinâmica do lugar e o movimento dos sujeitos tornam-se parte fundamental do seu processo de criação. Margarida Holler quer chegar o mais próximo, o mais íntimo das coisas para que sua obra possa nascer quase como que reminiscência desse lugar, dessas pessoas. Há algo de ancestral na produção de Holler, nos parece que ela quer trazer à tona a energia primeira, a camada mais profunda, o tom essencial.

Nesta busca por chegar mais próxima das coisas, Holler se entrega, se coloca à disposição da arte, tornando-se assim uma andarilha em busca de outros tempos, sejam eles os diferentes tempos da terra, da cidade, ou das pessoas. Não temos dúvida de que a artista quer que a sua obra nos afete como ela é afetada pelos diferentes lugares dos quais se aproxima. Suas obras nos convidam a nos conectar e habitar os espaços em que vivemos, e talvez resida aí um dos pontos e o caráter absolutamente contemporâneo da sua obra: o desejo de estabelecer relações com o expectador, de criar aproximações e de oferecer a ele uma experiência vivencial que se aproxime em intensidade de seu próprio processo de criação.

Percebemos também no perpassar pela sua obra de que a pesquisa de materiais, procedimentos, técnicas são importantíssimos, pois importantes também o é a singularidade pela qual vai construindo cada obra, cada corpo/morada. A obra de Margarida Holler é um testemunho de imensa potência de como a arte contemporânea lida com a memória, o espaço, o corpo e o lugar.

#### **Referências**

Kehl, Maria Rita. (2006) O olhar no olho do outro. In: Lagnado, Lisette. *27ª Bienal de*

*São Paulo-Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó. ISBN: 978-85-60965-021.

# Do anonimato de *Dança Macabra* à redescoberta e resgate artístico do pintor José Guerra através da desambiguação temática da obra como *Mascarada*

*From the anonymity of 'Dance Macabre' to the rediscovery of the painter José Guerra through the thematic disambiguation of the work 'Mascarada'*

**RUI MANUEL MALVEIRO PACHECO\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Lisboa, estudante de doutoramento, investigador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: ruimalveiro@campus.ul.pt



**Resumo:** Dança Macabra, título de atribuição da composição pictórica contemporânea a óleo sobre tela de 1965 com caráter expressionista, integrada durante o inventário da Coleção de Pintura em 2010, na Reserva de Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A atribuição da obra ao pintor António José Guerra Ferramentas, antigo aluno da ESBAL, sua categorização como exame de saída do Curso Complementar de Pintura de 1963-65 e a sua desambiguação temática, como Mascarada, contribuíram para o reconhecimento do seu valor de memória artística e historiográfica. A interpretação estilístico-temática e influências artísticas apresentadas neste artigo pretendem aceder à memória emocional do pintor, e apresentar um pequeno vislumbre sobre o âmago das suas inquietudes humanas, sociais e intenções artísticas que poderão ter auxiliado à produção desta obra.

**Palavras chave:** José Guerra / Arte Contemporânea / Expressionismo / Grotesco / Crítica de Costumes.

**Abstract:** *Dance Macabre, title of attribution of the contemporary oil painting composition dated from 1965 with expressionist features, integrated during the inventory of the Pictorial Collection at Lisbon's University Fine Arts Faculty Painting Repository in 2010. The painting's attribution to António José Guerra Ferramentas, former painter and student at ESBAL, its categorization as a conclusion thesis for the Complementary Painting Course in 1965 and its thematic disambiguation as Mascarada, contributed to the recognition of its artistic value and historiographic background. The interpretations of style, theme and artistic influences presented in this article aims to access the emotional insides of the painter, and present a small glimpse of his inner psyche, art and social intentions that might lay behind the production of the work.*

**Keywords:** José Guerra / Contemporary Art / Expressionism / Grotesque / Social Criticism.

## Introdução

O artigo, apresenta uma reflexão estética e iconográfica sobre uma parcela mínima, do campo «expandido» das ciências da arte e do património em que o trabalho artístico de José Guerra, se encontra a ser pesquisado e aprofundado. A exposição pública contribuirá para dar a conhecer o inegável valor intrínseco de “memória” desta pintura e preconizam-se a conjugação sinergias de conservação restauro que possibilitem a sua devolução a um equilíbrio físico-químico e estético, tão desejado.

Alvitra-se a continuada divulgação deste e de outros trabalhos artísticos de uma personalidade do mundo da arte contemporânea portuguesa do século XX, agora revelada, e há espera de um meritoso reconhecimento.

De acordo com as palavras do próprio pintor sobre o objeto artístico:

*A minha prova de Exame de Saída do Curso Complementar de Pintura será realizada a óleo em suporte rígido de tela enquadrada com as dimensões regulamentares, tendo 1,45 de altura por 2,05 metros de largura.*

*A composição é de cinco figuras subordinada ao tema "MASCARADA" e de expressão expressionista simbólica conforme o esboço prévio, em suporte rígido nas dimensões regulamentares, a realizar na aula e no dia que me for designado, depois de aprovado o programa.*

*O trabalho será realizado no meu ateliê sito na Rua Coelho da Rocha, nº69, pavilhão 13, podendo ser visitado pelo Ex. <sup>Mo</sup> Júri nos dias a combinar, durante o espaço regulamentar de 120 dias.*

*O trabalho será entregue acompanhado da respetiva memória descritiva, justificativa e provas fotográficas*

Lisboa, 28 de maio de 1965

António José Guerra Ferramentas (apud Malveiro, 2017:116).

O «PROGRAMA» executório apresentado à ESBAL, a 28 de maio de 1965, por José Guerra Ferramentas, define que a temática subjacente à conceção da obra artística, é "MASCARADA". A substituição do título *Dança Macabra*, atribuído por volta de 2007, e a sua devolução ao título original *Mascarada* (Figura 1) é por isso justíssima e meritória. A referência à pintura, a partir deste momento, será sempre feita com esta objetivação em mente.

Produção pictórica contemporânea a óleo sobre tela, de António José Guerra Ferramentas, de 1965 com um carácter expressionista simbólico, a linha representativa de *Mascarada* apresenta uma espécie de dança figurativa como teatralização cénica do subjetivo e do irreal. As onze personagens caricaturadas por Guerra parecem libertar-se das exigências da lógica, da razão, da consciência quotidiana e procuram expressar o mundo subconsciente do pintor. As figuras espelham uma marginalidade representativa artificial, por vezes subversiva. Uma arbitrariedade de sentimentos e posicionamentos que levam as mentes mais curiosas a estabelecer conclusões aleatórias, conduzindo o espetador a uma realidade com características e proporções de uma experiência artística em sistema aberto. O aspeto estático das personalidades em segundo plano, contra a movimentação frenética dos dois elementos centrais, é contrastado pela assunção de uma consciência expectante, presença espectral coberta por um manto, apoiada por um simbólico bordão que observa passivamente, alvitrand o desfecho. José Guerra cria uma trama hipocrática que acompanha o festejo sem intervenção, deixando atuar livremente a natureza dos intervenientes.

### 1. Influências artísticas numa consonância de estéticas

A composição-retrato *Mascarada*, revela uma necessidade revolucionária de transformação do panorama social ou político de uma época anterior com projeção no presente. A crítica satírica é transversal à totalidade dos participantes. O simbolismo traz à memória aspetos inerentes às *Danças da Morte* da Baixa Idade Média dos séculos XIV-XV.



**Figura 1** · José Guerra, *Mascarada*, 1965, óleo sobre tela, 1,47 x 2,07 cm (com moldura). Fonte: própria.

**Figura 2** · Bernt Notke (atribuição), *Dança Macabra em Tallin*, 1463, Museu de Arte da Estónia, Estónia. *Totentanz ou Dança Macabra em Tallin* [Em linha] disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bernt\\_Notke\\_Danse\\_Macabre.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bernt_Notke_Danse_Macabre.jpg) [acesso a 12 de outubro de 2016].

Jacques Le Goff, estudioso francês do período da Idade Média Final, refere que «a visão tradicional da morte como transição serena para a eternidade altera-se criando novos horizontes de imaginação face ao fenómeno» (Le Goff, 1984:129-33). A «ideia de bela morte», conceito generalizado naquele período, não incorpora uma imagem individualizada ou um final macabro, as “belas mortes” contribuem para fortalecer a moral, permitindo a manutenção do corpo social medieval. A morte detém espetadores atentos que aguardam que o moribundo passe o testemunho dos seus bens terrenos, exemplo de virtuosismo perante os vivos.

A proximidade do final do século XIV e as consequências da Peste Negra na Europa obliteram a visão nobre da morte. O renovado figurino representa a fragilidade da vida e as limitações humanas perante o fim, manancial de alimento à expressão artística da pintura, escultura e literatura. A morte e o macabro, elementos populares na maior parte da produção artística do final da Idade Média, motivam um novo género literário com enorme impacto nas artes iconográficas.

As «danças da morte» são uma expressão cultural transversal a toda a Europa da Idade Média dos medos do século XIV, e «rapidamente se tornam o tema predileto de pintores e imaginários da época» (Carreter, 1988:107-31). Georges Duby em *Guilherme o Marechal* afirma que «a arte de maior manifestação do século XIV é definitivamente a tumular e não a que ergue catedrais ou palácios.» (Duby, 1988:146)

A Morte, como personagem surge em manifestações de carácter artístico com um posicionamento pictórico, compositivo, literário, figuração verbal e diálogo objetivo para com as suas testemunhas e audiência, advertindo o ser humano para a dúbia experiência da vida terrena.

A um nível mais intrínseco, a linha de orientação artística da morte e do macabro reflete um desejo incontornável de reestruturação, restabelecimento da ordem do *status quo* e conduz à ideia que tudo é finito e perecível.

O objetivo das *Alegorias da Morte* comporta a aniquilação da matéria e a transformação da corporeidade social em transição, entre os séculos XVI e XV, época de convulsão social, política e económica. O definhamento do sistema feudal instituído e caduco, com a ascensão da burguesia mercantil em território europeu, origina uma sociedade a caminho de uma busca materialista, humanista, mas não necessariamente mais religiosa.

Nas “danças da morte”, o grotesco e o macabro parecem coadjuvar a força do corpo cénico desta pintura de José Guerra. *Mascarada* surge como um ritual mensageiro, um alerta para a única certeza da vida. O próprio poder é aniquilado perante a transversalidade da morte.

O estilo e conteúdo da obra justificam uma pesquisa pela da História da Arte

em busca de expressões artísticas com temática e motivação análoga, manifestações que tenham inspirado Guerra para a sua execução. A variedade de imagens e gravuras do Período Medieval destaca uma representação singular do século XV, atribuída a Bernt Notke, *Totentanz*.

*Totentanz* (Figura 2) é uma alegoria à morte, os intervenientes estão trajados a rigor, em concordância com o seu estatuto social, e dirigem-se em marcha ao seu encontro no próprio túmulo. As indumentárias identificam cada participante e determinam a sua valência social: um elemento real, um elemento do alto clero, um monge, um jovem e uma mulher.

A visualização rápida de *Mascarada* não permite distinguir aspetos particulares das personagens, tão pouco permite traçar uma hierarquia ou fazer um escrutínio social.

A observação atenta das caricaturas possibilita, no entanto, a identificação de alguns atributos com cariz iconográfico que as individualiza e categoriza (indumentária, acessórios, género, etc.). *Mascarada* é análoga a *Totentanz* em simbolismo, embora mais ténue na estratificação social, salvo alguns adornos das personagens e a inegável presença de uma figura feminina (as denominadas “personagens sem voz” que se redem à vaidade), complemento ao arquétipo cénico que encerra uma consideração crítica ao papel passivo da mulher na sociedade.

A obra reinterpreta as “Alegorias da Morte”, do século XV-XVI, e a necessidade revolucionária de transformação do panorama político e social de uma época, catapultando-a para a modernidade. A morte encarna, mais uma vez, a força unificadora que ontem e hoje dá vazão à crítica, assumindo um papel vocativo como presença do subconsciente coletivo. Expressão artística da antiguidade ou da contemporaneidade, a sua presença é sempre vertiginosa.

A *Tentação de Santo Antão*, de Hieronimus Bosch (Figura 3) ocupa um lugar distinto na história da pintura. Bosch é considerado um dos primeiros pintores a criar uma espécie de psicologia universal e uma linha representativa transversal a todas as épocas e sociedades, o grotesco.

O espetro da linguagem psíquica do imaginário, do insólito, da ambiguidade e da intensificação do símbolo presente nesta pintura, parece funcionar como mote para o “Auto de Costumes” mais comedido que *Mascarada* de José Guerra representa.

José Guerra abre também as portas a um universo fantástico, repleto de formas monstruosas, estranheza, inquietude e carga simbólica, como Bosch. O espetador é catapultado para outras esferas do pensamento acordando a sua consciência social a uma «clarividência capaz de prever o futuro e ressuscitar o passado.» (Gonçalves, 1994:5-13)





**Figura 3** - Hieronymus Bosch, *A tentação de Santo Antão* (tríptico), 1495 a 1500, óleo sobre madeira de carvalho, (1,31 x 2, 25 cm), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

**Figura 4** - Pieter Bruegel (O Velho), *O Triunfo da Morte*, 1562, Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Guerra não abraça as doutrinas espirituais eclesiásticas ou retrata as formas de concupiscência pintadas por Bosch. No entanto, traduz o mesmo sentido moral através de jogos de imagem com uma gramática visual de maior atualidade.

A teatralidade, a crítica social e o uso da máscara – caricatura, tendo em conta a análise dos aspetos temáticos e estilísticos entre ambas as pinturas, compreende a mesma linha artístico-ideológica e encerra o mesmo desejo latente de mudança. A profunda angústia e sofrimento da gestualidade corporal das personagens fantásticas criadas por ambos os artistas evidenciam esse desejo intrínseco de reestruturação.

A divisão do espaço cénico de *Mascarada* de Guerra e *A Tentação de Santo Antão* de Bosch comungam o mesmo sentido episódico e carácter esotérico.

A conceção figurativa e cénica do *Triunfo da Morte* (Figura 4), de 1562 de Pieter Brueghel (O Velho), aparenta uma série de similitudes com a pintura em estudo. O exército da morte avança sobre uma paisagem sóbria exterminando tudo, deixando apenas destruição e desolação. Brueghel mantém na composição a fragmentação característica da pintura *A tentação de Santo Antão* e a temática episódica de Guerra e Bosch. A multiplicação de objetos e figuras ocupa a vastidão do plano cénico das quatro composições. A semelhança entre os quatro artistas na conceção iconográfica parece retirada de um tronco imaginário medieval comum. O horror e a dispersão presente na pintura de Brueghel é algo que José Guerra não alcança em *Mascarada*, mas os valores cromáticos de ambas as obras têm invariavelmente a mesma natureza.

*Dança Macabra em Tallin* (Figura 2), a *Tentação de Santo Antão* (Figura 3), o *Triunfo da Morte* (Figura 4) e *Mascarada* (Figura 1) encarnam uma tetralogia elaborada ao abrigo do substrato de convulsões da Idade Média que se promulgam e renovam artisticamente, independentemente do tempo ou conjuntura.

*Mascarada* constitui uma metáfora ao grotesco desde o fundo cénico lúgubre, obscurecido e tenebroso até à disposição e dinamismo da composição. As personagens surgem em grande profusão e dimensão numa explosão descontrolada ocupam todo o espaço cénico e criam uma espécie malha humana. Um corpo intimidador que causa a interrogação do espetador procurando encontrar respostas para o aspeto apocalíptico, a aparência de ruína humana, a significação e sentido. Os rostos caricaturados como máscaras distorcidas, aberrações impiedosas, malformações de humor, terror e fragmentação entre o natural e antinatural. O público é assombrado por um sentimento ambivalente de fascínio e repulsa que o pode deixar estático, em êxtase ou o obriga a retrainir o olhar. O ambiente pauta-se por uma certa indefinição. Os figurantes amontoam-se num pesadelo noturno, deambulando como num estado hipnótico, sem que os

olhos se cruzem ou fitem. O pintor brinca com um sentimento irônico de humor e cria uma ambiência de angústia que atinge um estado metafísico.

A disposição em círculo das figuras segue os *Disparates ou Provérbios* de Goya, o estereótipo de gestos formas, atitudes. Figuras alegóricas convergindo para a expressão misteriosa e surpreendente de todo esse «Sonho da Razão», constituído pelos “monstros impossíveis”, elaborados por uma prodigiosa imaginação criadora.

A criação artística ajusta-se a um tipo de recetividade sensorial, ou emocional, por caminhos mais indefiníveis que os da simples explicação de um tema, entre a nossa interpretação e a linguagem enigmática apresentada por ambos os pintores.

Goya recorre aos *Caprichos* para retratar a visão conflituosa do homem e da sociedade espanhola num momento de crise histórica. As oitenta gravuras são a expressão crua e desenfadada da sua visão interior moralista sobre uma sociedade corrompida por vícios e decrepitude, uma sátira ao homem, à mulher e às suas paixões. Uma plataforma «empática pelos mais frágeis inscritos numa organização irracional «abusiva e injusta que fomenta o ócio e o parasitismo.» (Goya, 1978:23)

Guerra e Goya utilizam a mesma tônica representativa, o grotesco esse hibridismo estético ao serviço da rotura de uma sistematização pré-estabelecida que, aos poucos se rearranja para o surgimento de uma nova ordem social e artística.

John Ruskin, escritor e crítico de arte na sua obra *The Stone of Venice, The Fall*, afirma que o grotesco não é particularidade específica de uma época em relação a outras:

*[...] onde quer que a mente humana seja saudável, vigorosa, em todo a sua proporção, grande em imaginação, emoção, intelecto e não se encontre subjugada a uma proeminência indevida ou endurecimento das faculdades de raciocínio, o grotesco existirá aí, na posse da totalidade da sua energia. E nesse sentido eu acredito que não há nenhuma maior prova de grandeza, em períodos, nações ou homens e mais seguro que o desenvolvimento, entre eles ou neles do nobre grotesco; e nenhum teste de pequenez comparativa ou limitação de uma maneira ou outra, será mais segura que a ausência de invenção do grotesco ou a incapacidade de o compreender (Ruskin, 1886:158).*

O que importa salientar, nas manifestações de ambos os pintores, é a espontaneidade do trabalho artístico e a abordagem ao grotesco com naturalidade, determinismo e liberdade de expressão.

A justaposição de algumas imagens de *Mascarada* e *Caprichos* enfatizam a similitude do tratamento figurativo e temático entre Guerra e Goya, criando a





**Figura 5** · Francisco Goya, *Túnica* - Capricho n.º 28, 1799, gravura, série os Caprichos.

**Figura 6** · Francisco Goya, *Uns aos outros* - Capricho n.º 77, 1799, gravura, série os Caprichos.

**Figura 7** · Francisco Goya, *está vossa misericórdia? bem, o que eu digo ... eh! Cuidado! se não ...* Capricho n.º 76, 1799, gravura, série os Caprichos.



**Figura 8** · James Ensor, *Os maus médicos*, 1892, óleo sobre madeira, 50 x 61 cm, Université Libre de Bruxelles, Bruxelas, Bélgica.

**Figura 9** · José Guerra (Guerra 63), *Saltimbancos*, 1963, óleo sobre tela, 1,24 x 1, 84 cm (com moldura). Acervo particular do pintor. Imagem: Rui Malveiro 2016

ilusão de um casamento cénico e figurativo entre os dois artistas. A escolha recaiu sobre três Caprichos do conjunto de oitenta estampas produzidas por Francisco Goya (Capricho n.º 28, Capricho n.º 77 e Capricho n.º 76), e a linha de orientação analítica compreende a disposição dos elementos na pintura *Mascarada*.

O episódio do *Capricho n.º 28* retrata um espaço cénico exterior confirmado pela presença de uma árvore de grande porte. A senhora de escuro com o rosto abrigado por uma túnica (Figura 5) aproxima-se da idosa em primeiro plano e confia-lhe um assunto sigiloso. A velha guarda o segredo pois, de acordo com a nota de Goya, na estampa é uma «Excelente madre para un encargo confianza.» (Goya y Lucientes, 1969:90)

As duas cenas têm como pano de fundo um local indefinido e apresentam à primeira vista, características muito singulares das representações de Guerra e Goya. A figura “diáfana”, composta por Guerra em *Mascarada* (Figura 1) parece assumir toda a corporeidade da senhora que segreda no *Capricho* de Goya, aparentando uma união com o braço apoiado pelo cajado da velha de Goya. O ângulo e as linhas de posicionamento das três figuras em sobreposição aludem a uma fusão corpórea que origina a personagem coberta pela túnica em *Mascarada*. O tratamento e o posicionamento da mão apoiada no bordão completam o aparente mimetismo.

*Uns aos outros* (Figura 6) e o último grupo de figuras retratadas à esquerda na pintura de José Guerra (Figura 1), embora simétricos, na sua representação apresentam a mesma tipologia de triangulação figurativa. A figura do touro no *Capricho de Goya n.º 77* é substituída pela do bobo na pintura de José Guerra. A intenção jocosa dos grupos que observam o touro e o bobo sugere um enredo análogo. Um cavaleiro de casaca e peruca, montado sobre os ombros de um homem rude com uma cabeça em forma de caveira, espicaça o indivíduo mascarado de touro, um outro, picador também cadavérico, aguarda oportunamente a vez de afigir o animal. José Guerra, em *Mascarada*, desenvolve uma ação idêntica, mas introduz outros atributos. A cabeleira é suprimida e no seu lugar surge agora um chapéu (elemento hierárquico). Um quinto interveniente é acrescentado à trama cénica adensando a intriga. O sentimento de confinamento e lide em Goya mantém a sua expressão com Guerra, «a sorte dirige a festa e distribui os papéis segundo a inconstância dos seus caprichos.» (Goya y Lucientes, 1969:190)

O *Capricho n.º 76* (Figura 7) representa um importante militar graduado, portador de um defeito físico justificado pela presença da muleta que ampara a figura afortunada, mas com «fama de ser pouco valente.» (*Idem*:188) Não é a conduta, a personalidade ou os galões do general que contribuem para a

identificação desta personagem de Goya com o bobo, representado por Guerra em *Mascarada* (Figura 1). A semelhança é física: o mesmo peito inflamado, a barriga proeminente, coxas grossas, posicionamento e a malformação locomotora. A apropriação das formas na construção imagética e o argumento de *Mascarada* sugerem uma forte influência do léxico artístico das famosas águas-fortes de Francisco Goya, reforçando a convicção de estarmos perante o que se pode designar de “Capricho” de António José Guerra.

A sátira e a máscara são dois aspetos identificáveis na obra, *Os maus médicos* de James Ensor (Figura 8) e em *Mascarada* de Guerra. A figuração apresenta um retrato caricaturado como se fosse necessário proteger a identidade dos figurantes. Máscaras e esqueletos encontram uma centralidade nas temáticas retratadas por Ensor.

O pintor fez parte do grupo de vanguarda belga *Les XX* que explorava a caricatura como forma de defesa satírica. O trabalho de James Ensor encontra-se à frente do seu tempo e é considerado subversivo e provocador. As suas máscaras apresentam o mesmo lado bestial das de Guerra em *Mascarada*, longos narizes, grandes bocas. São feias, demoníacas e fantasiosas. «A máscara e a multidão tornam-se então completamente inseparáveis: a multidão ameaçadora corresponde à máscara hipócrita e repugnante.» (Becks-Malorny, 2000:60) Nas duas obras «a morte surge simultaneamente como uma advertência perante a transitoriedade da vida e participante da festa fantasmagórica» (Becks-Malorny, 2000:60). Guerra e Ensor entregam-se à pintura em prol da liberdade artística expressa por uma apropriação sinonímica paralela.

O quadro *Noite Azul* ocupa um lugar singular na obra pictórica de Edward Hopper pela quantidade de figuração humana em cena e pela evocação ao «papel do artista na sociedade», assunto raramente presente nos trabalhos de Hopper. A centralidade do palhaço relativamente às restantes personagens, o ar boémio e marginal destaca-o e ao mesmo identifica-o como um artista entre pares. Hopper compara o artista ao palhaço, ao bobo e ao saltimbanco uma expressão tradicional sobejamente recorrente. Reflexão sobre a sua «condição de artista - pintor ainda em início de carreira» (Kranzfelder, 2006:24).

José Guerra ao retratar-se através do bobo, apresenta de forma análoga a angústia existencialista do indivíduo numa sociedade moderna que o aliena, isola e coloca numa atitude confrontacionista para com os demais.

*Noite Azul* de 1914, e *Mascarada* de 1965, representam o início da carreira artística de Edward Hopper e José Guerra. Meio plástico em que a visão emocional da realidade é materializada e abre os sentidos ao mundo interior de ambos os pintores.

## Conclusão

A exposição imagética é demonstradora de aspetos considerados influências indiretas ou até mesmo diretas de *Mascarada*. A pintura incorpora uma espécie de “antologia artística”, cujo caráter estilístico, iconográfico, temático, simbólico e contextual compreende uma transversalidade temporal digna de destaque sem que a sua originalidade e autenticidade necessitem de justificação ou retratação.

A essência da conceção de *Mascarada* encontra uma concreta linha ideológica de forte análise social que encerra um latente desejo de mudança e uma reflexão existencialista imbuída de apontamentos autobiográficos. A pintura parece recuperar claramente a temática da primeira tese, *Saltimbancos* (1963) (Figura 9) apresentando agora o pré-adolescente que cresceu e perdeu toda a sua inocência. É a individualidade adulta num estar coletivo que projeta a sua visão muito própria a uma esfera mais alargada.

*Mascarada*, representa um percurso de estudos académicos de Pintura que foi objeto de estudo e investigação em Ciências da Conservação Restauro e Produção da Arte Contemporânea. Um expressionismo, que através de uma unidade pictórica catalisadora desenha e encena a investigação, atualmente em curso, em Ciências da Arte e Património sobre a herança artística de António José Guerra.

## Referências

- Becks-Malorny, Ulrike, (2000) *Ensor*. Köln: Bendikt Taschen.
- Bosing, Walter (2012) *Bosch: A Obra de Pintura*. Köln: Taschen.
- Carreter, Fernando L., (1988) *Teatro Medieval*. Madrid: Castalia.
- Duby, Georges, (1988) *Guilherme o Marechal*. Rio de Janeiro: Graal.
- Gonçalves, Rui Mário (1994, jul.- set.) “As tentações de Bosch ou o eterno retorno: uma exposição: o efeito Bosch? O efeito Breton?” *Colóquio Artes*, S.2:36, n.102, , pp.5-13.
- Goya, Francisco (1978) *Los Caprichos de Goya*. Colección Punto y Línea, Barcelona: Gustavo Gili.
- Goya y Lucientes, (1969). *The disparates or, the proverbios*. New York: Dover.
- Kranzfelder, Ivo, (2006) *Edward Hopper*. Köln: Taschen.
- Le Goff, Jacques (1984) “Permanências e Novidades”, in *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vol. II., Lisboa, Estampa.
- Marie, Rose & Hagen, Rainer (1995) *Obra Completa de Bruegel*. Köln: Bendikt Taschen.
- Malveiro, Rui M., (2017) *Dança Macabra-Mascarada, Contribuições de Conservação Restauro para uma Pintura do Acervo da FBAUL*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

# A Natureza da Vida, de Fernanda Magalhães: o corpo da mulher gorda em *fotoperformance*

*The Nature of Life, from Fernanda Magalhães:  
the body of fat woman in photoperformance*

SAMARA AZEVEDO DE SOUZA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, residência em Portugal, atriz, performer multimédia.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: samaraazevedo@campus.ul.pt

**Resumo:** Esta investigação trata de apresentar a obra performática *A Natureza da Vida*, da artista brasileira Fernanda Magalhães. Suas ações acontecem em espaços públicos onde a artista escancara os contornos do seu corpo gordo nu em oposição à invisibilidade forçada que corpos gordos tem na vida em sociedade. A pesquisa aproxima ainda à obra o conceito de fotoperformance a partir das definições de imagem performativa de Fernando Stratico.

**Palavras chave:** fotoperformance / corpo / corpo gordo / performance / espaço público.

**Abstract:** *This research presents the performance work *The Nature of Life*, by Brazilian artist Fernanda Magalhães. Her actions take place in public spaces where the artist opens the contours of her naked fat body as opposed to the forced invisibility that fat bodies have in life in society. The research also brings to the work the concept of photoperformance based on the definitions of performative image by Fernando Stratico.*

**Keywords:** *photoperformance / body / fat body / performance / public space.*

*Utilizo meu corpo como parte do trabalho, como postura política, assumindo as mudanças deste corpo e a sua presença no mundo.* (Magalhães, 2010:94)

## Introdução

O que se espera de um corpo gordo? Quais os pré-julgamentos associados à sua aparência? Quais os comentários moralmente aceitos para se fazer perante alguém maior que o padrão distópico de um corpo? Por onde começam os espaços permitidos a corpos gordos?

Fernanda Magalhães é fotógrafa, artista visual, professora e performer da cidade de Londrina, Paraná, Brasil. E é gorda. Seu trabalho performativo se baseia nos conflitos que seu corpo, distante dos padrões inatingíveis idealizados socialmente, é submetido desde muito jovem.

O que se espera de um corpo gordo é a não conformação em sua forma, adicionada da eterna perseguição a todo custo, seja ele de saúde, seja ele social, profissional ou afetivo, de atingir idealizada magreza. De um corpo gordo se espera invisibilidade, vergonha, apagamento, neutralidade, intensificadas ainda pela utilização de vestuário tirânico para esconder seus contornos. Magalhães trabalha no confronto com as expectativas do senso comum e as enfrenta frente ao espectador, ao exibir o corpo de uma mulher adulta, gorda, com mais de cinquenta anos, completamente nu, em parques, praças, teatros, ruas, museus e universidades.

A partir da própria existência resistente e imagética deste corpo gordo comumente marginalizado, Magalhães acresce camadas de história pessoal, de dores, de exclusões e de preconceitos, as sintetiza em um único gesto, as potencializa nas diversas ações em diferentes espaços em sua performance contínua “A Natureza da Vida”, e as reverbera nas fotografias resultantes.

O dispositivo de composição performática que constrói a ação quase sempre igual dos eventos performáticos de A Natureza da Vida é aparentemente simples: Magalhães se despe e se deixa fotografar nua em paisagens politicamente escolhidas.

Sua ocupação de espaços públicos, em um ato constante de enfrentamento da paisagem, questiona que tipo de presença costuma se estabelecer naqueles lugares, quais tipos de corpos são cômodos, quais sujeitos estão habilitados a serem aceitos ou recusados, além de quais são os comportamentos pré-concebidos para atuação dos corpos a depender dos rótulos pré-impressos em suas existências.

Riscado vai apontar que Magalhães, ao expor seu corpo gordo nu em espaços públicos, acaba não apenas por discutir que tipo de presença corporal ocupa





**Figura 1** · Fernanda Magalhães:  
A Natureza da Vida. Bosque Central, Londrina,  
Brasil. nov2011. Foto: Graziela Diez. Fonte:  
[museupatrimonio.fau.usp.br/](http://museupatrimonio.fau.usp.br/)



os lugares, mas evidencia a ausência dos corpos gordos nestes espaços. Pois também a arquitetura, além dos preconceitos existentes, molda a permissibilidade dos corpos que podem ou não ser vistos, estar ou não em certos lugares.

*Nas performances para o projeto A Natureza da Vida, o destaque na paisagem se dá pela materialidade do seu corpo presente que, por sua vez, instaura uma espécie de relação entre vetores opostos do movimento de ocupação social e político do espaço público. Ou seja, a partir da articulação de sua presença nua em um espaço específico a performer denuncia a ausência de seu corpo em tantos outros espaços que não pode ocupar simultaneamente. Denuncia ainda a ausência do corpo gordo, constantemente escondido, fora dos padrões dominantes, tido como repulsivo e não saudável; o corpo que está invisível, também silenciado como muitos outros corpos, excluído de representações e referências; o corpo que, por sua característica física é, muitas vezes desqualificado, alvo de zombaria, gozação e preconceito. Ou ainda o corpo que é patologizado, tratado como doente apesar de sua boa saúde. (Riscado, 2015:6)*

### 1. Uma performance ao longo de 18 anos

De Londrina ao Central Park em Nova Iorque; de Vitória aos jardins de Luxemburgo em Paris; de Fortaleza ao Mar Negro de Anapa, Rússia; de Campinas ao parque do Prado em Montevideo, desde 2000, *A Natureza da Vida* já se apresentou em lugares e contextos distintos. Além do enfrentamento primeiro relativo às formas de seu corpo, Magalhães também conjuga suas ações a partir de reflexões políticas locais.

Em 2011, o Bosque Central de Londrina teve 17 árvores derrubadas para o início da implantação de um projeto de revitalização da área proposto pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano da cidade. A ação controversa, não debatida com a comunidade local, apresentava uma série de irregularidades apontadas pelo Instituto Ambiental do Estado do Paraná. Tanto era problemática que foi embargada a certa altura. Diversos grupos ativistas da cidade se mobilizaram, organizando inclusive plantio posterior de árvores onde as antigas haviam sido derrubadas.

Magalhães, que morava perto do local referido, ao ouvir o som das ferramentas de corte, decidiu ir ao parque. A artista lá esteve, com sua nudez, com seu corpo-protesto abraçando os pedaços de tronco arrancados sem diálogo do poder público com a comunidade atingida pela decisão (Figura 1).

Em 2012, o Teatro Universitário Ouro Verde, o maior e mais aparelhado também da cidade de Londrina, sofreu um incêndio de grandes proporções que consumiu boa parte de seu edifício. O espaço ficou fechado durante mais de dois anos enquanto a população acompanhava desacreditada as previsões das obras de reconstrução.

Magalhães, que desde jovem frequentava o Ouro Verde, uma vez que era o espaço de arte mais influente da cidade, ocupou suas ruínas incendiadas em



**Figura 2** · Fernanda Magalhães: A Natureza da Vida. Teatro Ouro Verde, Londrina, Brasil. jul2013. Foto: Luciano Schmeiske Pascoal. Fonte: facebook.com/fernanda.magalhaes.353

**Figura 3** · Fernanda Magalhães: A natureza da Vida. Marcha das Vadias, Londrina, Brasil. nov2014. Foto: Elisabete Yonumae. Fonte: facebook.com/fernanda.magalhaes.353

2013 (Figura 2). Apenas após cerca de 3 anos, as obras de reconstrução do prédio se iniciaram, tendo sido finalizadas em 2017. Hoje o teatro está a funcionar sazonalmente por conta dos drásticos cortes de verbas que sofrem as universidades públicas no Brasil.

Em 2014, Magalhães levou sua nudez resistente para fazer parte da 3ª edição da Marcha das Vadias, manifestação feminista que acontece por toda a América, e em Londrina anualmente. Após uma série de estupros ocorridos em 2011 na Universidade de Toronto, Canadá, estudantes se reuniram em protesto no local. O policial Michael Sanguinetti deu uma declaração controversa durante o evento, dizendo que “as mulheres deveriam evitar se vestir como vadias, para não serem vítimas”.

O movimento feminista então se apropriou do nome, a princípio “pejorativo”, para dar título a uma série de manifestações com pautas que atravessam desde questões de gênero como era de se esperar, além de escancararem a violenta apropriação patriarcal que objetifica o corpo da mulher. A foto abaixo (Figura 3) foi tirada da janela de um dos prédios que cercam a praça Concha Acústica em Londrina.

## **2. A *fotoperformance***

Apesar da característica aparentemente simples da ação performativa de Magalhães em *A Natureza da Vida*, despír o corpo e se deixar fotografar, é possível analisá-la através de três camadas de composição, que colaboram na construção de um registro imagético, fotográfico, performativizado em si, tanto na sua construção enquanto objeto, quanto nas suas resultantes.

A primeira delas se refere ao tempo em que a performance acontece. As ações duram cerca de dez minutos apenas em cada espaço. Mas, apesar do tempo curto de suas execuções, a performance continua sendo realizada várias vezes, se confundindo inclusive com a própria vida da artista. Como acontece há mais de dezoito anos e não tem prazo para deixar de acontecer, Magalhães tem a oportunidade de agregar a cada nova ação, releituras da sua própria obra.

É importante ressaltar que apesar da artista ter fotos de quase todos os eventos que participou ao longo dos anos, a reconstrução narrativa e documental através da imagem se estabelece em um segundo plano, trazendo como primeiro objetivo a criação um lugar onde o corpo gordo esteja o ocupando em protagonismo.

Em relação à autoria, ao se desprender do controle dos meios fotográficos, da preocupação com o registro formal de sua ação, Magalhães, fotógrafa por excelência, coloca seus fotógrafos/espectadores, ora profissionais, ora amadores,



**Figura 4** · Fernanda Magalhães: A Natureza da Vida. FOTBIENALMASP, São Paulo, Brasil. Ago 2013. Foto: Luciano Schmeiske Pascoal. Fonte: fermaga.blogspot.pt

a fazerem parte da autoria do objeto, não tratando apenas de uma imposição conceitual hierárquica. Por isso, as diversas fotos do projeto apresentam traços estilísticos também diversos, denotando o caráter plural e inclusivo daqueles que se dispõem a fotografá-la.

Em uma das fotografias icônicas de seu trabalho (Figura 4) a artista se deixa fotografar nua, em frente as suas fotos nuas dispostas em uma exposição. Esta fotografia consegue ainda, fotografar o público que repete o ato de fotografar Magalhães, perante as suas fotografias, fotografadas por outros.

O constante jogo entre público que a assiste em ação, que a fotografa em ação, e que ainda é fotografado fotografando cria um novelo de inter-relação onde já não é possível perceber início, meio e fim. A repetição acentua a invisibilidade, e as escancara por meio da ocupação do espaço na interação com seus espectadores.

Como atua em espaços públicos, a artista dialoga com essa efemeridade, preparada para os imprevistos no decorrer da ação, e também para uma perda de controle sobre as resultantes fotográficas de suas ações e dos meios que estes vão encontrar para serem difundidos.

O que é uma característica positiva a ser ressaltada, se torna também num dos maiores problemas com os quais a artista precisa lidar. Como Magalhães se “oferece” para ser fotografada, não existe um controle sobre as imagens derivadas. Muitas estão disponíveis no Facebook, em seu perfil, que é constantemente denunciado por “conteúdo impróprio”, e se multiplicam em diversos outros ambientes artísticos, mas também em lugares construídos virtualmente com o objetivo apenas de humilhação.

A terceira camada de composição, se refere a interação da obra, da performance com seus expectadores em dois momentos.

No primeiro, quando está a ser performada, A Natureza da Vida não necessariamente se apresenta para um público, pois muitas vezes, só houve a performer e um fotógrafo pré-acordado presentes. Mas também em outras ações, só houve apenas público, sem acordos pré-existentes. Público este que se encarregou/encarrega de produzir imagens, num gesto automático de retratar pela lente do celular qualquer conteúdo que os provoque.

E logo após, em um segundo momento, com as imagens produzidas, a relação tanto de contemplação das que são expostas em galerias, tanto das que estão impressas em livros e catálogos, tanto em meio ao turbilhão de informações agregadas, nem sempre de fontes confiáveis, que a internet cria em seus ambientes virtuais.

Stratico ao se utilizar do termo *imagem performativa* vai evidenciar a capacidade da criação de outras realidades durante a construção do registro de

outras performances. Para Stratico, a *imagem performativa* ultrapassa o âmbito do registro apenas documental, e alcança outro patamar, pois é composta por “construções imagéticas que apresentam uma vida independente” do próprio evento de onde foi gerada. Essas imagens carregam em si um “vácuo que as liberta da contextualização”. Na imagem performativa, a necessidade de entender descritivamente como foi o evento é secundária, pois ela cria uma outra “realidade performática que prescinde até mesmo de sua história e genealogia” (Stratico, 2013:31).

A partir da ideia de *imagem performativa* de Stratico, é possível entender várias linguagens artísticas capazes de se conectar com essa performativização da resultante. É possível pensar em vídeos, em áudios, em relatos. Mas, a partir da palavra imagem, a fotografia é a primeira impressão que nos chega a mente.

A performativização do ato de fotografar, onde Magalhães traz para dentro da cena os seus fotógrafos/espectadores vai conferir ainda valor adicional as definições de Stratico para *imagem performativa*, o que poderíamos para esta investigação convencionar em uma *fotoperformance*.

### Conclusão

Em tempos obscuros como os atuais, onde uma série de estigmas já sido aparentemente superados pela história da arte, a nudez ainda causa desconforto e repulsa. A nudez de uma mulher gorda que a princípio deveria se esconder e ser impedida de frequentar espaços públicos de acordo com o senso comum posto, provoca ainda mais.

Em Magalhães a fotografia não ajuda na descrição detalhada das ações realizadas, em um caráter documental. Interessa para a artista as discussões críticas evidenciadas a partir da oposição do corpo gordo em espaços públicos, onde normalmente ele não está, através da sua presença, a artista apresenta ausências.

Se por um lado, não existe controle sobre a mídia que é produzida por conta da intervenção urbana, em grande parte, ela também deriva desta falta de controle. Falta de controle esta, que contribui para as reações inflamadas, que são inclusive prova da potência do que Magalhães discute e critica, sobre e com o seu corpo. O ato de documentar, de interagir via celular, se torna uma ação implícita na contemplação desta performance.

O caráter mutante da documentação fotográfica de Magalhães confere grau performático suficiente na disseminação pulverizada de *A Natureza da Vida*. Estamos frente a resultantes imagéticas, que por conta de seu processo, se performatizam. Não estamos frente a uma fotografia documental de uma performance

que pretende recriar o evento. Estamos diante de uma resultante, impregnada por uma ideia sobre o corpo, sobre o que é o corpo e de como o colocar em diálogo com o outro, via fotografias e via o ato de fotografar, via ação de um corpo gordo que se desnuda. Aqui, estamos a falar de uma *fotoperformance*.

### **Referências**

Magalhães, Fernanda. (2008). *Corpo ReConstrução Ação Ritual Performance*. Curitiba. Travessa dos Editores. ISBN: 978-85-89485-76-0.

Stratico, Fernando Amaral (org) (2013) *“Performance, Objeto e Imagem: Escritos sobre os Rastros de uma Pesquisa*. Londrina: UEL. ISBN: 978-85-7846-184-3.

Riscado, Caio. (2015) “Engordurando Fronteiras: Dez instantes a partir do projeto de performance ‘A Natureza da Vida’, de Fernanda Magalhães.” *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 3, n. 14, jul2015. ISSN: 2316-8102 Disponível em <https://performatus.net/estudos/engordurando-fronteiras/>

# German Lorca, uma aventura moderna na fotografia brasileira

*German Lorca, a modern adventure in  
Brazilian photography*

**SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES\***

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), departamento de Comunicação. R. Ramiro Barcelos, 2705 – Santana, Porto Alegre – RS, 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

**Resumo:** O objetivo desse artigo é o de refletir sobre a produção de German Lorca em seu período dito moderno, não esquecendo que as características da modernidade se transformam em “estilo” em seu trabalho e o acompanham até a atualidade, ensejando uma estética própria em seu trabalho. Para classificá-lo no fazer fotográfico/artístico será utilizado o conceito de fotógrafo artista (fotografia expressão) desenvolvido por Rouillé (2009); para categorizar o seu trabalho será utilizada a modernidade fotográfica no Brasil nascida dentro do Cine Foto Clube Bandeirantes (Fabris: 2013; Costa: 1995). Fatorelli (2003), com seu conceito de imagem Cristal também será convocado para qualificar a produção do artista.

**Palavras chave:** German Lorca / Fotografia Moderna / Nova Visão.

**Abstract:** *The objective of this article is to reflect on the production of German Lorca in his so-called modern period, not forgetting that characteristics of modernity become “style” in his work and accompany him up to the present, providing a very personal aesthetic to his work. In order to classify it in the photographic/artistic making, the concept of artist photographer (photography expression) developed by Rouillé (2009) will be used; to categorize his work the photographic modernity in Brazil, born within the Cine Foto Clube Bandeirante (Fabris: 2013; Costa: 1995) will be used. Fatorelli (2003), with his concept of Cristal image will also be called to qualify the artist’s production.*

**Keywords:** *German Lorca / Modern Photography / New Vision.*



## Introdução

A modernidade fotográfica, a chamada “nova visão”, chega ao Brasil com certo atraso em relação aos países do continente europeu e norte americano, lugares onde a fotografia, já no início do século XX, deixa de ser mera reprodução de um real e subalterna aos parâmetros da pintura (Pictorialismo) e se torna expressão e exercício de um olhar. É a partir dos anos 1940, do século com a chegada do processo de modernização e urbanização ao país, que as condições sociais e econômicas necessárias se fazem presentes para a eclosão do movimento moderno na fotografia brasileira, deixando a estética pictorialista e o apego ao referente fotográfico para trás. É nesse momento que encontramos o personagem deste artigo, German Lorca, um pioneiro do movimento da fotografia moderna no Brasil.

German Lorca, fotógrafo e artista brasileiro, nascido em 1922 na cidade de São Paulo/SP, hoje com 96 anos e em plena atividade criativa, é um dos personagens principais da aventura moderna na fotografia brasileira. Fotógrafo artista, aquele que, segundo Rouillé (2009: 235-36), “exerce sua arte a parte de sua atividade documental, a fotografia preenchendo, ao mesmo tempo, o lugar de sua profissão e de sua arte”, Lorca iniciou sua atividade fotográfica dentro do Foto Cine Clube Bandeirante, fundado em 1939, na cidade de São Paulo. Os membros do fotoclube tinham por objetivo retirar a fotografia do mero *status* de registro documental e colocá-la em um patamar de objeto artístico, esgarçando o tecido fotográfico em novas aventuras experimentais, seja do ponto de vista técnico (objetivas, ângulos de tomada, o desfocado...), seja através de um olhar iconoclasta ao próprio objeto visual. Nasceu então, dentro desse fotoclube, uma escola, a chamada Escola Paulista de Fotografia, reduto da modernidade fotográfica no Brasil. German Lorca foi associado a esse fotoclube entre os anos de 1948 a 1952.

É esse período moderno do artista, mas não apenas ele, o ponto de interesse do artigo aqui proposto. A carreira de German Lorca é longa, abarca cerca de 70 anos de atividade na fotografia aplicada ao universo da comunicação - publicidade e fotografia industrial -, e a expressão artística de fundo autoral. Marque-se que o olhar moderno e expressivo de German Lorca contaminou e contamina todo o seu fazer fotográfico ao longo de sua carreira. A modernidade o persegue e se alarga ao longo desses 70 anos de produção. Os valores plásticos ainda hoje presentes na sua expressão fotográfica apontam para um olhar contaminado que se revela numa visão surrealista e construtiva do espaço, características essas, presentes na modernidade fotográfica brasileira.

## 1. A Modernidade Fotográfica no Brasil

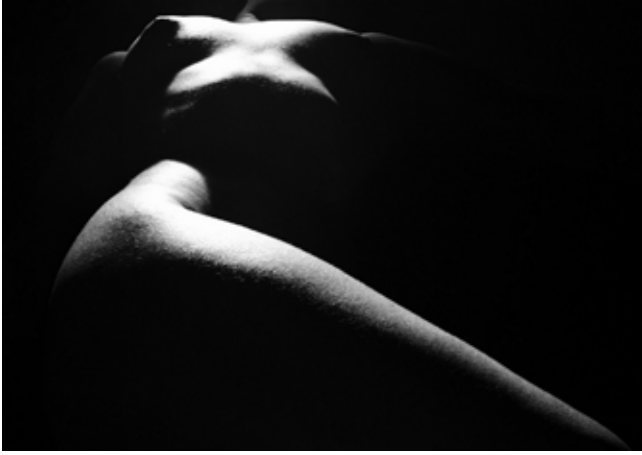
### 1. 1. Antecedentes

Antecede a Modernidade na Fotografia brasileira, o trabalho, particular, de Mário de Andrade, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna ocorrida em São Paulo em 1922, que apresentou ao Brasil as novas tendências artísticas em voga na Europa. Todavia, nela a fotografia moderna não estará presente, apesar de Mário de Andrade ter conhecimento teórico e reflexivo das possibilidades da imagem fotográfica. Sabe-se que Mário de Andrade teve a oportunidade de conhecer a produção europeia de fotografia através dos trabalhos de fotógrafos como Man Ray, André Kertész, Berenice Abbott, Umbo, entre outros (Fabris, 2013:290). Por meio desses fotógrafos, Mário de Andrade entrou em contato, de acordo com Fabris (2013:290), “[...] com as possibilidades de um novo tipo de visualidade que, frequentemente colocava sob suspeita aquilo que o olho vê [...]”, ou seja, uma nova visão, a afirmação da fotografia como exercício do olhar. É só a partir de 1927 que Mário de Andrade assumirá o aparelho fotográfico e fará algumas experiências de linguagem com o meio. Todavia, esse seu movimento é isolado e somente a partir dos anos 1940 a fotografia moderna deixará esse aspecto particular e adentrará a uma produção expressiva através de pioneiros como Geraldo de Barros (1923-1998), José Yalenti (1895-1967), Thomas Farkas (1924) e o personagem deste artigo, German Lorca (1922).

### 1. 2. A Fotografia Moderna

O Movimento moderno na fotografia brasileira surge dentro do Cine Foto clube Bandeirante, através de artistas e fotógrafos pioneiros que se rebelaram contra a estética pictorialista que reinava nesse meio. Para fazer arte, tais pioneiros fizeram dos valores fotográficos (principalmente formais e plásticos) sua forma de expressão. Esses pioneiros colocaram em dúvida a fotografia como meio documental de uma realidade já posta, visto ser essa refém de um código, código esse que a transformará em imagem. Tal exercício do olhar apresentará a fotografia documental como representação (apresentação) de um mundo, entre muitos possíveis.

Através de uma espécie de iconoclastia, esses pioneiros inverteram e embaralharam a capacidade mimética do meio fotográfico. Com um olhar autoral e, portanto, subjetivo esses fotógrafos fizeram da fotografia uma matéria moldável para suas expressões artísticas e, desse modo, transformando-a em matéria para a arte. Nas palavras de Rouillé (2008:18), a fotografia agora, para esses fotógrafos, não se coloca “[...] como uma representação, ou seja, a cópia verdadeira de um referente, e sim como uma apresentação, ou seja, um dado



**Figura 1** · German Lorca. Nu Negro, 1954. Fotografia.  
Fonte: Catálogo da Exposição German Lorca. Mosaico do Tempo/70 anos de fotografia. São Paulo, Itaú Cultural, 2018.

**Figura 2** · German Lorca. Apartamentos, 1952.  
Fotografia sobre papel, 52 x 35 cm. Doação do artista ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: <http://mam.org.br/acervo/2000-057-lorca-german/>.

que apenas remete a si próprio [...]”. Nessa desconstrução do código fotográfico praticada pelos fotógrafos modernos, o real se torna imagem inesperada que exige do espectador da obra reflexão e pensamento.

O modo de construir imagens dos fotógrafos pioneiros, entre eles German Lorca, se alimentou nos movimentos da vanguarda europeia como, por exemplo, o Construtivismo Russo, o Surrealismo, o Abstracionismo, entre outros, os adaptando ao contexto social, econômico e político brasileiro. Então, pode-se dizer que a fotografia moderna no Brasil teve início em meados dos anos 1940, período no qual foram consolidadas ações que colocaram o país em um período de forte desenvolvimento. Houve investimento de capital estrangeiro, expansão do mercado interno, consolidação de uma classe média, crescimento urbano, bem como iniciativas para alavancar o desenvolvimento industrial. No campo artístico, o uso de técnicas como a tomada de vista a partir de ângulos inusitados, as colagens e fotomontagens, o “tremido”, o desfocado, superposições de negativos e exposições múltiplas, enfim, todos os tipos de manipulação, tanto em laboratório quanto no momento da tomada, permitiram fazer do meio uma experiência a serviço da exploração do imaginário e do inconsciente (Bajac, 2005) esgarçando e potencializando a linguagem fotográfica. Pode-se observar tais características na imagem a seguir (Figura 1), produzida por German Lorca, personagem deste artigo.

O enigmático *Nu Negro* foi realizado durante o período em que German Lorca foi membro do Foto Cine Bandeirante. Tal imagem apresenta características da busca formal do artista (comum ao Grupo da Escola Paulista de Fotografia). Seu olhar transformador e inquisidor do real, cria a partir do jogo entre sombra e luz e angulo de tomada, um corpo que explode sua forma original transformado em outro de si mesmo. Tal imagem é um cristal (Fatorelli, 2003) ao expandir, flexibilizar e inquirir os limites do visível, obrigando o observador a um estranhamento que o faz sair de sua zona de conforto e o impele a buscar o sentido de tal imagem que não se ligam obrigatoriamente ao referente original. Nessa imagem, German Lorca realiza aquilo que é próprio da arte: criar o novo, o não esperado, aquilo que amplia horizontes, é múltiplo e mutável, expansível.

## 2. German Lorca, um olhar moderno

Como observado no desenrolar deste artigo, German Lorca faz parte da geração dos pioneiros da fotografia moderna no Brasil. Nascido em 1922, na cidade de São Paulo, antes de se dedicar à fotografia, formou-se em Ciências Contábeis pelo Liceu Acadêmico, em 1940. Em 1949, passou a frequentar o Foto Cine Clube Bandeirante onde realizou uma produção experimental com temática



**Figura 3** · German Lorca. Pernas, 1970. Gelatina / prata tonalizada. Fotografia sobre papel 48,5 x 40,5 cm (60,0 x 50,0 cm). Fonte: <https://colecaopirellimaspa.art.br/autores/104/obra/366>.

**Figura 4** · German Lorca, fotografia da série Geometria das Sombras, 2014. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/832251206111751157/?lp=true>

**Figura 5** · German Lorca. Aeroporto de Congonhas – Passageiros, São Paulo, SP. 1960. Fotografia. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28985/aeroporto-de-congonhas-passageiros-sao-paulo-sp>. Acesso em: 02 de Dez. 2018.

que priorizava imagens do cotidiano da Cidade de São Paulo com sua gente e construções. Todavia, suas objetivas captaram objetos, linhas, formas, luz e sombras como mero exercício formal e plástico. Fosse qual fosse a cena fotografada, o olhar sutil e renovador de Lorca se fazia presente.

Em sua busca de uma nova linguagem, Lorca fez com que a cidade e sua gente, por vezes, tornassem-se insólitas e surreais, como é possível observar na imagem a seguir, *Apartamentos* (Figura 2). A busca formal do artista transparece na geometria precisa criada através da forma arquitetônica e do jogo intenso de luz e sombra. Percebe-se que a linguagem proposta por German Lorca passa primordialmente, pelo exercício da visão, pela percepção de outra realidade presente no banal do cotidiano. Em imagens, como a comentada presentemente, o artista, com sua sensibilidade e poética, expõe o insólito, o incomum e surreal que povoa o cotidiano.

No início dos anos 1950, mais precisamente em 1952, German Lorca abandonou o Foto Cine Clube Bandeirante e abriu estúdio próprio, passando a se dedicar a fotografia comercial e de publicidade. Naquele momento, e no que se seguiu, o mercado de fotografia de publicidade encontrava-se em franca expansão e Lorca responde à necessidade desse mercado onde obteve grande sucesso. Fez isso sem abandonar a fotografia autoral e a documentação da cidade de São Paulo, temas constantes e recorrentes em sua produção. Costa (1995:55), ressalta que “[...] Sua atuação fotoclubista durou poucos anos, tendo marcado, no entanto, o alargamento da experiência moderna.” O estranhamento do olhar frente ao banal, ao cotidiano, foi e continua sendo a grande marca de German Lorca.

Considera-se importante ressaltar a permanência de seu olhar moderno, mesmo após a saída do Foto Cine Clube Bandeirante, e observar que esse olhar transparece mesmo em seus trabalhos publicitários. Em uma sessão fotográfica para a produção de uma imagem para a publicidade de meias de seda femininas, German Lorca realizou a fotografia *Pernas* (Figura 3). Tamanho foi o sucesso dessa imagem, que hoje é considerada como obra artística de Lorca. Percebe-se nela toda a herança construtiva e surrealista presente na obra mais autoral do artista. Há na imagem um contraste entre as pernas da modelo e as pernas da mesa, contraste tanto de materiais (orgânico e inorgânico) como contraste tonal que salienta e antagoniza ambas as formas: pernas da modelo/pernas da mesa.

Ressalta-se que German Lorca nunca esteve preso a temas ou técnicas fixas. Lorca cria suas composições para além do que vê e faz isso de forma descomplicada. De modo geral, mas não unicamente, trabalha com filme preto e branco, ISO 100, objetiva normal e também a objetiva grande angular. Possui

câmeras fotográficas dos mais diferentes formatos. Com esse material e olhar aguçado cria formas de intenso impacto visual (German Lorca - Enciclopédia Itaú Cultural). Pretensamente realistas, suas imagens questionam essa mesma realidade. Em sua produção autoral, registrou objetos, pessoas e paisagens da cidade de São Paulo dos modos mais variados. Jogando com a luz e a sombra, superposição de negativos, cortes, ângulo de tomada, Lorca inventou mundos que colocaram em xeque a referência fotográfica, seja no estranhamento do comum, seja em suas experiências em laboratório onde realizou sobreposições e solarizações. Interessante ressaltar que um dos últimos trabalhos de German Lorca, 2017, foi realizado com um *smartphone*. Trata-se de retratos de amigos e conhecidos que foram expostos no Museu da Imagem e do Som em São Paulo. Em entrevista a Christian Carvalho Cruz (2017) o artista diz sobre esse último trabalho: “[...] Usar o celular foi fácil. Coloquei num tripé. Ia batendo papo e tchum, tchum, tchum, disparava no controle remoto [...]”. Para Lorca tudo parece e é simples.

## 2. 1. Experiências imagéticas de German Lorca

Como mencionado no início, o foco de interesse deste estudo centra-se na produção moderna de Lorca, contudo sem esquecer que a modernidade é marca constante ao longo de toda sua trajetória na fotografia brasileira. O olhar surpreendente, intuitivo, inquieto e expressivo do artista considerado vanguardista nos anos 1940/50, continua a sê-lo na atualidade. Lorca produz, ainda hoje, uma fotografia que se faz atual no quadro da produção da arte contemporânea. Com uma estética particular, seu olhar atento ao que o cotidiano e o banal têm a lhe oferecer transforma em imagens surpreendentes e atemporais, por exemplo, sombras projetadas por móveis no interior de sua casa, como se observa na imagem a seguir (Figura 4), pertencente à série *Geometria das Sombras*, realizada em 2014. Tal imagem surpreende o observador interessado que é fisgado por essas formas intrigantes, construídas no jogo entre a luz e a sombra. Essa imagem embaralha o já visto e propõe o não visto. Esse trabalho, por acaso, foi realizado com uma câmera Leica digital.

Dando prosseguimento a sua produção à época do Cine Foto Clube Bandeirante, ou próximo a ela, visto a datação não fazer muito sentido para a verve modernista de Lorca, observa-se a imagem *Aeroporto de Congonhas - Passageiros* (Figura 5), realizada em 1960. Nela podem ser percebidos vultos humanos em contraluz. Tais vultos, identificados por meio da legenda da imagem, assemelham-se a espectros. Desfocados, contra um fundo estourado e delimitado por linhas horizontais e verticais, estilizam qualquer relação com a realidade.



**Figura 6** · German Lorca. *Círculo de Cavalinhos*, 1949. Impressão sobre papel prata/gelatina, 31x29.5 cm.  
Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/circo-de-cavalinhos-ou-carrosse>

Para a compreensão da imagem, o observador é levado a abandonar sua zona de conforto e encarar, talvez, seus próprios fantasmas e encenações. Cristalina, multifacetada essa imagem esgarça as expectativas do que seja um terminal de passageiros em um aeroporto. O que se observa mais uma vez, é a potência criativa de German Lorca, sua capacidade de surpreender e fazer surgir o novo.

O mesmo se observa na imagem *Círculo de Cavalinhos* (Figura 6). O corte preciso da cena, o ângulo de tomada ligeiramente em contra picado, o contraste figura fundo provocam uma desterritorialização da cena original de um parque de diversões infantil. Fantasmagóricos, os cavalinhos antes presos no círculo que os ligava uns aos outros possuem agora paralelas e diagonais que os mantêm suspensos no ar. O que se tem mais uma vez é o colocar em questão o estatuto realista outorgado à fotografia. Como afirma Fabris (2013:326), a fotografia de Lorca “[...] propõe ao espectador um confronto com ideias arraigadas a respeito da representação [...]”. Encenação e composição estruturam as cenas captadas pelo artista em seu jogo de colocar a mostra o ilusório de imagem fotográfica. Por meio de um olhar que estranha tudo que vê, o espectador de seu trabalho é levado a duvidar, desencadeando uma desconstrução de seu próprio olhar.



## Conclusão

German Lorca, como se teve oportunidade de observar, é praticante de uma fotografia dita expressiva, aquela que, segundo Rouillé (2009) não se encerra no aspecto material e documental da coisa retratada, mas vai além dela; a referência fotográfica torna-se apenas um alibi para a construção imagética. Falsamente documentais essas imagens almejam outros universos cristalinos. Tais imagens possuem as características da Imagem Cristal (Fatorelli: 2003) - aquela onde a relação com a referência não é o que prevalece e importa, mas sim o que inspira a novas e diferentes leituras; imagens abertas a múltiplas e diferentes temporalidades.

O artista German Lorca, para sempre moderno, concebe um campo expandido de criação imagética que se revela nos seus 70 anos de fotografia. Desde sua inserção inicial no ambiente fotoclubista, passando por sua entrada no mercado da fotografia comercial e publicitária até o momento atual, Lorca cria nos interstícios, entre as brechas do visível, para desvelar sua visão peculiar e inquiridora do mundo. Sua fotografia, de cunho profundamente autoral, além de potente e impactante, demonstra que a arte fotográfica de German Lorca veio para ficar.

## Referências

- Bajac, Quentin (2005). *La Photographie. L'époque Moderne 1880-1960*. Paris: Gallimard. ISBN: 2070300692
- Costa, Helouise (1995). *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN: FUNARTE. ISBN: 85-85781-14-9.
- Cruz, Christian Carvalho (2017). *O bailarino da Fotografia: German Lorca faz 95 anos de idade, 70 de fotografia: e continua dançando*. [Consul. 2018-12-12] Disponível em URL: <https://medium.com/christian-carvalho-cruz/o-bailarino-da-fotografia-a80d5e2369d2>
- Fabris, Annateresa (2013). *O Desafio do Olhar e artes visuais no período das Vanguardas Históricas, volume 2*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-660-7.
- "Foto Cine Clube Bandeirante" (São Paulo, SP) (2018). *Enciclopedia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. [Verbete da Enciclopédia]. ISBN: 978-85-7979-060-7 [Consult. 2018-12-29] Disponível em URL: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao13707/fotocine-clube-bandeirante-sao-paulo-sp>
- Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem: entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 85-7316-323-2
- Itaú Cultural (Org.) (2018). *German Lorca: mosaico do tempo: 70 anos de fotografia*. São Paulo: Itaú Cultural. ISBN: 978-85-7979-109-3
- Rouillé, André (2008). *Fotografia e Novas Mídias*. Rio de Janeiro: Contra Capa. ISBN: 978-85-7740-035-5
- Rouillé, André (2009). *A Fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: SENAC. ISBN: 978-7359-876-6

# As caixas de Emília Nadal e outras caixas

*Emilia Nadal's boxes and other boxes*

SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA\*

Artigo completo submetido a 2 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, arquitecta, artista, estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, CIAUD. Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: saraantunesc@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho analisa o trabalho de Emília Nadal no que concerne à sua temática das 'caixas', principalmente focando-nos no seu trabalho dos anos setenta. Este trabalho procura também reflectir sobre a problemática da 'caixa' de uma forma muito mais abrangente, partindo de um atlas de imagens. Como resultado, procura-se explorar a extrema complexidade do tema da "caixa", relacionando-o com o trabalho de Emília Nadal, mas também fazendo referência ao trabalho de muitos outros artistas.

**Palavras chave:** Emília Nadal / Caixas / Atlas.

**Abstract:** *The present work analyses the work of Emilia Nadal in what concerns her theme of 'boxes', mainly focusing on her work of the seventies. This work also seeks to reflect on the thematic of the 'box' in a much more comprehensive way, starting from an atlas of images. As a result, this work tries to explore the extreme complexity of the "box" theme, relating it to the work of Emilia Nadal, but also referring to the work of many other artists.*

**Keywords:** *Emilia Nadal / Boxes / Atlas.*

## Introdução

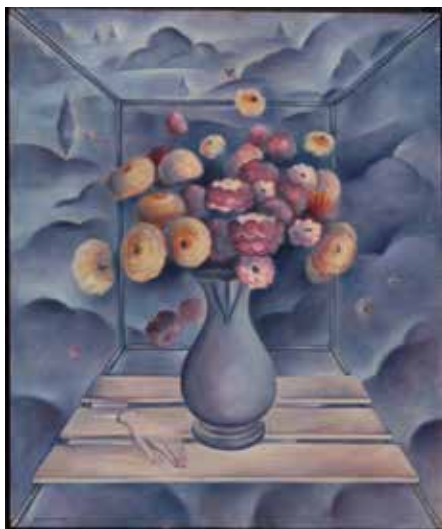
Emília Nadal é uma artista Portuguesa, com ascendência brasileira e catalã. Tanto a avó brasileira como a família da Catalunha têm em comum uma forte religiosidade, que acaba por influenciar Emília Nadal logo nas suas primeiras obras. O presente trabalho procura analisar as obras de Emília Nadal na década de setenta, onde aparecem as suas primeiras caixas. Já muito foi dito sobre as caixas de Emília Nadal, por autores como Augusto-França, Fernando de Azevedo, Manuel-Rio Carvalho, entre outros. O discurso destes autores recai muitas vezes sobre os vários objectos que se encontram no interior das suas caixas, na sua simbologia ou abordam as referências das suas obras à história de arte.

O presente trabalho procura reflectir no porquê da caixa, pois esta tem persistido ao longo do tempo e recorrentemente na obra de Emília Nadal. Começando por analisar o seu trabalho, explora-se em seguida outras caixas, aludindo à extrema complexidade deste tema, e fazendo referência ao trabalho de muitos outros artistas.

### 1. As caixas de Emília Nadal

O período das caixas de Emília Nadal começa nos anos setenta (Rio-Carvalho, 1986). Nestes trabalhos a caixa é vista pelo seu interior e ocupa todo o espaço pictórico do desenho ou da pintura. Geralmente objectos insólitos encontram-se colocados no seu interior. Como num palco de um teatro, vemos uma representação, mas desta vez imóvel, em suspense, deixando-nos imóveis também enquanto observadores. Observamos um momento que parou no tempo. Nesta década, ao longo das suas várias séries de obras, a caixa persiste, embora possa sofrer diversas alterações.

A primeira série de trabalhos, que engloba desenho e pintura, intitula-se “caixas” e abrange o período de 1971 a 1974. Em algumas destas obras, as caixas tornam-se quase ‘transparentes’, reflectindo a paisagem como um ecrã. Noutras obras, as caixas tornam-se opacas e sem aberturas, fechadas ao exterior, como é o caso de um dos lados dos dípticos “As Laranjas” e “Os Ovos.” Nestes trabalhos, à semelhança de René Magritte, os objectos tornam-se gigantes, são os únicos habitantes do espaço. Noutras obras ainda, as caixas têm poucas e esparsas aberturas, rectangulares como janelas, que por vezes mostram paisagens distantes de montanhas e mar. Algumas destas janelas situam-se em locais onde normalmente não existem janelas: no chão. É através delas que podemos observar uma paisagem longínqua, como se a caixa tivesse a possibilidade de flutuar no ar e nós pudessemos observar o mundo de cima, suspensos. Uma caixa com uma abertura no chão só pode ser habitada por algo suspenso, pois



**Figura 1** · Emília Nadal, A chamada, óleo sobre platex, 35x25cm, 1972

**Figura 2** · Emília Nadal, "Caixa", pastel seco s/papel, 35x22cm, 1973



**Figura 3** · Emília Nadal, "Elegia a Battista Storza", óleo sobre tela, 46x75cm, 1973

**Figura 4** · Emília Nadal, "O Retrato – Decomposição nº2", 123 x 91cm, óleo sobre tela, 1974.

não consegue travar o movimento natural da gravidade que nos afecta. Mas a caixa, muitas vezes, também não possui cima, possuindo uma abertura rectangular semelhante a uma janela zenital. É através desta abertura que diversos objectos se encontram suspensos por um frágil fio, que por sua vez é debilmente agarrado pelos delicados dedos (polegar e indicador) da mão de uma mulher. Esta particular forma de preensão do fio, remete-nos para um frágil exercício de equilíbrio: um fio de prumo. Esta caixa, aberta no chão e no tecto, torna-se uma passagem, um momento suspenso, parado no tempo, uma forma ensaiada de suspense.

A segunda série de trabalhos de caixas da década de setenta, intitula-se “Decomposições” e abrange o período de 1974 e 1975. Nesta serie de trabalhos torna-se protagonista uma romã, que é repetidamente suspensa, do cimo da caixa, por uma abertura quadrada. Neste caso o chão é sólido, em mosaicos pretos e brancos. A caixa tem apenas uma única abertura no tecto. Nesta série de pinturas a caixa torna-se um palco firme no mundo, e cada caixa tem normalmente uma cor dominante associada. É numa destas caixas, a azul, que Emília Nadal faz o seu auto-retrato em silhueta. Podemos ainda referir, que nesta série, as caixas parecem possuir uma espécie de pele, pois apresentam diversas feridas “como uma erupção cutânea.” (Rio-Carvalho, 1986:51)

Por fim surge a série “Ovnis” de 1976 a 1978, onde a caixa por vezes aparece fragmentada. Nesta série, são apresentados já alguns objectos e motivos de crítica a uma sociedade de consumo, que se irá reflectir na sua obra posterior.

Podemos ainda referir que neste milénio, Emília Nadal retoma o tema da caixa, muitas vezes uma caixa exterior com diversos rótulos, onde a artista critica a sociedade de consumo, mesmo ao nível de um consumo artístico desenfreado (Augusto-França, 2015).

## 2. Outras caixas

A caixa tem sempre implícito um interior que contém ou pode conter algo. A caixa é também um limite, uma fronteira entre dentro e fora, um espaço contido, por oposição a um espaço infinito e sem limites. A caixa num sentido metafórico remete-nos para um espaço arquitectónico (Cruz Pinto, 1998) mesmo na sua definição mais literal, pois esta é um contentor, um receptáculo que pretende guardar e preservar algo, como a vida humana. Abordaremos de seguida a caixa de diversas perspectivas.

### 2.1. A Casa Caixa

Na primeira ‘cidade’ da humanidade, em Çatal Hüyük, há 9.000 anos atrás,

podemos observar inúmeras casas/caixas, encostadas umas às outras, cada uma com apenas uma abertura no tecto como entrada. Em cada casa, no chão, existem outros tipos de 'aberturas', onde se guardavam os parentes já falecidos (Reader, 2004). A casa/caixa fica assim suspensa entre dois mundos, dos vivos e dos mortos.

No século XX, podemos referir algumas casas/caixa como aquela pequena casa de madeira, que podemos observar em fotografias de Eadweard Mybridge, ou o Cabanon do arquitecto Le Corbusier, a sua última morada. Estas pequenas casas/caixa de madeira, no meio da floresta ou em frente ao mar, são um local de abrigo e conforto para a escala humana, uma protecção eficaz contra a imensidão da paisagem. A casa/caixa é então um espaço contido no meio da natureza, é um refúgio para o humano.

Neste aspecto é interessante reflectirmos sobre duas obras de 1989 de Pedro Cabrita Reis, que nos remetem para a caixa como um 'artefacto' do conforto humano, mas não dos animais. Numa das obras intitulada "A Casa do Céu", podemos observar um sofá, duas paredes delimitando o canto e um chão, o que nos remete para um presumível espaço de uma caixa, um lugar para o habitar humano. Na outra obra, vemos um chão e três paredes, mais uma vez uma espécie de caixa, que contem um único habitante, um urso. Neste caso a obra intitula-se apenas "Inferno." O animal não se sente confortável dentro da de uma caixa, sente-se no inferno. A casa/caixa é iminentemente uma construção humana. Somente um ser humano se sente confortável e abrigado numa casa/caixa (Arnheim, 1991). A casa/caixa é assim a criação de um mundo interior, abrigado e à nossa escala.

## 2.2. A Caixa Íntima

Analisando o trabalho de Paul Delvaux, "A Floresta" de 1948, podemos observar numa mulher, origem da vida, na natureza totalmente nua, mas junto a uma espécie de caixa (feita de panos), que a pode proteger e encerrar permitindo-lhe um abrigo de intimidade. O espaço da caixa, nesta obra de Delvaux, pertence sem dúvida à mulher, é o resguardo do seu corpo, da sua nudez da sua intimidade.

Podemos fazer referência a muitas outras caixas com cortinados vermelhos tão semelhantes a esta, presentes em inúmeras pinturas holandesas do séc. XVII, como por exemplo no trabalho de Gerard ter Borch. A caixa de cortinas vermelhas é um espaço circunscrito dentro do próprio quarto, uma caixa dentro da caixa, a cama, o espaço íntimo, de nudez, libidinoso, erótico, sexual. É um espaço protegido dos olhares alheios, um espaço onde se pode desenrolar outra cena, que ao contrário do teatro, embora com cortinas vermelhas, se quer

oculto do exterior. Este é um espaço sempre associado à mulher, um ventre vermelho em que o acesso é restrito, consentido ou não, um gerador de desejos.

A caixa é assim uma espécie de ventre, ventre consentido, mas também ventre materno, que protege e oculta, para guardar e preservar o humano. A cama/caixa transforma-se numa incubadora de vida.

### 2.3. A Caixa de Esperança

A caixa é também um receptáculo para o corpo, não só para o sono, mas também para a morte, muitas vezes entendida como um período transitório para outra vida, para outro 'acordar.' Podemos observar diversas caixas túmulo, que são caixas que contém o humano, o seu corpo sem vida, à espera de outra vida, ou simplesmente encerrado para poder ter uma última morada na terra. São exemplos destas caixas/túmulo, os sarcófagos egípcios, autênticos receptáculos de espera para outra vida. Outro exemplo é a 'caixa' onde foi depositado o corpo de Jesus Cristo para depois ressuscitar. A sepultura de Jesus é representada por diversos pintores, desde o séc. XIII (Giotto, Duccio) até ao séc. XXI (Bill Viola) quase sempre como uma caixa, escavada na rocha ou não. É desta caixa paralelepípedica que surge cristo ressuscitado. A caixa torna-se assim um elemento de esperança, um local para um estádio de transição, para uma passagem breve, de um corpo inerte e frio que se transcende e volta à vida, não à vida terrena, mas à vida eterna. A caixa torna-se assim o local onde reside a esperança da vida eterna.

No filme *Final Escape* de Alfred Hitchcock, um prisioneiro tenta a sua sorte negociando com um carpinteiro uma caixa para a sua presumível morte, que lhe proporcionaria também a liberdade. Mas a caixa acaba por ser uma prisão, ao transformar-se na sua última morada. Em Hitchcock, em *bunkers*, ou nos contos da Bela Adormecida ou do Drácula, a caixa é sempre um local transitório onde o corpo permanece, para depois voltar à liberdade da vida.

### 2.4. A Caixa Prisão

Como no filme de Hitchcock, é fácil associar a caixa a prisões, a celas, a jaulas, à restrição da liberdade de um corpo, ao seu encerramento num espaço confinado, a um limite forçado. É disto exemplo extremo as caixas/prisão da Mongólia. Nestas pequenas caixas os prisioneiros apenas tinham a cabeça e as mãos de fora. Ao contrário do caixão em que o corpo repousa confortavelmente direito, como se estivesse a dormir, estas caixas remetem-nos para um malabarismo contorcionista de tortura, de morte. Algumas prisões têm 'caixas solitárias', como por exemplo a prisão de *San Quentin State*, na Califórnia. Estas caixas/



celas tornam-se autênticas jaulas, que aprisionam o corpo na sua dignidade e liberdade de movimentos. As caixas/prisão da Mongólia ou da Califórnia, são tudo menos caixas de esperança.

No século XX, Harry Houdini tornou-se popular ao representar através de números de magia, a proeza de conseguir escapar de uma caixa em que voluntariamente, e aos olhos de todos, se aprisiona. Houdini encena algo muito antigo: a esperança de libertação, de uma caixa que nos aprisiona e que nos pode matar. Ao sair Houdini encena a possibilidade da libertação para uma nova vida.

### **2.5. A Caixa Mágica**

Sempre existiu uma certa fixação por caixas em espectáculos de magia. São disso exemplo os espectáculos de Howard Thurston e P.T. Selbit, onde uma bela mulher é colocada dentro de uma caixa, para depois, após ser cortada, sair ilesa.

Uma bela mulher dentro de uma caixa remete-nos para o conto das Mil e Uma Noites, neste caso associado ao desejo sexual e ao mal que daí advém. Na história, um gigante transporta uma caixa de onde sai uma linda mulher. Sedutora, leva os dois reis a ter relações sexuais com ela, mesmo contra a sua vontade. É a partir deste episódio, desencadeado pela mulher da caixa, que muitas jovens mulheres irão morrer após terem sido violadas.

A caixa associada à mulher, e a poderes destruidores, é também observável no mito de Pandora. Pandora, uma magnífica mulher, fruto do fabrico dos Deuses, continha todas as virtudes de beleza que é possível imaginar. (Panovsky & Panovsky, 1991). Porém, Pandora é incumbida de uma terrível tarefa: levar uma caixa de presente a Prometeu. Esta caixa, é por si só desencadeadora de desejo. A curiosidade de saber o que está lá dentro, leva a espalhar todos os males no mundo. Felizmente para nós ficou a esperança, a única que não saiu da caixa.

Nestas duas histórias, a caixa, além de associada à mulher e ao desejo, está também associada a gerar o mal. No entanto, no mito de Pandora, é também a caixa que oferece a única possibilidade de salvação: a esperança.

### **Conclusão**

As caixas de Emília Nadal são mundos onde voluntariamente se aprisiona. Como casas, estas caixas são locais de segurança e protecção, resguardadas do mundo exterior, onde nos é permitido entrar, ou pelo menos observar. Em cada caixa observamos uma espécie de palco, com uma única cena, íntima, feminina e misteriosa, suspensa no tempo. Estas caixas são também mágicas, flutuam entre a terra e o céu, são caixas de esperança. Como nos diz Emília Nadal: “A linguagem da arte é a que melhor exprime e evidencia a relação de uma cultura

com o sagrado.” (*Imagens do Sagrado*, 1989; p.3) Porém, “as nossas imagens interiores nem sempre são de natureza individual” (Belting, 2014:33), pois estas estão imbuídas numa cultura colectiva muito mais vasta e profunda do que à partida se poderia imaginar. É assim que as caixas de Emília Nadal, nos encenam a profundidade do ser humano ao longo dos tempos, desde Çatal Hüyük ao mito de Pandora.

### **Referências**

- Arnheim, R. (1991). Outer Space and Inner Space. *Leonardo*. Vol. 24, Number 1, 73,74.
- Augusto-França, J. (2015). *Guerra e Paz*. Jarzé.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem* (KKYM + EAU). Lisboa.
- Cruz Pinto, J. F. da. (1998). *La caja el espacio-limite — la idea de caja en momentos de la arquitectura portuguesa*. Universidade Politecnica de Madrid, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura.
- Lourenço, E., & Nadal, E. (1989). *Imagens do Sagrado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna.
- Panovsky, D., & Panovsky, E. (1991). *Pandora's Box: The changing aspects of a mythical symbol*. New Jersey: Princeton University Press.
- Reader, J. (2004). *Cities*. London: William Heineman.
- Rio-Carvalho, M. (1986). *Emília Nadal*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

# La metáfora en la obra de Jorge Perianes: una investigación sobre conceptos transversales al Arte, la Ciencia y la Filosofía

*The metaphor in the work of Jorge Perianes: a research on transversal concepts to Art, Science and Philosophy*

SARA FUENTES CID\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual.

AFLIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Centro de Filosofia das Ciências (CFCUL), Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa (CFCUL). Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Campo Grande, Edifício C4, 3º Piso, Sala 4.3.24, 1749-016, Lisboa, Portugal. E-mail: sfcid@fc.ul.pt

**Resumen:** La metáfora como dispositivo de conocimiento atraviesa todas las áreas de producción intelectual y cultural, manifestando diferentes modos de ser en el Arte, en la Ciencia y en la Filosofía. En todas estas áreas la metáfora surge con todo su fulgor como máquina que nos transporta entre planos de representación. A través del análisis de la obra del artista gallego Jorge Perianes intentaremos demostrar como la capacidad de metaforización está en el núcleo mismo de la creación artística y también del valor epistémico del Arte.

**Palabras clave:** metáfora / conocimiento / Arte / Ciencia / Filosofía.

**Abstract:** *The metaphor as a way of knowledge crosses all areas of intellectual and cultural production, manifesting different ways of being in Art, in Science and in Philosophy. In all these areas the metaphor emerges with all its brilliance as a device that transports us between planes of representation. Through the analysis of the work of the Galician artist Jorge Perianes, we will try to demonstrate how the capacity for metaphorization is at the very core of artistic creation and also of the epistemic value of Art.*

**Keywords:** *metaphor / knowledge / Art / Science / Philosophy.*

## Introducción

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, Jorge Perianes (Ourense, 1974) está protagonizando en la actualidad algunas de las muestras más importantes del panorama internacional. Sin duda uno de los artistas gallegos más destacables del momento, ha participado en numerosas exposiciones, recientemente en la Galería

Max Estrella de Madrid (*Alucinaciones*, 2017), en 2016 en el Museo Barjola de Gijón (*Efecto Barnum*, 2016) y en el Centro de Arte Contemporánea Graça Morais (*Para que as coisas nao se movam, atam-se com decorações*, Bragança) y el año anterior en el Centro Cultural de España en Montevideo. En 2013 expuso en el Horno de la Ciudadela (Pamplona); en 2011 fue invitado a intervenir en Abierto x Obras (Matadero, Madrid) y en 2008 participó en *7+1 Projects Rooms* en el Museo de Arte Contemporánea (MARCO) de Vigo.

Tras una apariencia siempre amable, sus piezas –figurativas y detallistas– atraen al espectador con argumentos ambiguos. Conjugando con agudeza cualidades pictóricas y escultóricas, sus objetos e instalaciones despliegan simultáneamente una forma que encanta y un fondo que nos perturba. Este artista sobrepasa los convencionalismos de los distintos medios que emplea, desafiando la capacidad poética y narrativa de los materiales y de las escenas que construye.

*Tras el aspecto amable e inocente de una fauna elaborada con primor, en la que abundan pájaros e insectos, similar en su factura a la de los tradicionales juguetes centroeuropeos, asoman situaciones inauditas, crueles en ocasiones o simplemente paradójicas, ante las que no resulta complicado adivinar un claro significado alegórico de naturaleza existencial. (...) la obra de Perianes se demora en una sutileza que atrapa nuestra atención con la misma eficacia que lo haría un dulce envenenado. (Zarza, 2006: 39)*

Esta capacidad extraordinaria que posee Perianes de utilizar significantes materiales y mínimos para referirse a significados “enormes” constituye una excelente muestra del “saber” del Arte a la hora de construir metáforas.

Lo que este artículo pretende es pensar sobre los dispositivos metafóricos a través del Arte contemporáneo — y de la obra de Jorge Perianes concretamente — como contribución a una investigación más amplia sobre conceptos que puedan ser transversales al Arte, la Ciencia y la Filosofía.

## 1. Las metáforas que construye el Arte

La metáfora es una de las principales figuras retóricas y ha venido siendo conceptualizada de maneras distintas según la corriente teórica dominante. Actualmente se caracteriza por su capacidad para aparecer, de un modo u otro, en el centro de las reflexiones contemporáneas sobre lenguaje, la mente o la ciencia (De Bustos, 2000:3). Terreno acotado de las reflexiones de retóricos y filósofos en épocas anteriores, su ubicuidad en el pensamiento contemporáneo propicia que podamos pensarla como concepto transversal a los distintos ámbitos de conocimiento, incluido el artístico o el científico. Una aproximación flexible a las especificidades de la metáfora desde los distintos ámbitos puede: 1) ayudar a profundizar en su complejidad; así como puede 2) repercutir en la actualización de la definición de los campos disciplinares implicados.

De entre la pluralidad y heterogeneidad de los enfoques bajo los cuales se considera la metáfora, los enfoques cognitivos y, en particular, el propuesto por la teoría contemporánea de la metáfora (Lakoff y Johnson, 1980) son los que cobran protagonismo en las reflexiones actuales. Lejos de considerarla un mero ornamento estético cuyo único lugar es la poesía, las críticas de Lakoff a los postulados clásicos sobre la metáfora, reconocen que forma parte de nuestra realidad lingüística pero que incluso va más allá de esta para convertirse en un fenómeno esencialmente conceptual que forma parte de nuestro propio sistema de pensamiento. Lakoff y Johnson mencionan a Michael Reddy con su obra *The Conduit Metaphor* de 1979 como precursor de esta teoría:

*Reddy showed, for a single very significant case, that the locus of metaphor is thought, not language, that metaphor is a major and indispensable part of our ordinary, conventional way of conceptualizing the world, and that our everyday behavior reflects our metaphorical understanding of experience.* (Lakoff y Johnson, 1980:2)

También encontramos en el Arte contemporáneo estrategias de conceptualización relacionadas con la metáfora. La obra de Jorge Perianes puede analizarse bajo este prisma. Partiendo de una estética y una simbología muy precisas, este artista nos hace ver que “esto” es “aquello”, o mejor aun, nos hace ver “aquello” a través de “esto”.

Podemos decir que sus obras ponen en práctica este proceso cognitivo -el de la metáfora- para reflexionar sobre el concepto de *ser humano* en toda su extensión, atendiendo a nociones como hábitat, identidad o naturaleza. Así, sus piezas representan una serie de conceptos con el objetivo de ser entendidos en sustitución de otros. Es el caso de los pájaros, los insectos que devoran sus

lienzos de flores y plantas, los árboles, las casas o las jaulas, los desvanes, los sótanos, las escaleras infinitas, etc. En palabras del artista:

*Me muevo en parámetros relacionados con la naturaleza, con el alma de las cosas, con la ingravidez... Es un arte de la persuasión amable basada en los mecanismos de la fábula, en historias supuestamente pequeñas. En varias de mis series, muestro a los actores principales atrapados en una suerte de trompe l'oeil sin relacionarse adecuadamente con la cosa que los atrapa y amenaza. El "personaje", objetual o animal, aparece siempre en mis piezas como el sustituto del hombre ausente y el introductor del espectador en la escena. (Perianes, 2013)*

Jorge Perianes engendra imágenes poéticas (Bachelard, 1960:16) a través de sus piezas poniendo en juego significados propios difícilmente conceptualizables de otra manera. El artista se apoya en la fábula, y más todavía en la poesía, porque sabe así que el proceso de aprehensión y de acercamiento del espectador será más fácil que asumiendo la verdad desnuda, descarnada. (Barro, 2009) (Ver Figura 1)

Sus metáforas tienen la capacidad de establecer nuevas vinculaciones y de abolir las fronteras lógicas para dar origen a comparaciones imprevistas. Las obras de Perianes son capaces de actuar en el espectador como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual contenida en la pieza.

Parece así, que la metaforización está, pues, en el núcleo mismo de la creación artística y también del valor epistémico del Arte. "El Arte, y no digamos la escultura, trabaja precisamente en la codificación de la metáfora" apunta el catedrático de Escultura Juan Fernando de Laiglesia (de Laiglesia, 2003). La metáfora no deja de ser otra cosa que esta puesta de la realidad en imágenes. Pone en juego propiedades que hasta entonces no estaban significadas, produce información nueva, es inagotable y no susceptible de ser traducida. La metáfora dice lo que una comparación no sería capaz de decir, porque transgrede los límites combinatorios que nos impone el sentido común. Además, depende íntimamente del sujeto creador y busca a su vez ser interpretada para completar su existencia.

Si algo define la especificidad del conocimiento artístico, y por ende, particulariza las metáforas que construye el Arte, es su vínculo con los procesos de creación material de las obras, las prácticas, los medios, los materiales. Cuando vemos una pieza de Jorge Perianes, la asociamos a un conjunto de relaciones. Estas relaciones, a diferencia de la información verbal procesada secuencialmente, vienen dadas simultáneamente. La cuestión no es decir, sino mostrar. Dieter Mersch explica con claridad la pertinencia de este problema en *Epistemology of aesthetics* (2015), identificando las prácticas artísticas con modos de pensamiento



**Figura 1** · Jorge Perianes, *Sin título*, 2007. Tronco de pino, pintura acrílica, pasta de madera, madera de okume y barnices. 110 x 200 x 110 cm. Fuente: [www.maxestrella.com](http://www.maxestrella.com)

**Figura 2** · Jorge Perianes, *Sin título*, 2007. Madera, pintura acrílica y arcilla encolada, 172 x 114 cm. Fuente: [www.scan-arte.com](http://www.scan-arte.com)



**Figura 3** · Jorge Perianes, *Categorías*, 2011.  
Vista de la exposición en el espacio Abierto  
por Obras, Matadero Madrid. Fuente:  
[www.mataderomadrid.org](http://www.mataderomadrid.org)



que no hacen uso del lenguaje del modo en que podrían ser traducidas para el discurso científico ni para otro sistema disciplinar diferente. Dice Mersch:

*Artistic production is necessarily tied to such medial processes, but it reveals this concealment, chronic retreat or withdrawal, making the opaque transparent. Art thus contains a genuinely reflexive-moment. The decisive reflexive act is showing (...) When this takes place the true epistemic power of art is manifested; the specific knowledge that cannot be won in any other way.* (Mersch, 2015:14)

## 2. Desde lo pequeño hacia lo grande

Las metáforas de Jorge Perianes se despliegan en varios niveles, son continuadas. Aun siendo figurativas, tienen la misteriosa propiedad de irradiar algo que va más allá de ellas mismas, al punto de que un simple acontecimiento cercano a lo doméstico, una aparente minucia -como en los cuentos- se convierte en el resumen implacable de una cierta condición humana. (Ver Figura 2)

Perianes señala metafóricamente las pretensiones de su obra: “Su engranaje interno es muy similar al de las flores o las plantas carnívoras. Son estructuras que te acercan a una historia que quizás es más cruel o cruda de lo que parece”. Esta capacidad describir un campo complejo, difícil -como es la realidad humana- en función de otro campo mejor conocido o que nos resulta más asequible precisamente por ser ficticio tiene que ver también con el proceso cognitivo que encierra la metáfora.

Podríamos comparar las obras de este artista con los cuentos, miniaturas narrativas que sin embargo son enormes en cuanto a su dimensión significativa de concentrada intensidad. Puede que haya en Perianes, como en los grandes creadores de cuentos del siglo XX (Borges, Cortázar, Kafka...), esa intuición de tratar de describir la vida desde unidades más manejables, más congruentes con una forma de ver el mundo, lejos de las grandes explicaciones. La novela aspiraba a la totalidad y, hoy, hemos descubierto que la totalidad nos viene grande. (Aguirre Romero, 2003)

La eficacia de sus obras se obtiene también a través de una breve descarga emocional.

*Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta.* (Cortázar, 1994)

El cuento suele herir la sensibilidad de un golpe, recitados con cierta ingenuidad encubren significados profundos de una importancia extrema. Un

pájaro carpintero que, por exceso, acaba derribando el tronco del árbol que alberga su propio nido; hordas de insectos que infestan las paredes de una casa devorando hasta los lienzos; la cima de un monte seccionado que se introduce en un museo; aves que no consiguen alimentarse ni volver al nido; paisajes rotos, piedras que amenazan caer sobre nuestras cabezas... son algunas de las escenas naturalistas, perturbadoras y dolorosas con las que Perianes nos lleva al desasosiego en un instante. (Ver Figura 3)

Si volvemos la vista atrás casi todos los cuentos son nido de la imaginación, demuestran de algún modo con ello que se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, desconfían de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas.

Son emblema de la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, orden en que podemos dirigir nuestra búsqueda hacia las excepciones a esas rígidas leyes en que nos hemos amparado, al margen de todo realismo demasiado ingenuo. De aquí la predilección por todo lo que en el cuento es excepcional, trátase de los temas o incluso de las formas expresivas.

Cuentos, imágenes, obras de arte, como maneras propias de entender el mundo y tomar posesión de un enfoque diferente de este nuestro gran problema.

### **Conclusión**

Actualmente parece fundamental el reconocer la generalidad de los procesos metafóricos y la trascendencia de sus manifestaciones para la comprensión de la realidad. Tales generalizaciones sólo son posibles cuando se reconoce que la metáfora es un instrumento para la asimilación y categorización de la experiencia y para la constitución de los conceptos abstractos. (De Bustos, 2000) La metáfora como manifestación de la capacidad de representación general que posee el ser humano atraviesa todos los dominios disciplinares. Tanto el Arte, como la Ciencia y la Filosofía reconocen hoy en la metáfora un instrumento central mediante el cual se amplía y estructura nuestro conocimiento del mundo. El acercamiento a la obra del artista Jorge Perianes ha ayudado poner de relieve la importancia cognitiva que tiene la construcción de metáforas en el Arte. Un estudio más exhaustivo de los fenómenos metafóricos desde los distintos puntos de vista, puede constituir sin duda un avance en la búsqueda de conceptos transversales a las ciencias y a las humanidades.

## Referencias

- Aguirre Romero, J.M. (2003) "Por qué, cómo y para qué: una [breve, modesta y particular] Teoría General del Cuento" [en línea]. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/tcuento.html>> [Consulta: 08/10/2007]
- Bachelard, Gaston (1960) *La poética del espacio*, México: Fondo de cultura económica, ISBN: 950-557-354-5, p. 16.
- Barro, David (2009) "Jorge Perianes. El cultivador de grietas en el cementerio de los sueños", A Coruña: Gas Natural Unión Fenosa, Museo de Arte Contemporáneo.
- Cortázar, Julio (1994) "Algunos aspectos del cuento" in *Obra Crítica*, Madrid: Alfaguara.
- De Bustos, Eduardo (2000) *La metáfora. Ensayos transdisciplinarios*, Madrid: Fondo de Cultura económica, ISBN: 9788437504988, p.3.
- De Laiglesia, Juan Fernando (2003) *Máquina para dibujar metáforas*, Pontevedra: Diputación provincial. ISBN: 978-84-8457-166-7.
- Lakoff, George y Johnson, Mark (1980) *Metaphors we Live by*, Chicago: University of Chicago Press.
- Mersch, Dieter (2015) *Epistemology of Aesthetics*, Zurich: Institute for Critical Theory-Zurich University of the Arts and the Centre for Arts and Cultural Theory, ISBN: 978-3-03734-521-4, p. 14.
- Perianes, Jorge (2013) *Sin Título*, Madrid: Galería Max Estrella. [Consult. 2018-11-15] Disponible en URL: <http://www.maxestrella.com/exposicion/maxestrellacom/exposiciones.html>
- Reddy, Michael (1979) *The Conduit Metaphor, a case of frame conflict in our language about language*. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and thought*, p. 284-297. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zarza, Víctor (2006) "El dulce envenenado", ABCD, Madrid: Cultural, 25/03/2006, p.39

# Identidade e Narrativa na Escultura Urbana de José Aurélio na Cidade de Almada

*Identity and Narrative in the Urban Sculpture by José Aurélio in Almada*

SÉRGIO VICENTE PEREIRA DA SILVA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, Escultor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), estudante de doutoramento. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: s.vicente@belasartes.ulisboa.pt

**Resumo:** A partir de 1978, a Escultura Urbana representa na cidade de Almada a afirmação dos valores democráticos emergentes com a estabilização do regime. A obra do escultor José Aurélio é um dos pilares dessa imagem simbólica de “identidade local”. Propomo-nos analisar e sistematizar a encomenda da Escultura a José Aurélio e demonstrar que a análise das condições políticas, sociais e urbanísticas que determinaram a encomenda são fundamentais para ler o conjunto da obra pública na vida deste escultor.

**Palavras chave:** José Aurélio / Arte Pública / Cidade de Almada.

**Abstract:** *From 1978 onwards, Urban Sculpture in Almada has embodied the democratic values that strengthened together with the consolidation of the regime. The work by the sculptor José Aurélio is a key element to understand the symbolic image of the ‘local identity’. Our aim is to analyse and systematise José Aurélio’s sculpture commissions. Moreover, it will be crucial to discuss the political, social and urban aspects that played a role in the works commissioned in order to fully understand the public art works carried out by the sculptor.*

**Keywords:** *José Aurélio / Public Art / City of Almada.*

## Introdução

José Aurélio nasceu em Alcobaça, Portugal, em 1938. Autor de um conjunto inigualável de obras escultóricas no espaço público, importa aqui referenciar e analisar aquelas que estão implantadas na cidade de Almada a partir do contexto histórico e político da sua realização. Com esse fim propomos a análise de documentos de arquivos municipais que caracterizam o modelo de encomenda, bem como a pesquisa em fontes jornalísticas locais.

Estas obras marcaram de forma indelével o sentido da escultura em Almada, uma cidade que ao longo de 45 anos de gestão democrática investiu de forma continuada na encomenda de arte pública para a cidade. Refira-se que, no espaço de tempo em que nos propomos enquadrar as obras de José Aurélio, foram encomendadas 36 esculturas entre 1987 e 2013, o que correspondeu à chegada de Maria Emília Sousa à presidência da Câmara e de Rogério Ribeiro a diretor do Centro de Arte Contemporânea (CAC), montando-se um ciclo político de exceção no que à Arte Pública diz respeito.

A última década do milénio em Almada é marcada em termos políticos e numa perspetiva programática, como sendo a década do ‘desenvolvimento integrado’ (Ribeiro & Gerales, 2004:16), o que significou, em termos estratégicos de desenvolvimento cultural para a cidade, a colocação de obras artísticas com forte carácter simbólico na cidade já consolidada. Esculturas públicas que difundissem aquilo que Ana Isabel Ribeiro nomeia de valores simbólicos de primeiro nível, ou seja, valores que respondem a uma visão ideológica progressista da qualidade vivencial do espaço público. Valores, como refere Ribeiro, que tornam materializáveis os grandes ideais, as grandes causas universais, valores fundamentais para a representação do poder local no final da última década do século passado. Por outro lado, Ana Isabel Ribeiro defende que num segundo momento, no virar do milénio, são valores secundários que encontram expressão no ideário político municipal: fala de monumentos de causas reais, isto é, a dimensão cívica na escultura urbana. A escultura pública de José Aurélio nestas duas décadas foi um dos protagonistas principais deste discurso sobre a forma de representação da identidade local.

## A monumentalização da cidade

No final dos anos 80 do século passado, numa cidade em acelerada reconversão urbana, construiu-se uma habilidosa estrutura operativa municipal — que reuniu o saber técnico e artístico do professor e pintor Rogério Ribeiro, diretor da Galeria Municipal desde 1988, o planeamento da Vereação do Urbanismo e o peso político e estratégico da presidência da edilidade, que lançaram as bases



**Figura 1** · 'Rei e Rainha', de José Aurélio, uma escultura implantada em 1992, em frente da Galeria Municipal de Almada, na Avenida Dom Nuno Álvares Pereira. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

**Figura 2** · O Monumento ao Trabalho, de José Aurélio, ficou implantada junto à Av. Bento Gonçalves, a principal via de acesso ao centro da cidade, e a inauguração do agora Monumento ao Trabalho, ocorreu no dia 2 de maio de 1993, no âmbito das comemorações do 25 abril, mas aproveitando o simbolismo do 1º de maio, dia do Trabalhador, e enquadrada com a festa dos 20 anos de Almada Cidade. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

de um programa de monumentalização da cidade de Almada. Foi neste contexto político e cultural que se deu a aproximação de José Aurélio às estruturas municipais, possibilitando a aquisição de duas obras de arte colocadas em zonas residenciais da cidade. Estas aquisições foram feitas a partir de exposições realizadas pelo escultor nos núcleos museológicos do concelho. Foi assim implantada na rua Ramiro Ferrão, junto ao Bairro de Nossa Senhora da Piedade, ‘Emissor Receptor’ e ‘Rei e Rainha’ (Figura 1) em frente à Galeria Municipal de Almada, entre 1992 e 93.

Em 1989, já tinha sido encomendado ao escultor um Monumento — Alegoria ao Trabalho — para a freguesia do Pragal. Nessa área do concelho viriam a ser também colocadas as duas obras anteriores. Foi uma adjudicação direta por deliberação da Assembleia Municipal, dado que o peso artístico de Aurélio era já reconhecido no meio artístico próximo de Rogério Ribeiro; e justificava-se ainda pela larga experiência do autor na escultura evocativa e comemorativa, pelo que facilmente recolheu o consenso da presidência e da vereação do urbanismo.

O escultor começou por propor que o espaço de confluência entre duas artérias destacadas na paisagem urbana da freguesia, fosse o lugar de uma ‘grande alegoria ao trabalho’, e que o seu programa respondesse a uma necessidade expressa pelo gabinete de urbanização da área de implantação: neutralizar visualmente uma paisagem urbana indiscriminadamente urbanizada. José Aurélio escreveu então,

*(...) com vista a criar um espaço lúdico de grande significado simbólico, propõe-se a construção de uma plataforma ao nível mais elevado, no eixo da qual se desenvolve uma linha de água, que ‘nascendo’ nessa plataforma, vem caindo em cascatas até ao plano inferior, acionando uma escultura em aço inox alegórica à génese do trabalho. Os muros de suporte da plataforma, serão tratados com um mosaico cerâmico, onde as atividades humanas relacionadas com o trabalho estarão representadas. Esta solução resolve também, o 2º aspecto, uma vez que o volume criado pela plataforma e definido pelo painel cerâmico, funcionará como elemento neutralizador da importância das construções envolventes (Almada, 1989).*

A “alegoria” de José Aurélio (Figura 2) acabou por ser feita em aço corten, como duas mãos que se cruzam ao nível dos dedos, e poderá ser lida como uma síntese formal da complexa transformação e aniquilação do passado da indústria naval de Almada, que foi o grande empregador e impulsor de desenvolvimento concelhio, e que, inversamente, corresponde à afirmação da autarquia, que se tornara no início dos anos 90 o motor da empregabilidade no concelho.

Em 1995 foi entregue ao CAC a responsabilidade de acompanhar o projeto de um monumento à Paz (Almada, 1994a). Este projeto tinha a particularidade

de ter a sua dotação orçamental adstrita à rubrica ‘urbanizador’. Este monumento foi de facto financiado através de contrapartidas financeiras com o grupo comercial Pão de Açúcar, que propusera a instalação de uma área comercial na zona, o que obrigou a uma complexa negociação de contrapartidas (Almada, 1995:708-31). Neste contexto foi assinado um protocolo no dia 13 de julho de 1994 (*Jornal de Almada*, 1995) entre a Câmara Municipal e o Grupo Pão de Açúcar para o financiamento de duas esculturas a serem colocadas, uma, em terrenos municipais — o Parque da Paz, e a outra em desdobramento, no Parque Municipal da Criança na zona do empreendimento comercial (Câmara Municipal de Almada, 1994b). A imagem da maquete já se vislumbrava em anexo nas folhas de protocolo, mas o monumento à Paz seria somente adjudicado a José Aurélio em 1997, por ajuste direto e já com o financiamento garantido.

O projeto de monumento enquadrou-se numa sequência temporal que começara com a conceção do Monumento ao Trabalho em 89 e a sua finalização em 1993, pois em 1994, já apresentara uma versão da maquete para o monumento a ser implementando no Parque da Paz. Esta continuidade não estará desligada da forma como a gestão urbana se foi consolidando no território. De facto, o parque urbano nasceu da extensão do planeamento pensado para a freguesia do Pragal. Quando José Aurélio executava o monumento ao Trabalho no Pragal foi impelido a envolver-se na proposta de monumento que seria construído num plano próximo menos elevado, à entrada da cidade, sobre o qual seria possível vislumbrava o local de implantação do monumento ao Trabalho. Em 1994, a maquete do monumento à Paz mostrava uma obra mais contida e em diálogo mais intimista com a obra que se construía logo acima.

Entre 94 e 97, acompanhando o processo de construção do parque, Aurélio acabou por desenvolver diferentes propostas para intervir na zona nobre do recinto verde. Esta obra acabaria por só estar concluída no final de 1999 (Figura 3) e acrescente-se: devido aos sucessivos adiamentos da construção do Parque Municipal da Criança, José Aurélio nunca viria a fazer a peça para esse hipotético local.

### **A dimensão cívica, mas monumentalizada por José Aurélio em Almada**

O início dos anos dois mil seria o momento charneira da afirmação do processo político de monumentalização do Município. E foi também o momento da afirmação definitiva de José Aurélio como o Escultor do concelho: ser-lhe-ia encomendado um número assinalável de monumentos e outras obras na primeira década do século XXI.

Consecutivamente, a autarquia, por intermédio da presidência da Câmara promoveu um conjunto de encomendas que, considerando a opção pelas





**Figura 3** · Monumento à Paz, José Aurélio, inaugurado de 31 de dezembro de 1999 para 1 de janeiro de 2000, nas celebrações do Dia Mundial da Paz. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

**Figura 4** · O monumento 'Emissor Recetor de Ondas Poéticas,' de Jose Aurélio, foi inaugurado pelo embaixador do Chile em Portugal e pela Presidente do Município em Janeiro de 2005, acto que coincidiu com a alteração do nome da antiga Via Panorâmica para Via Panorâmica Pablo Neruda, nos Capuchos. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada.

temáticas cívicas, as obras acabaram por ser de uma natureza formal muito heterogénea, confundindo-se entre a vinculação da obra politizada ao espaço público com uma nova versão da dimensão humanizada da homenagem cívica que já tinha marcado as primeiras obras encomendadas a Vasco da Conceição ou Anjos Teixeira para a cidade de Almada depois de 1974.

Nesta década são encomendadas as duas maiores obras monumentais realizadas na cidade, ambas a José Aurélio: a Espiral do Tempo e a Homenagem aos Trabalhadores da Indústria Naval. A cumplicidade entre José Aurélio e a presidente da Câmara, Maria Emília Sousa, animou o dinamismo concretizador do escultor, que materializaria um conjunto de homenagens que deixariam a sua marca no concelho antes de chegados ao fim da década de 2010. Este empreendedorismo simbólico já tinha deixado ‘mil olhos’ (*Boletim Municipal*, 2005a) virados para o oceano, assentes entre muros no Convento dos Capuchos aquando das comemorações do centenário do nascimento de Pablo Neruda em 2004. Um ano depois, realizou outra obra que homenageia Pablo Neruda por altura do centenário do seu nascimento, o monumento ‘Emissor Recetor de Ondas Poéticas’ (Figura 4) que o autor identifica como ‘poesia em aço’ (*Boletim Municipal*, 2005b) no centro de uma nova rotunda.

A presidência da Câmara marcou a passagem dos 35 anos do 25 de Abril de 1974 com o monumento Espiral do Tempo (Figura 5) instalado numa das principais entradas da cidade, visualmente entre o monumento à Paz e o Monumento ao Trabalho. A este propósito, José Aurélio afirmou acreditar, apesar da distância temporal que os separam, que este novo monumento, pelas suas características formais, materiais e de significado “estabelece uma ligação entre [as] duas outras peças suas” (*Boletim Municipal*, 2009a). Os trinta e cinco cubos em aço corten que em rotação se projetam no ar, passaram a assumir a carga simbólica da temática de Abril, a partir do momento em que não se concretizou a alegoria do monumento ‘As Portas que abril Abriu’, uma proposta de José Aurélio a localizar junto de um futuro edifício da Câmara Municipal que acabaria por não ser construído.

Na outra grande obra monumental de José Aurélio desta época, sobressai a memória histórica da indústria naval, que até às últimas décadas do século XX povoou dolorosamente o imaginário dos almadenses (*Boletim Municipal*, 2009b). A evocação presente no monumento aos Trabalhadores da Indústria Naval (Figura 6) nasceu da apropriação e patrimonialização de equipamento de arqueologia naval desativado no Arsenal do Alfeite (*Boletim Municipal*, 2009c). Em complemento, a autarquia assegurou os encargos financeiros com a conceção, a aquisição dos materiais, execução e montagem da obra na grande rotunda junto ao bairro Filipa d’Água, no Monte de Caparica.



**Figura 5** · A inauguração da ‘Espiral do Tempo’, de José Aurélio, foi no dia 9 de maio de 2009, entre escultura no Parque da Paz e a ‘alegoria’ ao Trabalho. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

**Figura 6** · Foi no dia 19 de setembro de 2009, que se deu a inauguração do monumento aos Trabalhadores da Indústria Naval, de José Aurélio, com a destacada presença dos trabalhadores do Alfeite. Fonte: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

## Conclusão

O escultor José Aurélio é uma figura incontornável no modelo de arte pública na cidade de Almada e assumem-se as suas realizações como um património que já tem uma importância e relevo incontornáveis no seu percurso como escultor. Se em Almada o poder local é indissociável da existência da arte pública, a Arte Pública é indissociável da presença das obras de José Aurélio na cidade.

A obra pública de José Aurélio é lida fundamentalmente a partir de estruturas simples que expõem nas suas formas a essência poética e literária que as origina, onde a regra e os conceitos estão presos a um rigor construtivo que se impõe na relação da obra com o espaço de inserção. O processo político da encomenda e a estrutura ideológica que sustenta a necessidade de existência da obra, são — além das características ambientais do lugar de implantação que introduzem na semântica da forma escultórica e na sua dimensão significativa e comunicativa, a contextualização social e histórica (Brea, 1996) — orientadores de um discurso do artista sobre a forma cultural da cidade, que cruza os princípios de uma cidade pensada e projetada com a cidade experienciada, onde o projeto de escultura tem que estar próximo de um ato de cidadania. O que implica ao nível do projeto, um descentramento crítico em relação às qualidades próprias da obra, apontando relações específicas entre projeto e as diferentes dimensões do lugar de atuação. Implica trabalhar horizontalmente, num movimento sincrónico com a realidade urbana, mais do que verticalmente, num compromisso diacrónico com as formas disciplinares de um dado género ou médium escultórico.

## Referências

- Brea, J. L. (1996). "Ornamento y Utopía: La Evolución de la Escultura en los años 80-90". *Arte*. Vol. I (4).
- Câmara Municipal de Almada. (1994b). Protocolo celebrado com Grupo Pão de Açúcar. Almada. (Jul. 13).
- Boletim Municipal*. (2005a). "Frente ao Oceano Atlântico. Novo monumento lembra Pablo Neruda". (101), 5, (Fev.)
- Boletim Municipal*. (2005b). "Obras Municipais. Inauguração da Alameda Pablo Neruda". (100), 11, 25, (Jan.)
- Boletim Municipal*. (2009a). "Comemorações dos 25 anos da Revolução dos Cravos. Município de Almada inaugura em Maio o Monumento Espiral do Tempo". (149), 22, (Mai.).
- Boletim Municipal*. (2009b). "Monumento a ser localizado no Monte de Caparica. Trabalhadores da indústria naval homenageados". (138), 28, (Jun.)
- Boletim Municipal*. (2009c). "Inaugurado Monumento aos Trabalhadores da Indústria Naval. Homenagem de todo um concelho". (153), 30, (Out.).
- Câmara Municipal de Almada (1989) "Trabalho — Poder Local / Populações". *Proposta de deliberação reunião de órgãos autárquicos*. Almada ( Dez. 21).
- Câmara Municipal de Almada. (1994a). *Plano de Atividades e Orçamento, 1995*. Almada.
- Câmara Municipal de Almada. (1995). *Reunião de Órgãos Autárquicos*. (Atas). (Livro 202, Ata 06, fl. 708-731)(Mar. 15).
- Jornal de Almada* (1995). "Os cem milhões do Monumento da Paz... maioritária". Almada. (Jul. 29).
- Ribeiro, A. I., & Geraudes, J. (Eds.). (2004). "Almada de Abril, Terra de Esperança, Espaço de Confiança". *Dar Asas ao Sonho do 25 de Abril*. (pp. 11–21). Almada: Câmara Municipal de Almada.

# O Livro dos Narizes e a Simplicidade do (re) Corte do Desenho

## *The Nose Book and the Simplicity of Cut (out) Drawing*

SHAKIL RAHIM\*

Artigo completo submetido a 11 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, arquitecto e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL), Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD). R. Sá Nogueira, 1349-063, Lisboa, Portugal. E-mail: shakil.rahim@fa.ulisboa.pt

**Resumo:** O Livro dos Narizes é um caderno de desenhos rostos de perfil que através da simplicidade do perímetro visual constrói uma sucessão de saliências e invisibilidades, entre o eu e o outro. O carácter narrativo e agregador dos narizes apresenta fatores de organização espacial: i) lombada como eixo esquerdo-direito, ii) vazio como massa entre contornos frente-verso, iii) movimento da sucessão das páginas como autonomia do rosto e iv) diferenças nas sequências de sobreposição das silhuetas. Na ausência do desenho do olho, é o nariz que ativa a sensação de se conhecerem (cheirarem) uns aos outros, de respirarem, de estarem presentes em comunidade.

**Palavras chave:** Desenho de Nariz / Simplicidade / Sedução do Vazio / António Jorge Gonçalves / Portugal.

**Abstract:** *The Nose Book is a sketchbook of cutout faces that through the simplicity of the visual edge builds a succession of saliences and invisibilities, between the self and the other. The narrative and aggregate character of the noses presents spatial organization factors: i) spine as left-right axis, ii) empty as a mass between front-to-back contours, iii) the succession of pages as autonomy of the face, and iv) differences in sequences of overlapping the silhouettes. In the absence of the drawing of the eye, it is the nose that activates the sensation of knowing (smelling) each other, of breathing, of being present in community.*

**Keywords:** *Drawing of Nose / Simplicity / Seduction of Emptiness / António Jorge Gonçalves / Portugal.*

## Introdução

*O Livro dos Narizes* (2006) é a solução apresentada pelo artista visual português António Jorge Gonçalves (Lisboa, 1976-), ao convite que lhe foi dirigido no âmbito do projeto *Moleskine Detour*, com o objetivo de transformar um caderno num objeto artístico. António Jorge Gonçalves, com formação em design gráfico pela ESBAL (1989), estuda domínios onde cruza ilustração, música, realização plástica, fotografia e arte pública, num número significativo de exposições, livros, prémios e projetos. Na sua atividade, o Desenho constitui um exercício global de envolvimento das assíntotas nos limites das narrativas visuais destes domínios.

### 1. O Corte Visual

Em *O Livro dos Narizes*, Gonçalves experimenta a simplicidade do corte visual do desenho de contorno, para explicar a expressão da face através do poder da economia de meios gráficos como estratégia de reconhecimento da individualidade do rosto. Coloca na mesma *caixa*, um conjunto de rostos de perfil com destaque para a saliência do nariz que se recorta na página e marca o volume e a silhueta, alterando o retângulo de origem (13 x 21 cm). A simplicidade é aqui uma metodologia para superar o abismo da representação.

A silhueta é projeção numa geometria que reforça o plano. O perímetro torna-se evidente e marca um interior-área que se solidifica sem espessura, em mancha, superfície e opacidade. Para Burns, esta uniformização que permite a simplicidade do corte e da superfície cria no observador um detetor de localizações para preencher a invisibilidade.

*Silhouettes, or “shades”, rely on an ability we all have to piece together the bits of a face we cannot see, which is partly why they are so effective. Our eyes are tuned to spot even the most minute differences in the faces around us, partly so that we can recognize each other but also to communicate the way we feel by reading subtle changes in expression. Perhaps because of this skill, we tend to see faces and expression in everything around us, from the front of cars to the shape of a tree. On looking at a good silhouette, initially you see the outline only, then slowly you begin to see where the eyes should be, and then the ears. The flow of hair (or lack of it) around the face begins to become apparent and the shape of the shoulders indicates how the person is standing, in turn giving subtle clues about their character* (Burns, 2012: 13).

Em *O Livro dos Narizes*, Gonçalves aplica estes princípios de recortes de contraluz que se haviam popularizado desde do século XVIII, e que tinham sido baseados em métodos de projeções de sombras. Estratégia que recupera as origens da pintura pelo traço da filha de Butades de Corinto, relatado por Plínio, o Velho (Calado, 2012: 109).

Gonçalves recorta o excesso do caderno, e a tesoura e o marcador preto são registos de memória ótica e háptica, que desenham as linhas de inflexão do contorno individual: “O contorno de uma figura com linhas uniformemente determinadas ainda possui em si algo da sensação de se apalpar um objeto. A operação que os olhos realizam assemelha-se à da mão que percorre um corpo” (Wolfflin, 1915, 2015: 29).

A individualidade é, para o desenhador, diversidade de narizes grandes, compridos, curvados ou delgados, que nos lembra tantos outros autores: entre os narizes pequenos e simétricos das crianças de Rubens aos narizes arrebitados das odaliscas de Matisse, passando pelas ossaturas dos narizes dos autorretratos de Van Gogh, aos narizes alongados de Modigliani ou volumosos e geométricos de Picasso (Pignatti, 2004).

## 2. O Nariz e as Ficções do Rosto

No estudo do rosto, o Nariz ocupa um lugar central, por localização física e geométrica, mas sobretudo pelas construções simbólicas e sociais a que culturalmente foi sujeito. Órgão sensorial intrusivo em dizeres populares como: “torcer o nariz” e “meter o nariz onde não é chamado”, o nariz e as associações olfativas aparecem em personalidades de ficção: o faro de Sherlock Holmes, o detetor de *Pinocchio* de Collodi, o poder percetivo de Jean-Baptiste Grenouille em *Das Parfum, die Geschichte eines Mörders* de Patrick Süskind, ou o nariz perdido de Gogol.

O desaparecimento do nariz aparece na história da arte pela fragilidade dos narizes partidos da escultura, como a Esfinge de Gizé (c. 2558-2532 a.C.) e dos inúmeros Kouros gregos (Osborne, 1998), ou mais recentemente na *Masque de l’homme au nez casse* de Rodin (1840-1917), tal como aparece no catálogo de Antoinette Le Normand-Romain (2007).

Mas também a excessiva presença é sinal de incomodo. Em *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550), Vasari relata o pedido que Soderini fez a Miguel Ângelo para alterar o nariz de *David* (1501-1504), porque lhe parecia demasiado largo:

*Around this time it happened that Piero Soderini saw the statue, and it pleased him greatly, but while Michelangelo was giving it the finishing touches, he told Michelangelo that he thought the nose of the figure was too large. Michelangelo, realizing that the Gonfaloniere was standing under the giant and that his viewpoint did not allow him to see it properly, climbed up the scaffolding to satisfy Soderini (who was behind him nearby), and having quickly grabbed his chisel in his left hand along with a little marble dust that he found on the planks in the scaffolding, Michelangelo began to tap*



*lightly with the chisel, allowing the dust to fall little by little without retouching the nose from the way it was. Then, looking down at the Gonfaloniere who stood there watching, he ordered:*

*'Look at it now.'*

*'I like it better,' replied the Gonfaloniere: 'you've made it come alive.'*

*Thus Michelangelo climbed down, and, having contented this lord, he laughed to himself, feeling compassion for those who, in order to make it appear that they understand, do not realize what they are saying; and when the statue was finished and set in its foundation, he uncovered it, and to tell the truth (...)* (Vasari, 1550, 1998: 427-8).

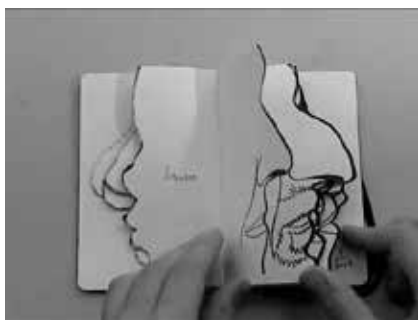
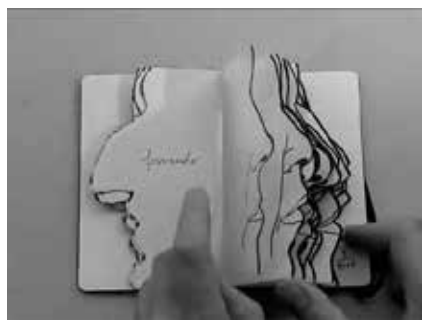
Miguel Ângelo provavelmente riu-se das ilusões de uma percepção que não sabe calcular distâncias e proporções, mas com o nariz da obra procura julgar a sagacidade do nariz do artista, como refere Barolsky em *Michelangelo's Nose: A Myth and Its Maker* (2007: 12). Neste reflexo de escrutínio visual, os Narizes de António Jorge Gonçalves, não parecem ausentes, nem perdidos nem sozinhos. Sobrepõem-se numa amplitude de formatos, géneros (21 mulheres, 18 homens), idades e geografias; e numa composição que ultrapassa a página para organizar um conjunto de pessoas unidas: um sentido de comunidade (Figura 1).

O carácter narrativo e agregador dos narizes apresenta fatores de organização espacial: i) lombada como eixo esquerdo-direito, ii) vazio como massa entre contornos frente-verso, iii) movimento da sucessão das páginas como autonomia do rosto e iv) diferenças nas sequências de sobreposição das silhuetas (Figuras 2 e 3).. O *teatro de sombras* pode ainda ser ampliado pelo folhear das páginas que em diferentes condições de luz pode diversificar sombras de umas folhas sobre as outras, modificadas pelo tempo de transição ou paragem para simulação premeditada de sombra à esquerda ou à direita.

### 3. O Desenho de Nariz

As opções projetuais de António Jorge Gonçalves inserem-se na tradição do desenho de nariz como expressão facial, que relembra os contornos de silhueta de *Physiognomische Fragmente* (1775-1778) de Lavater, os desenhos anatómicos de Fialetti ou o *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698) de Le Brun. Os estudos de fisiognomonia e classificação de narizes, realizados em alguns casos na projeção do perfil (West, 2004: 32-34) antecipavam comportamentos e emoções.

Já séculos antes, em o *Casal Montefeltro* (1465-1473) de Piero della Francesca e no seu *De Prospectiva pingendi* (c. 1477) onde interliga proporção, perspetiva, anatomia e cor, o nariz é rigor geométrico e identidade (Bussagli, 2016: 5-6). O nariz torna-se elemento de análise durante o Renascimento com os estudos de cânone e proporção humana de Leonardo e Dürer, quando serve de módulo

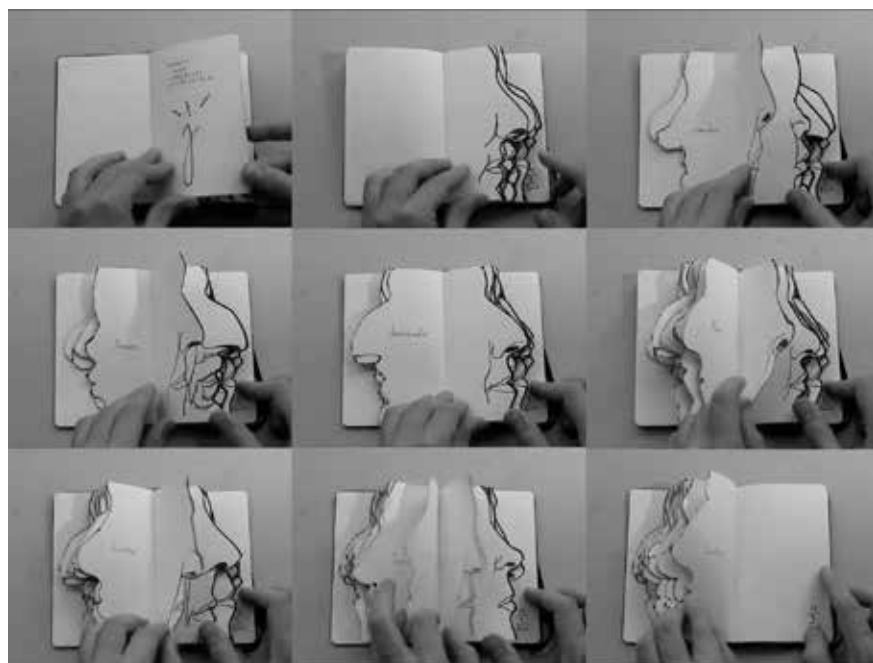


**Figura 1** · António Jorge Gonçalves, *O Livro dos Narizes*.  
Caderno e caneta de feltro sobre papel, 13 x 21 cm, 2006.  
Fonte: [www.antoniojorgegoncalves.com](http://www.antoniojorgegoncalves.com)

**Figura 2** · António Jorge Gonçalves, *O Livro dos Narizes*.  
Caderno e caneta de feltro sobre papel, 13 x 21 cm, 2006.  
Fonte: [www.antoniojorgegoncalves.com](http://www.antoniojorgegoncalves.com)

**Figura 3** · António Jorge Gonçalves, *O Livro dos Narizes*.  
Caderno e caneta de feltro sobre papel, 13 x 21 cm, 2006.  
Fonte: [www.antoniojorgegoncalves.com](http://www.antoniojorgegoncalves.com)

**Figura 4** · António Jorge Gonçalves, *O Livro dos Narizes*.  
Caderno e caneta de feltro sobre papel, 13 x 21 cm, 2006.  
Fonte: [www.antoniojorgegoncalves.com](http://www.antoniojorgegoncalves.com)



**Figura 5** · António Jorge Gonçalves, *O Livro dos Narizes*.  
Caderno e caneta de feltro sobre papel, 13 x 21 cm, 2006.  
Fonte: [www.antoniojorgegoncalves.com](http://www.antoniojorgegoncalves.com)

tripartido da cara. Nesta ordem é Francisco de Holanda quem, no tratado sobre o desenho de rosto, *Do Tirar Polo Natural* (1549), refere as dificuldades e a importância do nariz:

(...) Braz Pereira — *Que regra ou lição me dais em saber perfeitamente debuxar essa parte de proporção do rosto?*

Fernando — (...) *E do tal nariz o perfil é o mais difícil que tudo. Mas do rosto treçado, ou fronteiro, ou recursado não é assim, que a dificuldade está dentro do perfil, e é muito difícil de fazer; e nela se erra ou se acerta o rosto e a graça dele.*

Braz Pereira — *Que remédio para acertar e não errar o natural do tal rosto?*

Fernando — *Grande tento e proporção, e levidade no tocar do nariz, e atentar se curto ou se dilatado, se colmado ou se ao contrário; e todas as diferenças dele e o que se mais há-de advertir [é] quanto espaço toma ou deixa que nos detenhamos mais no nariz, porque há alguns praguentos que merecem passar-se mui depressa por eles, e todavia tem seu primor e seu desenho mui conveniente ao lugar onde estão.* (Holanda, 1549, 1984: 29-30).

#### 4. Representação: Estar, Cheirar e Respirar

Aliado ao nariz, Gonçalves desenha com a mesma simplicidade a boca, a dimensão dos lábios e por vezes acrescenta os dentes, o bigode ou a barba (Figura 4). Estes elementos combinam-se em expressões abertas de sorriso, riso ou contente; outras vezes compõem expressões fechadas, de hesitação ou indiferença.

Para Darwin (1809-1882), em *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, os movimentos complexos dos músculos e da pele são variações preservadas pela seleção de forma a sinalizar mensagens de emoção na face (Darwin, 1872). Micro variações que Gonçalves regista num catálogo de desenhos de sorrisos e de emoções universais explicadas pela comunicação interpessoal de Ekman (Freitas-Magalhães, 2011:106), que ativa a interpretação visual no observador como vivência emocional exógena.

A ação interpretativa sobre o observador é o *Outro* de Levinas, que em *Totalidade e Infinito*, adverte para a significação do rosto como exterioridade:

*O sentido é o rosto de outrem e todo o recurso à palavra se coloca já no interior do frente a frente original da linguagem. (...) A significação é o Infinito, mas o infinito não se apresenta a um pensamento transcendental, nem mesmo à actividade sensorial, mas em Outrem; faz-me frente e põe-me em questão e obriga-me pela sua essência de infinito. (...) Essa relação não vem juntar-se ao monólogo interior — mesmo que ele tivesse «a intencionalidade corporal» de Merleau-Ponty — como um endereço se junta ao objeto fabricado que se põe no correio — o acolhimento do ser aparece no rosto, o acontecimento ético da sociedade, comanda já o discurso interior. (...) O inteligível não é um conceito, mas uma inteligência* (Levinas, 1961, 2018:202).

O desenhador traça o nariz e a boca, mas não desenha o olho. O olfato torna-se informação espacial. O rosto não pode ver, não sabe quem o vê. Há nisto uma expressão vendada. Talvez porque o fator de atração do olho competisse com o nariz. Talvez porque na ausência do desenho do olho, é o nariz que ativa a sensação de se conhecerem (cheirarem) uns aos outros, de respirarem, de estarem presentes em comunidade.

### Conclusão

Num outro projeto, *Subway Life*, António Jorge Gonçalves explica como é desenhar pessoas: “comecei como observador e acabei como observado” (Gonçalves, 2010: 4). Heidegger, em *Que é uma coisa?*, entende a observação como um conjunto de relações mediadas entre observador e mundo, possíveis pelas distâncias que se encontram na textura continua do ambiente, mutuamente configurados (Heidegger, 1962, 2018).

Nesta continuidade, a proximidade entre os rostos de perfil, desenhados por Gonçalves, é substância, e a sua experiência é descentralizada do próprio caderno para se tornar navegação tridimensional e temporal do observador acompanhado (Figura 5): “No decurso do seu percurso solitário, Nietzsche escreveu, um dia a seguinte frase: «*Saber-de-si fora do vulgar*: tornar-se consciente de si mesmo, não como indivíduo, mas como humanidade” (Heidegger, 1962, 2018:59).

Os rostos desenhados da impossibilidade, como vazios que se preenchem, são também reflexão de Haruki Murakami. Na *A Morte do Comendador* (2017), o pintor-retratista procurado por um “homem sem rosto” vê-se incapaz de desenhar:

*Levantei-me e fui ao escritório buscar o caderno de esboços e um lápis macio. Sentei-me no sofá, a postos para desenhar o retrato do homem sem rosto. Mas por onde começar? Não fazia a mínima ideia. Havia apenas um vazio. Como dar forma a algo que não se vê? Além disso, a névoa leitosa à volta do vazio estava sempre a mudar de forma.*

*— É melhor despachar-se — disse o homem sem rosto. — Não posso ficar aqui eternamente* (Murakami, 2017:6).

## Referências

- Burns, Charles (2012) *Mastering Silhouettes*, London: Fil Rouge Press. ISBN: 9780956438232
- Bussagli, Marco (2016) *Piero della Francesca*, Firenze-Milano: Giunti Editore. ISBN: 9788809994256
- Calado, Margarida (2012) "Desenhar o Corpo — Uma Metodologia de Ensino Constante na Arte Ocidental". In Tavares, Cristina Azevedo, *Representações do Corpo na Ciência e na Arte*, Lisboa: Fim de Século Edições, pp. 109-124. ISBN: 9789727542901
- Darwin, Charles (1872) *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London: John Murray. [Consult. 2018-12-27] Disponível em URL: <http://darwin-online.org.uk>
- Freitas-Magalhães, A. (2011) *A Psicologia das Emoções: o Fascínio do Rosto Humano*, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. ISBN: 9789896430757
- Gonçalves, António Jorge (2010) *Subway Life*, Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 9789723714753
- Heidegger, Martin (2018) *O que é uma coisa?*, Lisboa. Edições 70 [1962]. ISBN: 9789724420134
- Holanda, Francisco de (1984) *Do Tirar Polo Natural*, Lisboa: Livros Horizonte [1549]. ISBN: 9789722406529
- Le Normand-Romain, Antoinette (2007) *Rodin et le bronze, catalogue des oeuvres conservées au Musée Rodin*, vol. II, Paris: Musée Rodin /RMN. ISBN: 9782711849390
- Levinas, Emmanuel (2018) *Totalidade e Infinito*, Lisboa: Edições 70 [1961]. ISBN: 9789724413747
- Murakami, Haruki (2017) *A Morte do Comendador*, vol. I, Lisboa: Casa das Letras. ISBN: 9789897800351
- Osborne, Robin (1998) *Archaic and Classical Greek Art*, Oxford: Oxford University Press. ISBN: 9780192842022
- Pignatti, Terisio (2004) *Il Disegno — Da Altamira a Picasso*, Milão: Mondadori Electa. ISBN: 8837027591
- Vasari, Giorgio (1998) *The Lives of the Artists*, Oxford: Oxford University Press [1550]. ISBN: 9780192834102
- West, Shearer (2004) *Portraiture*, Oxford: Oxford University Press. ISBN: 9780192842589
- Wolfflin, Heinrich (2015) *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, São Paulo: Martins fontes [1915]. ISBN: 9788580632095

# La fascinación por lo oculto en la pintura figurativa actual: el caso de Alain Urrutia

*Fascination with "the occult" in contemporary figurative painting: the case of Alain Urrutia*

SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO\* & JAVIER GARCERÁ RUIZ\*\*

Artículo completo presentado a 3 de enero de 2019 e aprobado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual.

AFILIÇÃO: Universidad de Málaga, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Arquitectura. Universidad de Málaga, Avda. Cervantes Nº 2, C. P.: 29071 , Málaga, España. E-mail: sheilacanestro@uma.e

\*\*España, artista visual.

AFILIÇÃO: Universidad de Málaga, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Arquitectura. Avda. Cervantes Nº 2, C.P.: 29071, Málaga, España. E-mail: garcera@uma.es

**Resumen:** Presentamos el trabajo del pintor Alain Urrutia con el objetivo de abordar algunas reflexiones en torno a ciertos aspectos que definen su obra como son el sentido de lo oculto, lo misterioso y lo inhóspito. Para ello, partiremos de un análisis de su serie titulada "Tierra y cemento (Sentarse y esperar)" que nos permitirá ofrecer una lectura de su propuesta en relación al contexto social y cultural actual. Así, concluiremos proponiendo que la complejidad de sus imágenes brindan un contrapeso al exceso de visibilidad al que está expuesto el sujeto contemporáneo.

**Palabras clave:** Pintura contemporánea / oculto / misterio / inquietante extrañeza / negatividad.

**Abstract:** *We are presenting the painter Alain Urrutia's work with the aim to address some reflections around some aspects that define his work, such as the meaning of the occult, the mysterious and the inhospitable. In order to attain that, we will start from an analysis of his series titled "Tierra y cemento (Sentarse y esperar)" which will allow us to offer an approach of his proposal in relation to the current social and cultural context. Thus, we will conclude proposing that the complexity of his images provide a counterweight to the excess of visibility the contemporary subject is exposed to.*

**Keywords:** *Contemporary painting / occult / mystery / uncanny / negativity.*

## Introducción

Si bien no es difícil observar en el arte contemporáneo propuestas que, herederas de los planteamientos del arte conceptual, se alejan de los problemas formales para concentrarse exclusivamente en lo que concierne a la idea, es cada vez más frecuente encontrar artistas que viven intensamente el proceso de elaboración de la obra y que, frente a aquella tendencia hacia la austeridad de los medios expresivos y la impersonalidad de la ejecución, reivindican la manualidad y el oficio como modo de recuperar una narrativa que se apoya en la sensualidad y la tactilidad de la materia.

En concreto, en el ámbito de la pintura contemporánea podemos señalar que, superados los *neos* de los ochenta, siguen apareciendo nuevas generaciones de artistas que, negando la ya manida muerte de la pintura, continúan revitalizando lenguajes pictóricos figurativos para representar escenas que hacen visible los conflictos del individuo contemporáneo y que giran en torno a la idea de *lo oculto*, de *lo misterioso* y de *lo inhóspito*. Justin Mortimer, Adrian Ghenie, Susanne Johansson, Karin Mamma Andersson, entre otros, son un ejemplo de ello.

Considerando este contexto, presentamos mediante este artículo el trabajo del artista español Alain Urrutia (Bilbao, 1981). En concreto, fijaremos nuestra atención en su serie titulada *Tierra y cemento* (*Sentarse y esperar*), un conjunto de obras en las que el autor propone una exploración que camina hacia los oscuros recovecos de la psique humana. Esta idea la materializa a través de la creación de atmósferas tenebrosas que sitúan al espectador frente a un tipo de situación emotiva que bien podríamos identificar con la *inquietante extrañeza* freudiana: un sentimiento que, según Sigmund Freud, “se da, frecuentemente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real” (Freud, 1979: 30). Es decir, ese mismo sentimiento que según Friedrich Schelling se manifiesta en el sujeto cuando lo que debería haber permanecido oculto se ha revelado, provocando, de este modo, una sensación de inquietud y de espanto.

Esta oscuridad metafórica que percibimos en las obras de Urrutia no es sino producto de la imaginación del artista al reinterpretar ciertos aspectos de la sociedad contemporánea. En este sentido, Nicholas Royle señala que la propia existencia del ser humano en el mundo ha adquirido una connotación de *inquietante extrañeza* ya que, a pesar de que los avances científicos y tecnológicos que nos han posibilitado conocer con mayor profundidad los procesos y el comportamiento de la psique humana, el sujeto contemporáneo sigue viviendo bajo la sensación de sufrimiento y la amenaza de muerte debido a que hemos convertido el planeta en un lugar de mayor tensión (Royle, 2003: 3). Con el fin





**Figura 1** · Alain Urrutia, *Nostalgia 1*, 2016. Óleo sobre lienzo. 115 x 145 cm. Fuente: [http://www.juansilio.com/exposiciones/alain\\_urrutia\\_12016.php](http://www.juansilio.com/exposiciones/alain_urrutia_12016.php)

**Figura 2** · Alain Urrutia, *Nostalgia 4*, 2016. Óleo sobre lienzo. 115 x 145 cm. Fuente: [http://www.juansilio.com/exposiciones/alain\\_urrutia\\_12016.php](http://www.juansilio.com/exposiciones/alain_urrutia_12016.php)

profundizar en esta cuestión, nos proponemos abordar aquí un análisis de la obra de Urrutia atendiendo a los conceptos de *lo oculto*, *lo misterioso* y *lo inhóspito* que acabamos de mencionar.

### 1.1. *Tierra y cemento (Sentarse y esperar)*

#### 1.1. Un caminar hacia adentro

La serie pictórica *Tierra y cemento (Sentarse y esperar)* se presentó en la galería Juan Silió, en Santander, en el año 2016. Esta propuesta se componía de diez obras, realizadas con óleo sobre lienzo, que van desde la representación de entornos naturales donde encontramos esculturas o construcciones que remiten a la antigüedad clásica, hasta cuadros de pequeño formato donde la imagen representada se limita a un solo objeto. El artista señala que el objetivo principal de este trabajo era crear unas imágenes que denotasen cierta “nostalgia de futuro”, tratando de “entender lo que ocurrirá con el presente en un futuro distópico” (Barro, 2017). Así pues, el autor le confiere a estas obras un tono apocalíptico a través de la elaboración de atmósferas que generan silencio y quietud, creando una especie de suspense que transmite al espectador cierta sensación de angustia y de incertidumbre por lo que está a punto de ser revelado.

Los cuadros de mayor formato de esta serie representan paisajes nocturnos dentro de un ambiente que se sitúa entre el mundo de los sueños y el de la vigilia, entre lo ficticio y lo real. En las obras *Nostalgia 1* y *Nostalgia 2* podemos observar que el artista ha utilizado recursos como la ocultación de elementos o el encuadre de la imagen con el fin de proyectar nuestra imaginación más allá de lo representado (Figura 1 y Figura 2). En este sentido, Urrutia señala que su interés reside en que “el espectador nunca llegue a entender qué es lo que pasa en la imagen” y ver cómo esa dificultad le genera una tensión (Figueroa, 2013). Así pues, a través de este balanceo entre el *velar* y el *desvelar* el artista pretende conferir a las obras un tono misterioso e inquietante que sumergen al espectador en un estado de desconcierto y de temor.

En los cuadros de pequeño formato podemos identificar también esa idea de *lo oculto* que estamos abordando pero, en este caso, el artista plantea dicho concepto desde unos códigos formales diferentes a los utilizados en las obras de mayores dimensiones: mientras que en las de mayor formato Urrutia se sirve de la representación de atmósferas ambiguas y tenebrosas, en los trabajos de menor formato como *La máscara* y *Nec Spec Nec Metu* el artista utiliza directamente un tipo de iconografía concreta, cerrada, que gira en torno al horror, a la muerte y al inconsciente (Figura 3 y Figura 4).

Así, Urrutia nos presenta un conjunto de obras que, como indica el propio

autor, “funcionan como un caminar dentro de un paisaje (...), un paisaje donde te vas adentrando y vas encontrando diferentes elementos” (Otero, 2017). Es por todo ello por lo que podemos considerar que sus imágenes nos invitan a iniciar un viaje hacia *lo desconocido, lo misterioso y lo inquietante*, es decir, hacia esa dimensión oscura de nuestro propio mundo interior.

## 1.2 La mirada sosegada

Respecto al proceso de trabajo de Urrutia, el artista declara en su página web que lo que le interesa es la mirada lenta de la realidad que se produce cuando está pintando. Si los ritmos de la sociedad contemporánea han provocado un fenómeno de aceleración, fugacidad e inmediatez que dificulta la reflexión sosegada, en este caso el lenguaje pictórico del artista actúa como contrapeso a ese ritmo apresurado de la actividad cotidiana.

Como ya hemos visto, el uso de recursos como el encuadre o la fragmentación de imágenes adquieren un gran valor en su propuesta, pues a través de ellos el artista ralentiza el proceso de percepción de la obra. En este sentido, otro aspecto importante es la *borrosidad*, una característica que nos remite tanto al desenfoque fotográfico como a la tradicional técnica pictórica del *sfumato*. Para conseguir este efecto, Urrutia ejecuta sus imágenes mediante una pincelada barrida y fluida que, junto a la superposición de capas de pintura, le proporciona la capacidad de desdibujar o difuminar los contornos (Figura 5). Debido a este aspecto de su obra, algunos teóricos han comparado su trabajo con el de otros pintores como Gerhard Richter, Luc Tuymans, Wilhelm Sasnal o con el mismo Caspar David Friedrich. Es evidente que la influencia del pintor romántico no sólo se advierte en esa intención de nuestro artista por crear ese tipo de atmósferas difusas y desvanecidas propias de la obra de Friedrich, sino también por su interés en reinterpretar ciertas temáticas pertenecientes al universo imaginario del artista alemán.

El conjunto de imágenes que Urrutia presentó en la exposición titulada *Naufragio/Esperanza* en el año 2012 en la galería Casado Santapau de Madrid sería un buen ejemplo de ello. Pero también la serie pictórica que estamos analizando: el cuadro *Tierra y cemento [Dust and Concrete] (after Friedrich)* es una clara referencia a *El naufragio del Esperanza* (Figura 6). La invitación al vacío infinito y abismal que proponía Friedrich a través de su obra vuelve a estar presente en esta propuesta.

Como ya habíamos apuntado al inicio de este estudio, consideramos que la obra de Urrutia representaría ese renovado interés hacia un tipo de narrativa que hemos relacionado con la *inquietante extrañeza* y que un grupo de artistas



**Figura 3** · Alain Urrutia, *La máscara [The Mask]*, 2016.

Óleo sobre lienzo. 30 x 25 cm. Fuente: [http://www.juansilio.com/exposiciones/alain\\_urrutia\\_12016.php](http://www.juansilio.com/exposiciones/alain_urrutia_12016.php)

**Figura 4** · Alain Urrutia, *Nec Spe Nec Metu*, 2016. Óleo

sobre lienzo. 30 x 25 cm. Fuente: [http://www.juansilio.com/exposiciones/alain\\_urrutia\\_12016.php](http://www.juansilio.com/exposiciones/alain_urrutia_12016.php)

están desarrollando como consecuencia de aquella sensibilidad que Nicholas Royle reconocía en el sujeto contemporáneo. Con el fin de profundizar en esta cuestión nodal, nos gustaría abordar en el siguiente apartado algunas reflexiones que el filósofo y teórico cultural coreano Byung-Chul Han está elaborando en torno a ciertos conflictos de la sociedad contemporánea.

### 1.3. Belleza y negatividad

Byung-Chul Han reconoce un exceso de *positividad* y de *transparencia* en la sociedad contemporánea que, anulando la posibilidad de *lo otro* y de *lo extraño*, niega todo espacio de esa *negatividad* que, como hemos visto, aparece en las imágenes de Urrutia.

Para Han el alma humana necesita demorarse en *lo negativo* pues, según el filósofo, “la negatividad del desgarramiento y el dolor es lo único que mantiene con vida al espíritu” (Han, 2017:51). De acuerdo con esto, consideramos que el trabajo de Urrutia produce ese *desgarramiento* que transporta al sujeto fuera de sí mismo, dirigiéndolo hacia *lo inhóspito* y *lo extraño*. Es decir, hacia ese territorio de *lo otro* que Han reconoce como necesario. El artista nos invita a abordar ese tipo de experiencia que, según el filósofo, la sociedad contemporánea tiende a rechazar por miedo a enfrentarse a *lo siniestro* y *lo desapacible* (Han, 2017). El lenguaje pictórico de Urrutia actúa como contrapeso a ese exceso de *transparencia* y de *visibilidad* que Han observa en la sociedad y que, según el autor, “no permite *lagunas* de información ni de *visión*” que permitan una reflexión sosegada (Han, 2013:17). El problema de este exceso de exposición es que no facilita esa demora en *lo negativo* que nuestro pintor busca y que el filósofo considera necesaria, pues “tanto el pensamiento como la inspiración requieren un vacío” (Han, 2013:17). Por lo tanto, el trabajo de Urrutia ofrece ese espacio de *negatividad* y *vacío* que apunta Han mediante imágenes donde se contiene *lo visible* para fomentar el sentido de *lo oculto*, *lo misterioso* y *lo inaccesible*.

También Byung-Chul Han en *La salvación de lo bello* afirma que esa *negatividad* que se relaciona con los conceptos de *lo oculto*, *lo misterioso* y *lo inaccesible* que aquí hemos presentado es esencial al mismo concepto de belleza, constituyendo su poder de seducción (Han, 2015). Una relación entre estos dos conceptos que ya Eugenio Triás había localizado y que, según el autor, se daba cuando las categorías estéticas de *lo bello* y *lo siniestro* permanecían unidas. Recordemos que en *Lo bello y lo siniestro* Triás señalaba que “una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro” (Triás, 2006:80).

En este sentido, podemos considerar que las obras de Urrutia se definen por



**Figura 5** · Alain Urrutia trabajando en una obra. Fotograma del documental *Luma Berrien Bila*, dirigido y producido por Itziar Coteron. Fuente: <https://vimeo.com/141554055>

**Figura 6** · Alain Urrutia, *Tierra y cemento* [*Dust and Concrete*] (after Friedrich), 2016. Óleo sobre lienzo. 150 x 195 cm. Fuente: [http://www.juansilio.com/exposiciones/alain\\_urrutia\\_12016.php](http://www.juansilio.com/exposiciones/alain_urrutia_12016.php)

llevar al límite esa relación entre lo bello y su *sombra*, satisfaciendo así las características que tanto Trias como Byung-Chul Han asocian a la idea de belleza. La representación de atmósferas oscuras y situaciones amenazantes en las obras de nuestro artista hacen visible una belleza que conmueve al espectador y que imposibilita las lecturas superficiales y narcisistas a las que invita la aceleración de la sociedad contemporánea.

### Conclusión

Este estudio nos ha permitido señalar que el interés de Alain Urrutia por trabajar un tipo de poética relacionada con la *inquietante extrañeza* freudiana remite a la necesidad de expresión de las tensiones que sufre el individuo contemporáneo. Frente a esa disminución de la capacidad contemplativa y reflexiva que Byung-Chul Han observa en la sociedad contemporánea, Urrutia elabora un lenguaje pictórico que denota una alta tensión narrativa y que exige una atención minuciosa por parte del espectador. Como hemos podido observar, el uso de recursos formales como el encuadre, la fragmentación o la *borrosidad* de sus imágenes, le permite al artista ocultar elementos que son necesarios para comprender el sentido de la obra, ralentizando así el tiempo de percepción de la misma. De este modo, Urrutia ofrece ese espacio de *negatividad* que el filósofo coreano considera vital para el desarrollo del conocimiento humano. Sus imágenes son una invitación a que el espectador se adentre en lo que está oculto con el fin de estimular un posible descubrimiento de un enigma inabarcable.

### Referencias

- Barro, David (2017) *Al otro lado. Conversación con Alain Urrutia*. [Consult. 2018-12-03] Disponible en URL: <https://www.alainurrutia.com/geanine-new/spanish/on-the-other-side-esp/>
- Figueroa Guisande, Rocío (2013) *Entrevista a Alain Urrutia: el enigma de la imagen que se nos escapa*. [Consult. 2018-12-03] Disponible en URL: <http://nicolamariani.es/2013/11/25/entrevista-a-alain-urrutia-el-enigma-de-la-imagen-que-se-nos-escapa-por-rocio-figueroa/#>
- Freud, Sigmund (1979) *Lo siniestro: El hombre de la arena*. Barcelona: José J. de Olañeta editor. ISBN: 84-85354-24-9.
- Han, Byung-Chul (2013) *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder. ISBN: 978-84-254-3252-1.
- Han, Byung-Chul (2015) *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder. ISBN: 978-84-254-3758-8.
- Han, Byung-Chul (2017) *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder. ISBN: 978-84-254-3965-0.
- Otero, Fátima (2017) *Espacio de Arte 22/12/17 (Alain Urrutia)*. [Consult. 2018-12-03] Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YaoxtowFmOk>
- Royle, Nicholas (2003) *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press. ISBN: 978-0-7190-5561-4.
- Trias, Eugenio (2006) *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo. ISBN: 978-84-9793-905-8.

# **“Arte participativa: a coautoria artística em ações poéticas e propositoras”, uma análise sobre o trabalho do artista brasileiro Eduardo Kac (1962), na relação entre Arte/Natureza e a Arte Propositora/Participativa**

*“Participatory art: Artistic co-authorship in poetic and propositive actions”, an analysis of the work of the Brazilian artist Eduardo Kac (1962), in the relationship between art/nature and the propositive/participatory art*

**SOLANGE DOS SANTOS UTUARI FERRARI\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual, ilustradora e autora, estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, 930. Consolação, São Paulo. SP. CEP 01302-907 Brasil. E-mail: solangeutuari@globo.com



**Resumo:** Eduardo Kac, é um artista contemporâneo que cria estabelecendo relações entre arte, ciências e tecnologias, tendo como argumentação a Bio Art, no entanto há outro aspecto a ser ressaltado em sua produção, trata-se da essência propositora, participativa e politicamente engajada. Escolhemos duas de suas produções para a nossa análise e como base teórica, autores preocupados em refletir sobre as gerações de artistas propositores. Desejamos expandir conversações sobre as relações entre Arte, artistas e propostas de interação com o público.

**Palavras chave:** Arte propositora / participativa e politicamente engajada.

**Abstract:** *Eduardo Kac, is a contemporary artist who creates establishing relationships between art, science and technology, with Bio Art as an argument, however, there is another aspect to be emphasized in its production, it is the essence of purpose, participatory and politically engaged. We chose two of his productions for our analysis and as theoretical basis, authors concerned about reflecting on the generations of proposing artists. We hope to expand conversations on the relationships between Art, artists and proposals for interaction with the public.*

**Keywords:** *proposed / participatory and politically engaged art.*

## Introdução

No fluxo da Arte Contemporânea artistas criam trabalhos que são propositores e nos apresentam a Arte não apenas como oportunidade de contemplação e sim, também como interação e provocação. Neste cenário trazemos como foco de estudo as proposições de arte participativa, politicamente engajada, presente na obra do brasileiro Eduardo Kac, nascido no Rio de Janeiro em 1962, que realiza investigações tanto na relação entre Arte e Natureza, como nas proposições em que convida o público a ser coautor em seus trabalhos. Estudos que apontam aspectos da obra de Eduardo Kac nas relações entre arte, ciências e tecnologias, tendo como argumentação a Bio Art já foram realizados. Aqui trazemos também este aspecto, porém com foco na análise de como este artista faz convites ao público no desejo de coparticipação e reflexão. Na nossa análise escolhemos duas produções dentro da vasta obra deste artista para analisar suas proposições poéticas e os desdobramentos na relação entre arte, artista e o público. O trabalho *Teleportando um estado desconhecido* (Teleporting an unknown state), proposto por Eduardo Kac, a partir do ano de 1994, e a instalação *Gênesis*, projeto iniciado em 1999, são referências na nossa análise sobre o trabalho deste artista, pelo caráter provocativo que nasce com a geração de artistas propositores. Neste sentido indo além do aspecto biológico e tecnológico da arte de Kac podemos expandir conversações sobre o papel do artista na sociedade e suas intenções ao viver e propor sua arte.

## A criação propositora

*Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora (Clark, 1964, apud Dunn, 2008:144).*

As linguagens artísticas contemporâneas apresentam desafios ao artista e expectadores. Lygia Clark (1920), Lygia Pape (1927-2004), Hélio Oiticica (1937-1980) e outros artistas que desenvolveram projetos artísticos na proposta da arte participativa e politicamente engajada, nutrem com suas ideias a criação artística atual ao afirmarem que a arte é propositora.

Lygia Clark (1920-1988) cuja a citação acima nos nutre esteticamente, apresenta uma reflexão criada no momento em que estas ideias, com propostas de arte interativa se mostravam, inicialmente no fluxo da História da Arte aos expectadores. Este movimento acontecia em diversos contextos no mundo entre as décadas de 1960 e 1970, dando ênfase a atitude estética e poética (tanto de artistas como dos espectadores), propostas que convidavam o público a coautoria e ativação da arte de modo interativo. No Brasil artistas como Lygia Clark, refletiam sobre o papel da arte e sua relação com a vida, neste sentido, quando ela diz que a obra de arte morre enquanto convite a contemplação e renasce como proposição, ela nos convida a pensar sobre como suas produções artísticas foram capazes de realizar convocações para percursos poéticos, estético e criativos. Lygia Clark neste momento histórico significativo para a História da Arte brasileira, se preocupava em criar enquanto artista propositora, assim como Hélio Oiticica (1937-1980) com seus Parangolés. Oiticica convidava o público a “vestir a arte” em espaços de manifestações populares, na rua, na praça, do lado de fora de museu... Transgredindo o universo artístico e social da época, propunha novos espaços para convidar as pessoas para viver experiências estéticas. Ao vestir os Parangolés o espectador era chamado a sentir formas e texturas, este era capturado e levado a viver uma experiência sensorial, estética, uma arte vivencial, corpórea e propositora, que libertava e trabalhava com o acaso da criação na parceria entre artista e público.

A arte participativa, propositora, se desenvolve no Brasil a partir da década de 1960 principalmente sob a influências de movimentos como o Neoconcretismo, abrindo espaço para debates e ações em que os artistas buscavam ampliar a ideia de arte como experiência estética, linguagem em fluxo com a vida,

na interação com arte e cultura de cada tempo e pessoa (artista ou expectador). Arte feita e vivida por seres linguajantes (Maturana, 2001), poéticos e criadores de coisas e pensamentos. Esses artistas percebiam a arte como a criação de um espaço para discursos poéticos que pudessem ser lidos pelos olhos e pelo corpo; desejavam que o público tivesse uma atitude mais ativa diante da Arte. Vale lembra que estes eram tempos difíceis de repressão política e o desejo de dar voz ativa ao povo era crescente, neste contexto Lygia Pape (1927-2004) criou a obra *Divisor*, uma performance realizada pela primeira vez em 1968, em que foi usado um grande manto branco, de 20 metros por 20 metros, com fendas para que as pessoas pudessem participar e viver a experiência de criar juntas. Em parceria com várias pessoas, a performance foi um modo de espalhar a mensagem de união e liberdade.

### **Eduardo Kac no contexto da arte participativa politicamente engajada.**

A cultura contemporânea nos coloca em contato com muitas coisas todos os dias. As linguagens artísticas, as materialidades e os modos de fazer arte se multiplicaram no final do século XX aos dias atuais. Práticas de arte participativa tem sido cada vez mais difundida. Artistas propositores são fonte de pesquisa para compreender o caráter e a qualidade dos convites colocados ao público e o desenvolvimento de dimensões de conhecimento como a criação, crítica e estesia. Os artistas já citados (Clark, Pape e Hélio Oiticica), são pertencentes ao movimento neoconcreto brasileiro, segundo Claire Bishop (2012) são precursores importantes na arte contemporânea no sentido do trabalho com a interface de arte e pedagogia artística. Esta ideia de Bishop nos convida a refletir o quando as ações e projetos colocados pelos artistas propositores trouxeram também a dimensão didática e pedagógica no processo em aprender sobre arte e vida além dos muros de escolas, museus ou galerias. Vemos atualmente vários artistas preocupados com a dimensão educativa, reflexiva com as questões ambientais e científicas, e com a participação sociopolítica em suas obras tanto quanto a dimensão estética e poética.

Hoje temos muitas mídias e processos comunicativos em acontecimento no mundo, mas a arte parece encontrar espaço enquanto potente meio comunicativo e provocador de pensamento sobre como aprender a ver a vida pelos olhos, ouvidos, pele e ações que a Arte traz. Muitas propostas artísticas nos capturam pelo estranhamento ou encantamento para ver a vida de modo diferente, pela veia da *poesis* ou pelo assombro nos deparamos com questões políticas, culturais, morais, sociais e científicas.

Artistas contemporâneos como Eduardo Kac (1962-) criam a partir de



**Figura 1** · Foto 1 (captura de uma imagem de um lugar remoto por câmera digital). Parte da sequência do processo de interação no trabalho Teleportando um estado desconhecido (Teleporting an unknown state), proposto por Eduardo Kac, ano de 1994. Instalação interativa com montagem vários locais remotos.

**Figura 2** · Foto 2 (envio da imagem pelo celular ou computador para o site da instalação). Parte da sequência do processo de interação no trabalho Teleportando um estado desconhecido (Teleporting an unknown state), proposto por Eduardo Kac, ano de 1994. Instalação interativa com montagem vários locais remotos



**Figura 3** · Foto 3 (planta recebendo a luz da imagem enviada de um lugar remoto por internautas de várias cidades do mundo, processo de fotossíntese acontecendo). Fotos em livros publicados por este autor. Parte da sequência do processo de interação no trabalho Teleportando um estado desconhecido (*Teleporting an unknown state*), proposto por Eduardo Kac, ano de 1994. Instalação interativa com montagem vários locais remotos.

**Figura 4** · Obras da Série Genesis, 2001. Eduardo Kac. Instalação interativa com montagem vários locais. Foto: Otto Saxinger (informações retiradas do site oficial do artista, *Detailed description of genesis*). Foto em livro publicado por este autor.

experiências interativas versadas por outros no passado, mas que se renovam a partir do que a cultural atual apresenta e provoca. Criam trabalhos que são desterritorializantes, em que o espectador nem precisa estar presente em um local específico para criar sua própria experiência com a arte. Neste sentido o artista Eduardo Kac recria o espaço-tempo e constrói ambientes que convocam a interatividade enquanto “condição necessária à sua própria operatividade” (Basbaum, 2007:102).

O trabalho *Teleportando um estado desconhecido* (*Teleporting an unknown state*), proposto por Eduardo Kac a partir do ano de 1994, consiste em criar uma instalação em que um pequeno fragmento de vida possa se desenvolver a partir da luz enviada por várias pessoas em diferentes lugares do planeta. Para isto acontecer o artista coloca em uma sala escura de uma galeria de arte, (um lugar remoto para a maioria do público participante; Figura 1, Figura 2, Figura 3). Nesse local, um pedestal com um pouco de terra acomoda uma semente de planta. A plantinha recebe frações de luzes vindas de uma câmera que recebe imagens recolhidas de webcams (câmeras de computadores e celulares conectados à internet) em cidades diferentes do mundo. Em tempo real, é possível enviar luz para a plantinha por meio das imagens eletrônicas (fotografias feitas de imagens de céus na prática da foto paisagem). A plantinha germina por meio da participação de pessoas que estão em locais remotos. Para isso, os internautas acessavam um dos links no site criado para a instalação. Trata-se de fotossíntese em tempo e realidade virtual, de natureza e cultura produzindo vida. O público, que ajuda o artista a criar sua obra, ao mesmo tempo contribui para que uma plantinha cresça, de forma tímida, mas persistente, sob um tênue fecho de luz. É vida natural nascendo de relações artificiais, arte criada com conhecimento estético, tecnologias de comunicação e Biologia. Sem a participação do público que fotografa imagens de céus e envia para o canal estabelecido pelo artista que resulta na projeção da luz sobre a planta este processo não aconteceria. O que se traz ao estudo e debate é que como esta ação e interação entre artista e público, faz a vida germinar. É possível haver reflexões sobre não apenas representar a natureza, como foi tradicionalmente já se viu muito nas artes visuais, mas aqui o artista lança uma problemática e imperatividade de participação do público. Será que todos somos responsáveis e coparticipantes pela continuação da vida em nosso planeta? Podemos unir esforços e realizar ações neste sentido? São questionamentos que a proposta artística e poética de Eduardo Kac nos traz e nos move a pesquisar e analisar o trabalho deste artista.

Em outro trabalho de Eduardo Kac, a instalação *Genesis* faz referência ao mito da criação do mundo na tradição judaico-cristã (Figura 4).

*Gênesis é uma obra de arte transgênica que explora a intrincada relação entre biologia, sistemas de crenças, tecnologia da informação, interação dialógica, ética e Internet. A exibição da Galeria permite que os participantes, tanto locais como remotos (via web) acompanham a evolução do trabalho. Esta tela consiste de uma placa de Petri com as bactérias, uma câmera de microvídeo flexível, uma caixa de luz ultravioleta (UV) e um iluminador de microscópio. Este conjunto é conectado a um projetor de vídeo e dois computadores em rede. Um computador funciona como um servidor web (streaming de áudio e vídeo ao vivo) e manipula solicitações remotas para a ativação de UV. O outro computador é responsável pela síntese de música do ADN. O local de projeção de vídeo mostra uma imagem de vida maior do que de divisão bacteriana e interação visto através da câmara de microvídeo. Participantes remotos na web interferem com o processo por ligar a luz UV. A proteína fluorescente em bactérias responde à UV luz por emissão de luz visível (ciano e amarelo). O impacto de energia da luz UV sobre a bactéria é tal que ele interrompe a sequência de DNA no plasmídeo, acelerando a taxa de mutação. (Detailed description of genesis, s/d); tradução do autor.*

Usando os saberes conquistados pela genética e pelas tecnologias de informação, explora reações químicas, biológicas, a comunicação em código Morse e as redes de comunicação pela internet. Questiona de forma simbólica pensamentos míticos, religiosos e lógicos. Ao olhar as produções desse artista que nasceu no Brasil mas vive e trabalha no exterior, como cidadão do mundo, vivendo sua arte, podemos pensar em conexões interdisciplinares e transdisciplinares que exploram muitas áreas ao mesmo tempo. Conhecimentos relacionados à biologia, tecnologia, religião, conceitos de ética na internet em uma arte de ativação propositora, participativa, fazendo convite ao público na coautoria artística.

### **Conclusão**

Eduardo Kac apresenta ações com base na ideia de “não lugar”, ou seja, não existia um lugar oficial para encontrar a arte e ter experiências com estas linguagens expressivas. A telepresença e a desterritorialização são escolhas e intenções poéticas na obra deste artista, assim como a investigação científica no argumento da Bio Arte e a participação do público presente nos locais das instalações ou a partir de lugares remotos. Ao olhar as produções desse artista, concluímos que Eduardo Kac, para além dos estudos sobre a Bio Art, também pode nos oferecer pistas para estudos mais aprofundados sobre as gerações de artistas que desenvolvem na atualidade, trabalhos na ótica da arte participativa, politicamente engajada. O público visitante não é apenas apreciador, mas vive a ação poética intensamente. Poderíamos dizer que o expectador cria sua própria experiência, há “uma reunião de detalhes e particularidades fisicamente

dispersos em um todo vivenciado. Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista” (Dewey, 2010:137).

A arte propositora, interativa, que convida o público a sua ativação, nasceu em um passado recente e hoje continua a influenciar gerações de artistas, neste sentido, conversações sobre o tema pode ampliar compreensões, novas análises e trocas entre artistas.

### **Referências**

- Basbaum, R. (2007). *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, ISBN 9788580490367
- Bishop, Claire. (2012). *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso. ISBN-10: 1844676900- ISBN-13: 978-1844676903
- Clark, L. (1998). Lygia Clark / *Hélio Oiticica: Cartas, 1964/74*. Organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UFRJ. ISBN 85-7108- 191-3
- Clark, Lygia. *Nós somos os propositores*. Disponível em URL: [http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=25](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25) Acesso em 30 jun 2018.
- Detailed description of genesis (s/d)* URL: <http://www.ekac.org/transgenicindex.html> Acesso em 14 de dezembro de 2018.
- Dewey, John. (2010). *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9788561635541
- Dunn, Christopher. (2008). *Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974*. ArtCultura, ISSN 1516-8603. Uberlândia, v. 10, jul-dez.
- Maturana, Humberto. (2001). *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Organização e tradução: Cristina Magro, Víctor Paredes. Belo horizonte: UFMG, ISBN: 85-7041-249-5



# Caminhos cruzados de Armando Alves

*Cross Paths of Armando Alves*

CLÁUDIA RAQUEL LIMA\* & SUSANA CRUZ BARRETO\*\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, Designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona do Porto, Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação (FCAATI). Rua Augusto Rosa 24, 4000-098 Porto, Portugal. E-mail: claudiaaquellima@gmail.com

\*\*Portugal, Designer.

AFILIAÇÃO: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4000-421 Porto, Portugal. E-mail: susanaxbarreto@gmail.com

**Resumo:** Este artigo decorre da análise da vida profissional e obra do Pintor Armando Alves que se desenrolou numa conversa na primeira pessoa no seu atelier. Para o efeito, analisamos a obra gráfica do Pintor. Procuramos encontrar pontos transversais à sua obra de pintura e de design e perceber em que medida a sua formação académica se reflete na sua abordagem às artes gráficas.

**Palavras chave:** Armando Alves / pintura / design gráfico.

**Abstract:** *This article stems from the analysis of the professional life and work of the Artist Armando Alves that unfolded in a one-to-one conversation in his studio. For this purpose, we analyzed Alves' graphic work, while seeking to find points that are transversal to both, his paintings and design outputs. This was done in order to understand the extent to which his academic training is reflected in his approach to the graphic arts.*

**Keywords:** *Armando Alves / painting / graphic design.*

## Introdução

Armando José Ruivo Alves nasceu em 1935, em Estremoz. Estudou em Lisboa, onde fez o Curso de Preparação às Belas Artes, na Escola de Artes Decorativas António Arroio, e admissão às Belas Artes. Mudou-se, posteriormente, para o Porto onde se formou em Pintura, na Escola Superior de Belas Artes (ESBAP), em 1962. Juntamente com José Rodrigues, Ângelo de Sousa e Jorge Pinheiro ficou conhecido como um dos *Quatro Vintes*, média de vinte valores obtida no final do curso.

Após a licenciatura, Armando Alves foi nomeado Professor Assistente da ESBAP. Paralelamente à atividade de pintor, o autor desenvolve projetos de design (os primeiros ainda como aluno), assume um papel preponderante no desenvolvimento desta área enquanto disciplina académica ao introduzir o estudo das Artes Gráficas na ESBAP, a qual viria, posteriormente, dar origem ao curso de Design Gráfico.

No final da década de 60, dedica-se às artes gráficas desenvolvendo projetos na área do design editorial, cartazes e catálogos de exposições (Fig. 1), entre outros, cuja a análise integrou a metodologia para este artigo, a par de entrevistas e análise documental. Esta atividade, como artista gráfico e pintor (Figura 2), desenvolve-se enquanto docente da ESBAP até 1973, ano em que deixa o ensino para se dedicar mais inteiramente ao design e pintura.

Para o presente artigo, é feita uma análise do percurso de Armando Alves através da observação direta (Banks, 2001) da sua obra gráfica e entrevista realizada ao autor, a 5 de dezembro de 2018, no seu atelier, em Matosinhos.

## Artista e Designer

*Há uma continuidade direta entre as tradições da pintura a óleo ocidental e a publicidade gráfica (...) o design gráfico presente na publicidade não é diferente da arte, na medida em que ambos usam as mesmas técnicas ilustrativas e persuasivas (...) o prestígio cultural (Berger, 1972:134).*

Armando Alves inicia a sua atividade de designer ainda nos tempos de faculdade onde lhe era solicitado, pelo Mestre Carlos Ramos, que desenvolvesse catálogos e cartazes das exposições realizadas na ESBAP. Na altura havia duas grandes exposições, a Exposição Magna, uma exposição de trabalhos realizados durante o ano na escola, e uma outra exposição de trabalhos extra escolares realizados nos ateliers e, portanto, com um caráter menos rigoroso face aos parâmetros e diretrizes do curso. A conceção destes catálogos, juntamente com alguns trabalhos que já havia realizado para a revista *Lusíada* (Revista ilustrada



**Figura 1** · Catálogos das mais recentes exposições de obras do Pintor, desenvolvidos por Armando Alves. Fonte: própria.

**Figura 2** · Conjunto de pinturas de Armando Alves. Atelier do Pintor. Fonte: própria.

de cultura, arte, literatura, história e crítica), da casa Simão Guimarães e Filhos, foram as primeiras experiências na área do design e aquelas que lhe despertaram o interesse pela atividade das artes gráficas. Desde então, e até à data, desenvolve em paralelo as atividades de designer e pintor, duas atividades que, segundo Armando Alves, ao longo da sua carreira se foram contaminando, ainda que com duas linguagens distintas.

Enquanto aluno, relaciona-se com José Rodrigues, Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro que, junto com Armando Alves, viriam a ficar conhecidos como os *Quatro Vintes*. Teve referências muito fortes na pintura e no desenho, entre elas o pintor Heitor Cramês (professor de desenho de estátua), o Mestre Dordio Gomes e Augusto Gomes, no domínio da pintura, o Mestre Barata Feyo e Júlio Resende (que nunca chegou a ser seu professor, mas, segundo o autor, influenciou-o muito).

Na área das artes gráficas, e não havendo à data a facilidade de acesso e intercâmbio de informação além fronteiras, as suas referências restringiam-se ao meio nacional, sendo a principal referência Sebastião Rodrigues, o qual teve oportunidade de conhecer mais tarde e partilhar ideias.

Quando termina o curso, começa a dar aulas na ESBAP, assumindo a cadeira de *Pintura Decorativa*. Esta cadeira, cujo nome vinha ainda do séc. XIX, revelava-se, para Armando Alves, de pouco interesse face à realidade artística que se vivia à época. Neste sentido, e após um ano a lecioná-la, propõe como alternativa uma cadeira de iniciação às Artes Gráficas. É assim introduzida esta disciplina de Artes Gráficas no curso de Pintura da ESBAP, em 1962. Não havia, então, um programa escrito da disciplina, mas uma ideia do que se pretendia fazer. O primeiro ano seria experimental e depois, dependendo dos resultados obtidos, avaliar-se-ia a continuidade ou não da mesma. A abordagem à disciplina foi, então, pensada e estruturada por Armando Alves.

Conforme nos relata Armando Alves (comunicação pessoal, 5 de dezembro, 2018), à data não havia computadores, o que havia era obra feita como os trabalhos de Sebastião Rodrigues para a Gulbenkian e a revista *Almanaque*. A abordagem à disciplina era, assim, bastante artesanal, recorrendo-se a materiais de referência existentes, nomeadamente a revistas como a *Marie Claire* ou a *Paris Match*, segundo o autor “de grande importância e muita qualidade gráfica” que, não só eram analisadas em contexto de aula (Ruby, 2000), mas também constituíam materiais interessantes que eram recortados e arquivados para, mais tarde, serem reutilizados em novas composições gráficas num processo artesanal à base do “corte e cola”. Com estes materiais, que incluíam recortes de letras, títulos, textos ou fotografias, compunham vários projetos como capas de discos ou capas de livros fictícios.

Através de bibliografia e obra existente, eram também analisados em aula obras e autores de referência, destacando Armando Alves a obra de Sebastião Rodrigues como uma das principais referências, e em particular a revista *Almanaque*. Segundo o autor houve sempre, também, uma grande influência da escola inglesa e italiana no que respeita às artes gráficas.

No final do ano, os resultados obtidos nesta cadeira são expostos na Exposição Magna, tendo sido bastante apreciados. A cadeira de Artes Gráficas, iniciada a título experimental, estabiliza-se, assim, no curso de Pintura, vindo, anos depois, a dar origem ao curso de Design Gráfico.

Após 14 anos, deixa o ensino na ESBAP para dirigir a Editorial Inova, considerando não ser possível a conciliação da atividade de Professor e da atividade de artes gráficas fora da escola, porque “ambas exigiam uma dedicação muito grande” (comunicação pessoal, 5 de dezembro, 2018). Opta então pelas artes gráficas, numa altura em que, segundo Armando Alves (comunicação pessoal, 5 de dezembro, 2018) “havia uma apetência muito grande” pelos trabalhos gráficos “com uma certa qualidade”.

À data, a Editorial Inova publicava cerca de 30 a 40 livros por mês, sendo sempre o autor o designer da editora. Entre os livros desenvolvidos, Armando Alves destaca o livro *Ostinato Rigore*, edição Editorial Inova Limitada, de 1971, com poemas de Eugénio de Andrade, que, para além do design, inclui um desenho da sua autoria. Este livro, com uma linguagem gráfica pautada pela simplicidade, apresenta-se dentro de uma bolsa de cartão negro ilustrado (Figura 3).

Nas décadas que se seguiram teve uma atividade intensa, tanto no âmbito das artes gráficas, onde realizou inúmeros trabalhos de design editorial, cartazes e catálogos de exposições, entre outros, como no âmbito da pintura. Ainda que estas áreas se tenham cruzado, e até contaminado, na obra que foi produzindo, Armando Alves reconheceu sempre a especificidade da linguagem visual e comunicacional de cada uma delas, afirmando ter sempre sabido conciliar estas áreas “fazendo coisas diferentes” (comunicação pessoal, 5 de dezembro, 2018). Fez várias serigrafias e, inclusive, reproduziu alguns dos seus quadros em serigrafia. Não obstante, salienta que a serigrafia tem também uma linguagem própria que não abarca a reprodução de quadros (como ele próprio já fez), mas sim uma linguagem que passa pela composição do desenho, separação das cores, uma forma mais pura e gráfica ajustada às características da técnica em si.

Atualmente, com 83 anos e já reformado, mantém as suas atividades enquanto pintor e artista gráfico, trabalhando diariamente no seu atelier, em Matosinhos. Quando questionado sobre a forma como distribui o seu tempo, Armando Alves (comunicação pessoal, 5 de dezembro, 2018) afirma fazê-lo



**Figura 3** - Armando Alves, *Ostinato Rigore*, edição Editorial Inova Limitada, de 1971. Fonte: própria.

consoante as necessidades, salientando, contudo, que “o design é sempre para ontem”, pelo que “quando é preciso ser feito, faz-se”.

Considera-se “obsessivo no trabalho”, fazendo coisas diferentes todos os dias. Na visita realizada ao seu espaço, transparece, efetivamente, uma atividade contínua de trabalho: telas que se sobrepõem não só nos espaços que lhe são aparentemente reservados, mas também em estantes reservadas a livros e mesas de trabalho; materiais de pintura em utilização, paletas com várias cores produzidas, sugerindo estar a uso; panos com restos de tintas e pincéis; desenhos nas mesas, alguns de outros autores; pequenas esculturas por todo o atelier; e livros, muitos livros, seja em estantes, seja a uso espalhados pelo espaço disponível (Figura 4 e Figura 5).

Na área do design, protagonizou toda uma evolução fomentada pelo desenvolvimento das técnicas e tecnologias, tanto de conceção gráfica como de produção. Observa o potencial do computador, em particular enquanto ferramenta de execução dos seus trabalhos e não como meio de criação, aspeto salientado pelo próprio autor. Assim, embora não manuseie o computador, utiliza-o como ferramenta de execução dos seus trabalhos, recorrendo, para o efeito, a um colaborador.

O seu trabalho gráfico é pautado pela versatilidade, transparecendo uma vontade de experimentação. Nas capas de livros que concebeu, no que respeita ao tratamento tipográfico, encontramos diferentes abordagens. Encontramos capas caracterizadas pelo uso de tipografias pesadas e condensadas, como a do livro *O Último Dia da Pide*, realizada em 1974, e capas caracterizadas pela utilização de tipografias de baixo peso, como a do livro *Ostinato Rigore*, já referido, a do livro *O texto de João Zorro*, de 1974, ou a do livro *Poemas a Guevara*, publicada em 1975 pela Editorial Limiar, onde a tipografia Futura é utilizada numa versão *light*. Se na capa de *Poemas a Guevara* é dado grande ênfase à tipografia, a qual domina toda a capa, sendo conjugadas diferentes escalas, em capas como *Ostinato Rigore*, *O texto de João Zorro* ou *Poemas a Guevara*, a tipografia não assume tanta predominância, sendo dado maior destaque à ilustração (no primeiro caso, um desenho de José Rodrigues e, no segundo caso, um desenho de Ângelo de Sousa). Comum a estas capas é a utilização de cores diretas e em número reduzido.

Nos trabalhos gráficos de Armando Alves, encontramos, também, exemplos em que se percebe um cuidado que vai muito além da organização de elementos e conteúdos na superfície de trabalho, o arranjo gráfico, sobressaindo toda uma preocupação com os materiais e papéis utilizados na sua produção, bem como os acabamentos, não raras vezes feitos artesanalmente (Banks, 2001).





**Figura 4** - Imagens recolhidas no atelier de Armando Alves. Fonte: própria.

**Figura 5** - Imagens recolhidas no atelier de Armando Alves. Fonte: própria.

**Figura 6** - *Princípio*, catálogo com fotografia de João Avelino Marques e textos de Mário Cláudio, desenvolvido por Armando Alves. Fonte: própria.

**Figura 7** - *Princípio*, catálogo com fotografia de João Avelino Marques e textos de Mário Cláudio, desenvolvido por Armando Alves. Fonte: própria.



Neste âmbito, destaca-se a obra *Princípio*, um catálogo com fotografia de João Avelino Marques e textos de Mário Cláudio, uma edição especial para a qual foram produzidos apenas 20 exemplares. Embalado numa caixa de acrílico transparente, este catálogo, impresso em grande formato e em papel texturado, apresenta um acabamento requintado, cosido manualmente, ficando a costura a descoberto pela ausência de uma tradicional capa. Os textos são trabalhados numa tipografia serifada cujo desenho nos remete para a tipografia da máquina de escrever, reforçando, também, um carácter mais artesanal. No seu conjunto, esta obra gráfica afigura-se como uma peça requintada que apela não só ao sentido visual, mas também à manualidade (Figura 6 e Figura 7).

Outra obra que podemos salientar neste âmbito (e que foi destacada pelo próprio Armando Alves) é o supracitado livro *Ostinato Rigore*, de 1971, apresentado numa bolsa de cartão negro. Ainda que a produção deste trabalho não nos remeta para uma vertente tão artesanal, como no caso anterior, o manuseamento do livro remete-nos para um carácter mais manual e sensorial.

### Conclusão

A análise do percurso de Armando Alves, decorre da evidência de que há uma insuficiente inscrição, uso de conhecimento individual e experiência dos professores e investigadores aposentados em arte e design. Este facto levanta a hipótese de que, a legitimação da sabedoria conduzida pela prática na arte e na pesquisa de design, contribuirá grandemente para o domínio e profundidade da disciplina, bem como para informar o seu papel como uma *interface* multidisciplinar. Este artigo é um ângulo desta procura e legitimação centrado na análise do trabalho de Armando Alves, cuja riqueza se revela em três frentes, na arte, design e no cruzamento e contaminação destas duas esferas.

Os resultados desta investigação visam estabelecer as bases para uma mudança de paradigma no reconhecimento, comunicação e activação de contribuições relevantes para o conhecimento, a cultura e o tecido social que os académicos de arte e design podem oferecer em nome próprio: formas de sabedoria não necessariamente revertidas ou traduzidas para o conhecimento científico nas suas carreiras e que podem desta forma encontrar outros contextos de ressonância e aplicabilidade.

O testemunho pessoal e análise documental e visual dos artefactos visuais criados por Armando Alves, representam uma agregação de conhecimentos e experiências individuais que podem ser de grande utilidade, aplicabilidade e replicabilidade.

## **Referências**

Banks, Marcus (Eds.) (2001) *Visual Methods in Social Research*. London: Sage Publications UK.

Berger, John (1972) *Ways of Seeing*.

Harmondsworth: Penguin.

Ruby, Jay (2000). *Picturing culture: explorations of film & anthropology*. Chicago; London: University of Chicago Press.

# Atravessamentos entre arte, arquitetura e cidade na obra de Rubens Mano

*Crossings between art, architecture and city in the work of Rubens Mano*

TATIANA SAMPAIO FERRAZ\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista e professora universitária.

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1Y, Bairro de Santa Mônica, Cidade de Uberlândia — MG, Brasil. E-mail: tsferraz@ufu.br

**Resumo:** O artigo é um estudo interdisciplinar da obra de Rubens Mano, produzida a partir da década de 1990. Tal década foi tomada como clivagem para a análise das transformações urbanas e das mudanças do meio artístico, em especial, aquelas que pressupõem um atravessamento entre arte, arquitetura e cidade — que, no caso de Mano, diz respeito à “experiência paulistana” (da cidade de São Paulo). A partir de uma perspectiva contextual, sua obra detetor de ausências problematiza a experiência urbana fragmenta do tecido moderno herdado da cidade industrial.

**Palavras chave:** Rubens Mano / experiência urbana / prática contextual.

**Abstract:** *The article is an interdisciplinary study of the work of Rubens Mano, produced from the 1990s. This decade was taken as a cleavage for the analysis of urban transformations and changes in the artistic milieu, especially those that presuppose a cross between art, architecture and city — which, in Mano’s case, refers to the “São Paulo experience”. From a contextual perspective, his work detetor de ausências problematizes the urban experience fragmented from the modern fabric inherited from the industrial city.*

**Keywords:** *Rubens Mano / urban experience / contextual practice.*

## Introdução

A perspectiva contextual que orienta a atuação de Rubens Mano a partir dos anos 1990 pode ser situada num panorama não só da produção local como da internacional, cuja década repôs um interesse pelo mundo real e pela construção de lugares diante das crescentes virtualidades do contemporâneo. Um novo interesse pelo cotidiano é mobilizado por outros desafios, distintos daqueles dos anos 1960 e 1970; aqui, o modo de vida produzido pela modernidade “incompleta” somar-se às distorções provocadas pelas forças econômicas da globalização dos mercados (verificadas tanto na arte quanto nas cidades), bem como pelos processos de financeirização das trocas culturais e simbólicas dali decorrentes.

De par com o interesse renovado pelo mundo real e pela problemática da vida urbana, a partir da década de 1990 parte da produção artística tratou de borrar as determinações físicas que o lugar e o contexto tinham impostos à obra. Os paradigmas que orientaram uma prática do espaço assentada na vinculação direta e fisicamente inseparável da obra com o *lugar* ao qual se endereçava, e amplamente difundida a partir dos anos 1960 com a *minimal art* e o *site specificity*, vinham sendo questionados desde meados dos anos 1980. Surgia uma nova acepção de espaço, esgarçada pelas práticas contemporâneas, abordado não mais exclusivamente em seus aspectos físicos e fenomenológicos, mas também em suas implicações socioculturais.

A tomada de consciência de certas práticas artísticas que se debruçam sobre o problema do lugar deveria ser capaz de perceber outras camadas implicadas no espaço urbano para além de sua dimensão física, incluindo, segundo a crítica, uma extensa investigação visual e verbal que incorporasse a interdisciplinaridade e os estudos multiculturais. Essas linhas de investigação e produção estariam mais ligadas a “contextos e conteúdos, do que a estilos e correntes” (Lippard, 1995:120).

No caso de Mano, isso corresponderia a um ponto de vista da *produção social do espaço*, que passa a considerar com mais intensidade não só o papel do artista na fruição da obra, mas a atuação do(s) sujeito(s) social(is) na cidade. Neste sentido, este artigo buscar situar a produção de Mano dos anos 1990 dentro de uma prática contextual, pela qual a visada interdisciplinar em relação ao *lugar* é o motor principal para se construir uma percepção crítica sobre a produção do espaço na cidade. Ela pressupõe um compromisso político do artista e uma disponibilidade ética e estética do público em se engajar no debate da arte contemporânea e da vida urbana.

## 1. Arte/Cidade em São Paulo

A partir da década de 1990, em São Paulo, os artistas interessados em operar numa perspectiva contextual buscaram outros lugares para a realização da obra, em diferentes contextos físicos, sociais e culturais, mobilizados por um mundo urbano extra-artístico. O exemplo paradigmático que percebeu as mudanças ocorridas no território paulistano no período como uma questão local premente foi o projeto *Arte/Cidade*, idealizado por Nelson Brissac Peixoto, que rendeu várias edições, as quais voltaram-se a diferentes situações urbanas paulistanas em transformação.

O projeto *Arte/Cidade* teve quatro edições: a primeira delas foi realizada no edifício histórico do antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, em 1994; a segunda edição, no mesmo ano, ocorreu na região central da cidade, em torno do Vale do Anhangabaú, onde a situação se colocava mais em termos de fluxo e deslocamento; a terceira edição, realizada em 1997, ocorreu numa antiga região fabril, ao longo da linha férrea, entre a Estação da Luz e as Indústrias Matarazzo; e a última delas, em 2002, no eixo da Zona Leste, região ligada ao primeiro ciclo de industrialização da cidade, cuja ocupação mais recente deixou vastos intervalos no território.

De modo geral, o projeto curatorial de Brissac instaurou uma nova visibilidade da arte contemporânea na capital paulista, não mais restrita aos limites institucionais de um museu, uma galeria ou qualquer outro recinto sacralizado da arte. Uma vez fora dos contornos institucionais, Brissac também se preocupou em diferenciar sua proposta do formato de um evento, lançando-o como um projeto de “intervensões”, cujo caráter é necessariamente comprometido com o lugar de sua realização. “A intervenção artística é uma leitura do lugar”, defende ele (Peixoto, 1996:21).

O *Arte/Cidade* ocorreu num momento em que várias iniciativas afirmavam a urgência de tratar dos problemas da cidade, e em particular do centro histórico de São Paulo. A região era renegada pelas grandes instituições financeiras e comerciais desde pelo menos a década de 1970, em favor da valorização de como novos centros empresarias. O processo de “degenerescência urbana” pelo qual a cidade passara resultou na perda do papel econômico e simbólico do centro, no declínio do espaço público e na degradação da infraestrutura da cidade, dentre outros fenômenos.

No caso paulistano, a descontinuidade produzida pela dispersão das atividades no território e pelos interesses imobiliários foi ainda mais acirrada com o advento da globalização das cidades, e resultou no que os urbanistas chamam de “cidade cindida”, onde à infraestrutura da malha moderna em solo urbano



**Figura 1** - Rubens Mano, *detetor de ausências*, 1994.  
Intervenção temporária com projetor Sperry, lâmpada HDMI  
6000w, estrutura tubular metálica, estabilizador, cabo elétrico.  
Viaduto do Chá, São Paulo. *Arte/Cidade 2: A cidade  
e seus fluxos*. Fonte: [www.incessante.org](http://www.incessante.org)  
[website do artista]

**Figura 2** - Rubens Mano, *detetor de ausências*, 1994.  
Detalhe do fecho de luz da intervenção no viaduto.  
Fonte: [www.incessante.org](http://www.incessante.org) [website do artista]

sobrepõe-se a condição contemporânea fragmentada da cidade global, cada vez mais pautada pela desterritorialização e pela deslocalização. O novo foco sobre o problema do *lugar* na arte contemporânea, expresso na concepção do *Arte/Cidade*, não deixa de ser um reflexo dessa cisão, na medida em que procura restabelecer uma relação mais direta e “real” com a cidade e os modos de vida que se imprimem nela.

## **2. Arte/Cidade2: curadoria e contexto**

De antemão, a segunda edição do *Arte/Cidade*, intitulada *A cidade e seus fluxos*, não oferecia um determinado espaço expositivo, mas uma zona imprecisa, de escala metropolitana, representada por um “espaço entre” edifícios que marcavam sua extensão: o prédio da Light, a antiga sede do Banco do Brasil e o edifício Guanabara. Instaurado num lugar de trânsito, exigiu do público uma disposição peatonal para alcançar os trabalhos, ao percorrer a distância entre os três edifícios. Ao longo dos percursos, o público não só se deparava com as intervenções artísticas; seu deslocamento implicava a fruição da paisagem, atravessado pela perspectiva do vale.

Ao invés de trabalhar num espaço protegido que garantisse uma situação especial para a fruição dos trabalhos, a escolha da curadoria oferecia uma área de fluxo, com sobreposição de diversos extratos de circulação intensa, cujas travessias eram feitas por olhares fugazes perante a metrópole, em oposição a uma disponibilidade do olhar para a apreensão das obras em locais institucionais codificados.

A região do Vale do Anhamgabaú acumula diferentes escalas de circulação urbana; nela estão contidos um rio histórico canalizado, vias expressas de fluxo automobilístico intenso, dois viadutos que transpõem o vale e um extenso parque com pequenas áreas ajardinadas que ligam o centro novo ao velho. Além disso, o vale expressa um espaço de cruzamentos historicamente ligado ao crescimento original da cidade (Bucci, 2010:33). Voltar o olhar para a historicidade daquele lugar parecia ser um ponto crucial para se pensar a capital paulista.

## **3. Detetor de ausências**

O convite para participar do *Arte/Cidade 2* representou a oportunidade para Rubens Mano de, pela primeira vez, incidir diretamente no cotidiano da metrópole, como um acontecimento em si. Mano elegeu o Viaduto do Chá como situação disparadora para elaborar sua proposição, ao perceber aquele lugar como um “eixo visível de um intenso cruzamento entre homens e máquinas” (Mano apud Santos, 2004). A intervenção consistiu em um dispositivo luminoso que

atravessava o viaduto perpendicularmente ao fluxo normal de automóveis e pedestres (Figura 1).

O dispositivo criado por Rubens era composto de dois grandes holofotes de 12 mil watts de potência cada, instalados em ambos os lados do viaduto. Apoiados sobre torres de 13 metros de altura, a partir do nível do vale, os cilindros emitiam fachos de luz paralelos, de 1,5 metro de diâmetro, que cruzavam perpendicularmente o caminho dos carros e dos pedestres no viaduto (Figura 2). As fontes luminosas foram posicionadas em sentidos opostos, fazendo com que a luz se propagasse pela paisagem do vale e se dissipasse na imensidão da cidade, ao fundo.

Lidar com tal escala metropolitana não é uma tarefa simples. O desafio foi em parte vencido por Rubens ao encontrar em equipamentos militares a calibragem ideal para intervir num lugar tão fluido e impreciso, como o Viaduto do Chá, de intensa circulação e ao mesmo tempo incrustado no vazio urbano do vale. Em sua habilidade para negociar com diferentes agentes, Mano convenceu o Exército brasileiro a emprestar dois holofotes (Figura 3) utilizados na II Guerra Mundial para identificar aviões em ataque. Além dos holofotes, o artista conseguiu as lâmpadas mediante uma parceria com a empresa Osram, além de convencer a Quanta a emprestar-lhe os ballasts, os cabos e os estabilizadores.

Essa característica de envolver e articular diversos profissionais para a realização da obra — por meio de uma parceria que culmina no projeto executado — é tida pelo artista como um procedimento análogo ao urbanismo, *obra como urbanismo*, onde certas possibilidades dependem do deslocamento para além do pensar e fazer arte. O entendimento de Mano sobre o significado ampliado de sua obra coincide com o que Brissac pretendia instaurar com o *Arte/Cidade*: um novo lugar de atuação do artista e a realização da obra como “pretexto” para se ampliar os horizontes da prática artística contemporânea, envolvendo um diálogo mais amplo ao lidar com um número maior de tensões em relação a contextos já destinados à arte.

O *detetor de ausências* partiu da luz como matéria fundante, por meio da qual o artista reconfiguraria a experiência daquele lugar. Por sua natureza, a obra funcionaria em sua máxima potência no período noturno. Até mesmo a iluminação pública da Eletropaulo foi rebaixada para se criar a condição ideal de realização do trabalho. Durante a noite, ao atravessar os fachos luminosos, o transeunte tinha seu contorno demarcado instantaneamente. A obra se refazia a cada passante, numa alternância luminosa entre ausência e presença.

A obra fazia o transeunte a um só tempo sujeito e objeto da intervenção, ampliando o sentido da prática artística. A transformação do sujeito usuário do espaço em sujeito perceptor do lugar corresponde à valorização da situação nômade





**Figura 3** - Rubens Mano, *detetor de ausências*, 1994. Detalhe do conjunto de equipamentos que acompanhavam os refletores militares. Fonte: [www.incessante.org](http://www.incessante.org) [website do artista]



**Figura 4** - Rubens Mano, *detetor de ausências*, 1994. Vista aérea da intervenção no Viaduto do Chá, São Paulo. *Arte/Cidade 2: A cidade e seus fluxos*. Fonte: [www.incessante.org](http://www.incessante.org) [website do artista]

de sua prática fotográfica inicial realizada em seus percursos pela cidade. A arte, aqui, é capaz de interromper o fluxo do cotidiano da cidade ao deslocar o olhar do sujeito de sua condição passiva para uma nova situação perceptiva, ativa, por meio da qual constrói um outro lugar. *detetor* se coloca, portanto, como um dispositivo perceptivo mediador, entrelaçando artista, público e lugar.

Sem poder contar com a certeza de que o público tenha vivenciado suas obras “silenciosas”, instaladas temporariamente na cidade, Mano não hesita em documentá-las rigorosamente. Uma das fotos de *detetor* mais reproduzidas é uma tomada de cima de um edifício circunvizinho (Figura 4). O ponto de vista do alto explicita o *espaço em ato* ao flagrar a aparição luminosa de transeuntes que circulavam anonimamente pelo viaduto. Vista do alto, é possível perceber como a intervenção incide no espaço-tempo do lugar, produzindo um novo lugar; este, por sua vez, é qualificado pela presença-ausência dos passantes, uma aparição ambígua e fantasmática de habitar a metrópole.

O emprego da luz como matéria principal da obra deriva da formação de seu olhar pela fotografia. Tal matriz fotográfica de Mano teria deixado resquícios na obra de 1994 sob três aspectos: como técnica, ao se utilizar a matéria-prima luz

para produzir um registro, mesmo que instantâneo; como linguagem, às avessas, abandonada a pretensão de se criar um registro documental, permanente; e como recurso mediador, entre habitat e habitante, ou mais precisamente, entre uma situação urbana que perdeu a escala humana e a individuação dos seus usuários ao se reinterpretarem naquele lugar.

### Conclusão

O *detetor de ausências* se mostrou um divisor de águas na produção de Mano por representar um transbordamento do fato fotográfico (presente nas obras iniciais da década anterior) em práticas artísticas mais expandidas. Ainda que suas proposições já viessem sendo construídas a partir de questões que emergiam da problemática da arquitetura, da cidade, da produção do espaço e do *lugar*, aqui elas se dá na *duração* mesma de sua ação, convocando o público, ainda que sutil e silenciosamente, a tomar parte dela. Como vimos, Rubens se mostra interessado não só em elaborar questões para além do “fotográfico” — em direção à superação da distinção entre linguagens artísticas, como também em produzir fricções entre o campo artístico e o “extra-artístico”, no diálogo com outras disciplinas do conhecimento.

O *detetor* seria a expressão inaugural dessa passagem à dimensão espacial da obra, onde o processo fotográfico lhe assegura um acesso particular à experiência do espaço. Nele, o espaço em ato proposto por Mano produz um efeito contrário ao desenraizamento do sujeito ao converter os espaços de trânsito da vida “supermoderna” em locais de experiência, transformando esses espaços em atos de espacialização.

### Referências

- Bucci, Angelo (2010) *São Paulo, razões da arquitetura: da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes*. São Paulo: Romano Guerra.
- Lippard, Lucy (1995) “Looking Around: Where We Are, Where We Could Be”. In: Lacy, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press, pp. 114-130.
- Peixoto, Nelson Brissac (1996) “Intervenciones urbanas”, *Poliester* [Arquitetura], vol. 5, n. 15, primavera, p. 21.
- Santos, Laymert Garcia dos (2004) “Un art de l’espace et de sa production”, *Parachute*, n. 116, Montreal, oct.-dic.

# Tempo, Memória e Palimpsesto na obra de Sônia Gomes

*Time, Memory and palimpsest in Sonia Gomes's work*

TERESA ISABEL MATOS PEREIRA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 28 janeiro 2019.

\*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL), CIED (Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais — Escola Superior de Educação de Lisboa) e Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: tpereira@eselx.ipl.pt

**Resumo:** O texto incide sobre o processo criativo e artístico da artista brasileira Sônia Gomes cuja obra nasce do resgate de matérias têxteis, e outros materiais “encontrados” como papel, cartão, troncos, raízes, arame, etc. Através do gesto da artista estes materiais de “resíduo” conhecem uma nova existência enquanto objetos de arte, imbuídos de memória. Amarrando ou costurando as peças de vestuário, tecidos, bordados e outras matérias, a artista convoca a dimensão vivencial de cada elemento. Os seus ciclos de uso, ligações particulares com o seu proprietário, tornam as suas peças, um palimpsesto que entrelaça sucessivas camadas de tempo-significado.

**Palavras chave:** Arte Têxtil / Apropriação / Palimpsesto / Tempo.

**Abstract:** *The text focuses on the creative and artistic process of the Brazilian artist Sônia Gomes whose work is born from the rescue of textiles and other “found” materials such as paper, cardboard, trunks, roots, wire, etc. Through the artist's gesture these “waste” materials know a new existence as objects of art, embedded with memory. Tying or sewing garments, fabrics, embroidery and other materials, the artist summons its existential dimension; its cycles of use, particular links with its owner, make these pieces a palimpsest that interweaves successive layers of time-meaning.*

**Keywords:** *Textile Art / Appropriation / Palimpsest / Time.*

## Introdução

Sónia Gomes (n. Caetanópolis- Minas Gerais, 1948) vive e trabalha em Belo Horizonte. Possuindo uma formação inicial em Direito, a artista frequentou um curso livre de arte na Escola Guignard a partir do meio da década de noventa do século XX. Desenvolve desde então um percurso singular que conta com várias exposições individuais e coletivas (EUA, Alemanha ou Dinamarca, entre outras) bem como uma representação na 56<sup>o</sup> Bienal de Veneza, em 2015. Apresenta, atualmente e até 10 de março de 2019, no Museu de Arte de S. Paulo uma exposição monográfica intitulada “Ainda assim eu me levanto”.

O trabalho de Sónia Gomes resulta de um gesto de resgate de matérias têxteis e outros materiais “encontrados” como papel, cartão, troncos, raízes, arame, etc. aos quais imprime uma nova existência enquanto objetos de arte, imbuídos de memória. Através da ligação de peças de vestuário, tecidos, bordados e outras matérias, a artista apela a uma dimensão vivencial de cada elemento com os seus ciclos de uso, ligações particulares com o seu proprietário, construindo a cada peça, um palimpsesto que entrelaça sucessivas camadas de tempo-significado. Trabalhando “com o que tem” Sónia Gomes desenvolve um processo criativo que mergulha no diálogo com os materiais e com um fazer artesanal. Os nós, as amarrações, as torções, a costura, a assemblagem ou a colagem configuram corpos escultóricos que ocupam o espaço como presenças poéticas materializando identidades, histórias de vida, valores artísticos, culturais e políticos que remetem para o substrato cultural africano da cultura brasileira.

### 1. Interferências

A vivência num centro de produção têxtil, associada a uma tradição do uso do tecido como elemento simultaneamente funcional e simbólico, são apresentadas pela artista como aspetos fundadores de um percurso que passou pelo adorno do corpo à instalação espacial.

As “interferências” que realizava nas próprias roupas surgem como espaço de criação, comprometida com o ato de comunicar uma diferenciação individual, gradualmente ultrapassam o adorno corporal e invadem o espaço, mantendo, contudo, um feixe de ligações entre as funções simbólica/ornamental/utilitária do têxtil.

Na verdade, as dimensões comunicacional, (co)memorativa, ornamental ou de proteção fundem-se com no ato de construção do objeto plástico e incutem-lhe uma espessura de sentido que acresce à densidade formal da composição. Este ato de construção resulta, paradoxalmente, da descontextualização e desconstrução de uma estrutura prévia das matérias têxteis que lhe estão na origem.

A apropriação de peças de vestuário, botões, fragmentos de rendas, bordados, tricô, ou crochê apresenta-se como uma estratégia que permite evocar as várias temporalidades que impregnam cada elemento material, as suas “energias” intrínsecas. Trata-se igualmente de afirmar o processo criativo como resultado de uma sequência de encontros — com os materiais, com as formas, com as técnicas de construção, com o espaço existencial da obra — que, em última instância, marca indelevelmente a poética da artista.

À verdade dos materiais, entendida na sua fisicalidade e tecnicidade do fazer, associam-se assim camadas de significado como a i) memória de um corpo ausente, que já habitou as peças de roupa utilizadas pela artista; a ii) criação de outros corpos que nascem da (re)significação dos elementos utilizados; ou iii) o diálogo entre as formas e o espaço, através de um jogo de escalas, equilíbrio de pesos e massas escultóricas, vazios, corpos suspensos ou corpos rastejantes que se situam entre a parede e o espaço vivencial.

A peça *Memória* de 2004 (Figura 1) nasce da desconstrução de peças têxteis e recomposição através de costura, torções e nós, formando uma composição marcada pela cadência das cores, texturas e linhas bordadas que evocando a imagem de um estendal de roupa, presentifica um corpo ausente e torna tangível a espessura temporal de cada peça. Nas palavras da artista, “cada item carrega a história de seu doador” (Gomes, apud. Colimore 2018), e assumindo-se enquanto princípio essencial ao desenvolvimento do processo criativo no qual a ação artística assume a “história que vem com a memória do tecido.” (Gomes, 2018). Na verdade, o tecido do vestuário carrega consigo um conjunto de memórias perpassam os domínios sensorial, social e cultural, desde a ligação íntima à pele como elemento de proteção, indicador de um estatuto social, ou afirmação de valores e princípios de natureza cultural e identitária.

Nos anos seguintes a artista irá aprofundar estes processos de desconstrução/transformação em peças como *Dança* (Figura 2) de 2008, *Tantas histórias* (2015) ou *Tecendo Amanhã I* de 2016 (Figura 3) onde as composições ganham um sentido de movimento e dinamismo através da justaposição de áreas vazias, zonas que invadem o espaço tridimensional, ou fios que se soltam e contrabalançam subtilmente os corpos de tecido. Simultaneamente parecem estar inacabadas, como parte de um processo em curso. Invertem a imagem de acabamento/perfeição do trabalho têxtil, complexificam uma dimensão temporal apontando um tempo futuro e tornam-se fragmentos de um sistema polissêmico, aberto a múltiplas vozes/tempos.



**Figura 1** - Sónia Gomes. *Memória*, 2004. Costura, assemblagem. 140 x 270 cm Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

**Figura 2** - Sónia Gomes. *Dança*. 2008. Costura, assemblagem. 140 x 270 cm. Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>



**Figura 3** - Sónia Gomes. *Tecendo Amanhã I*, 2016. Costura, bordado, assemblagem, 193 x 61 x 12 cm. Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

**Figura 4** - Sónia Gomes. *Mãos de Ouro*, 2008. Grafite, caneta, assemblagem s/papel, 47x37cm Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

**Figura 5** - Sónia Gomes. *Mãos de Ouro*, 2008. Grafite, caneta, assemblagem s/papel, 47x37cm. Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>



### 1. *Mãos de ouro*

O livro de artista, (Figura 4), intitulado “Mãos de Ouro” (2008) criado a partir da enciclopédia homónima de labores femininos, apresenta-se como suporte de indagação acerca das ligações entre a difusão da aprendizagem no domínio das técnicas têxteis, as representações sociais da mulher, os processos de desconstrução, apropriação e construção de um discurso plástico que é simultaneamente um discurso crítico.

O livro-objeto (único), tendo como suporte o manual técnico (de tiragem múltipla, publicado em fascículos semanais nas décadas de 60 e 70 do século XX), é construído através do desenho, colagem/ assemblagem de materiais como tecidos, rendas, bordados, num processo criativo baseado, em primeiro lugar no diálogo entre o grafismo da revista original e os materiais/texturas/imagens adicionados. Num segundo momento, a apropriação de um suporte reconhecido como meio de divulgação e aprendizagem técnica, surge como estratégia simultaneamente discursiva e plástica que resulta na criação do artefacto através da subversão e reconfiguração da regra inicialmente imposta pelo discurso original da enciclopédia. Esta dupla camada imposta pela assemblagem de materiais e reconfiguração do grafismo remete-nos para uma dimensão mais ampla das dicotomias estabelecidas pelo discurso histórico entre arte erudita, arte popular e arte decorativa. Esta visão dicotómica, desmantelada a partir da década de 70 do século XX pela crítica pós-moderna, pós-colonial e feminista, deixou as suas marcas, tanto no discurso crítico como no próprio discurso estético-artístico. Neste sentido, são variadas as modalidades de apropriação do têxtil como suporte plástico-discursivo com vista a criticar relações de poder e/ou de género. Em Sónia Gomes, o processo de pensar plasticamente o livro-artefacto remete tanto para a funcionalidade inicial de divulgação de conhecimento técnico, a autorreferencialidade aos processos, como para a sua subversão enquanto discurso “educador”; este, comprometido com um determinado modelo de sociedade, onde o papel da mulher é remetido para o espaço doméstico, resultando numa quase invisibilidade enquanto agente social, com capacidade de motivar a transformação. Na verdade, a peça “Mãos de Ouro” permite problematizar as construções de género e relações de poder cristalizadas em diversos discursos (verbais e visuais) ao longo do século XX, como se de um palimpsesto se tratasse. Num primeiro substrato surge o discurso escrito e visual que domestica o trabalho da mulher (não só através da regra técnica mas também das iconografias como parte integrante de um gosto e estética “feminina”). Uma segunda camada compõem-se de uma dimensão autorreferencial visando o discurso “educador”, através das técnicas, matérias e padrões têxteis



utilizados. Finalmente, uma terceira camada, que estabelece um contrapondo e paradoxo com as anteriores através da acumulação, aparentemente intuitiva de fragmentos materiais e gráficos que parece subverter a racionalidade, medida e funcionalidade do suporte original. No seu conjunto são convocadas várias camadas de sentido que transportam em si mesmas, as marcas do tempo culturalizado e socializado, mas também do tempo materializado no processo criativo e ato de fazer que estiveram na origem da obra.

## 2. À margem

A assemblagem como estratégia de apropriação-transformação e a intuição como germe criativo (ao invés da regra aprendida na academia) são declarados pela artista como princípios fundadores da sua prática. Afirma-se como uma figura “marginal” ao *mainstream* artístico, que intercala vida e obra num processo contínuo de autorreferencialidade e intersubjetividade já que, nas suas palavras:

*Minha obra é negra, é feminina e é marginal. Sou uma rebelde. Nunca me preocupei em mascarar ou asfixiar qualquer coisa que pudesse ou não se encaixar nos padrões do que se entende por arte. Sempre busquei um não conformismo frente ao que está estabelecido. Tive de superar muitos obstáculos porque sou uma mulher, porque sou negra e porque era muito velha para ser considerada um dos jovens talentos brasileiros da arte. (Gomes, 2018, apud Collymore)*

A forma como a artista se descreve a si própria e ao seu percurso, incarnam a imagem de uma *outsider*, nos termos traçados por autores como Colin Rhodes: de alguém que foge aos parâmetros de normalidade defendidos pela cultura dominante. (Rhodes, 2002:7). Esta normalidade visa não só a dimensão comportamental mas igualmente o género, o lugar na sociedade ou apenas a formação. Neste sentido, o sistema dominante impôs uma lógica de divisão entre um centro, ocupado pela arte “erudita”- ensinada nas academias — e um espaço marginal, periférico, ocupado por um conjunto de outras expressões como as artes “populares”, “decorativas”, “arte africana”, arte realizada por mulheres, criminosos doentes mentais, etc. que resulta do autodidatismo em modalidades de aprendizagem não formal ou informal. Contudo, olhares mais atentos acerca da produção artística do século XX viriam a revelar as múltiplas intersecções entre estes vários domínios (artificialmente tecidos pela historiografia ocidental) e a porosidade entre as suas hipotéticas fronteiras, que viriam a culminar na ideia de hibridação como princípio fundador da arte contemporânea.

O relato que a artista apresenta acerca da receção inicial da sua obra, apontada como sendo “*coisa de doidos ... coisa de negro*” (Gomes, 2012) é um indicador



**Figura 6** · Sónia Gomes. *Nº1*, da série *Torções Circulares*, 2015. Costura, tecidos, rendas s/ arame 90 x 58 x 44 cm. Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

**Figura 7** · Sónia Gomes. *S/ Título* (da série *Torção*). 2015, Costura, tecidos, rendas s/ arame. 260 x 120 x 40 cm. Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

**Figura 8** · Sónia Gomes. *S/Título* (da série *Patuá*). 2004. Costura, tecidos, rendas s/ arame 50 x 63 x 24 cm Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>



**Figura 9** · Sónia Gomes. *S/Titulo* (da série *Patudá*). 2016.

Costura, tecidos, rendas 17 x 37 x 30 cm. Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

**Figura 10** · Sónia Gomes. *Oferenda*. 2015 Costura, assemblagem

de tecidos, rendas 350 x 60 x 50 cm Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

claro desta concepção centralizadora do campo artístico, ao qual se acrescenta a sua dificuldade em enquadrar-se e cumprir o programa académico de desenho quando ingressa na escola Guignard. Ao invés da aprendizagem académica, formal, procurou adquirir conhecimento de modo fluído, que fosse de encontro aos seus processos criativos e poética individual (filtrada a partir de um universo de referências populares de matriz afro-brasileira) e desaguando num contacto com a arte contemporânea enquanto espaço multidimensional, que permitiu perspetivar-se enquanto artista plástica.

O sentido intuitivo e pulsional da composição percebe-se a partir do formalismo das séries escultóricas como *Torção* de 2015 onde a obra nasce numa estreita ligação aos processos manuais de construção, no âmbito dos quais se impõem as qualidades físicas, expressivas e plásticas da matéria. Estas peças (Figura 6 e Figura 7) tornam tangíveis o movimento e o gesto que lhes dá forma através da sinuosidade das linhas, do jogo de cheios e vazios, do equilíbrio de forças e dos possíveis diálogos quer com o espaço quer com quem as observa. Inscrevem-se num registo polissémico onde a policromia, os processos de amarrar, de unir, costurar, entrançar, torcer ou misturar, configuram não só o fazer artístico mas traduzem um fundo simbólico, poético e cultural mais amplo e enraizado na diversidade cultural brasileira.

Referências à cultura afro-brasileira são recorrentes na obra da artista, entendidas como afirmação de pertença e memória que se materializam por exemplo na série *Patuá*, de 2016 (Figura 8 e Figura 9). Esta é composta por peças escultóricas, bolbosas, construídas através da conjugação de tecidos, rendas, bordados ou outros materiais que remetem diretamente para os amuletos utilizados no candomblé, sendo complementada por peças como *Oratório*, *Oferenda* (Figura 10) *Santa*, etc. que evocam a simbiose entre espiritualidade e fisicalidade. A mistura de diferentes realidades (materiais e simbólicas) configura-se como cerne destas peças nas quais os materiais transportam consigo a memória da fabricação, dos uso(s) e do(s) tempo(s) e juntos perfazem o início de outra existência. São também objetos carregados de energias que advêm da sua história de vida, da sua natureza compósita e que se perpetua no tempo e no espaço, sob a configuração de objeto de arte.

### Nota Final

Na obra de Sónia Gomes, o material não sofre a obsolescência e a morte mas “vive em outro corpo”, o corpo do objeto de arte. A artista sublinha que este processo de apropriação nada tem a ver com reciclagem, sendo, nas suas palavras “um trabalho inconsciente que transita por todas as linguagens” (Gomes, 2012)

e que é consumado no ato de fazer, na manipulação das matérias, no exercício formal da composição plástica. As peças têxteis agregam relações de género e de poder. Remetem por um lado, para uma invisibilidade social da mulher, no âmbito da qual as atividades artesanais ligadas ao têxtil assumem uma dimensão simultaneamente utilitária e simbólica, e por outro, para uma visão hegemónica do campo artístico, disseminada pela história da arte ocidental e que define uma hierarquização entre “arte erudita”, “arte popular”, “arte africana”, remetendo estas últimas para um espaço periférico, marginal.

A obra de Sónia Gomes vem questionar hierarquias, revelando a porosidade existente entre categorias que, de forma artificial, informaram as perceções acerca do que é ou não arte. Assumindo-se como uma *outsider*, a artista desenvolve um processo de trabalho onde a composição plástica incorpora um saber-fazer intuitivo, experimentalismo, um sólido universo de referências visuais, sensoriais e culturais que culminam em peças aparentemente “imperfeitas” subvertendo uma imagem da “arte erudita” e convocando a uma observação ativa por parte do público.

### Referências

- Bispo, Alexandre Araujo (2015). *Mãos de ouro: a tecelagem da memória na obra de Sónia Gomes*. [Consultado em 4 de dezembro de 2018]. Disponível em <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/213>
- Collymore, Nan (2018). *Sonia Gomes: Minha obra é negra, feminina e marginal*. In C&America Latina. [sítio] [Consultado em 30 de outubro de 2018]  
Disponível em : <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/my-work-is-black-feminine-and-marginal-sonia-gomes/>
- Gomes, Sónia (2012). *O Chamado*. [video]  
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vV3Mj5x0pvo>
- Gomes, Sonia (2018) *Atelier do Artista: Sónia Gomes*. [video] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JoHMrbEWnZ4&fbclid=IwAR1UmGjCOF4uyRnmV-yVMnsdHIIAZbSPmna7FiTiCOdtlYPeqPOaxMuSgOs>
- Gomes, Sonia. (s/d) *Art load: Sónia Gomes*. [video]. Disponível em <http://artload.com/pt/video/sonia-gomes>
- Rhodes, Colin (2002) *Outsider Ar: Alternativas espontâneas*. Barcelona: Destino.

# Instalações Comestíveis de Marisa Benjamim

*Edible Installations of Marisa Benjamim*

TERESA PALMA RODRIGUES\*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: teresa.palma@campus.ul.pt

**Resumo:** Este artigo pretende observar o modo como Marisa Benjamim propõe novas experiências ao nível dos sentidos, repensando a utilização das flores na alimentação, considerando a sua vertente social, cultural e antropológica, mas também o seu potencial artístico e estético. Através das suas performances e instalações comestíveis, a artista reflete sobre as restrições e convenções da dieta ocidental moderna; questionando a relação Homem/Natureza e a liberdade de escolha do indivíduo.

**Palavras chave:** arte comestível / instalação / Marisa Benjamim / performance.

**Abstract:** *This article intends to observe how Marisa Benjamim proposes new sensorial experiences, rethinking the use of flowers in food, considering their social, cultural and anthropological aspects, but also their artistic and aesthetic potential. Through her performances and edible art installations, the artist reflects on the restrictions and conventions of the modern Western diet; questioning the Man/Nature relationship and the individual freedom of choice.*

**Keywords:** *edible art / installation / Marisa Benjamim / performance.*

## Introdução

O ser humano é o único animal capaz de cultivar, cozinhar e transformar o seu alimento. É também o único animal apto a produzir objetos artísticos. Estes procedimentos distinguem incontestavelmente a espécie humana de outras espécies.

A alimentação, necessária à sobrevivência de qualquer ser, representa para os humanos, especialmente humanos viventes em sociedades prósperas, um ritual simbólico, um elemento agregador e um dado expressivo de identidade cultural e social (Mintz, 2001).

Tendo a *flor* como ponto de partida de todos os seus trabalhos, Marisa Benjamim (n. 1981, Portugal) tem explorado questões relacionadas com a utilização da mesma na alimentação, repensando a sua vertente social, cultural e antropológica, mas também artística e estética.

Atualmente a artista vive, trabalha e estuda em Berlim, cidade onde deu continuidade à sua formação artística, na *Universität der Künste*, após ter concluído a licenciatura em Artes Visuais na ESAD (Caldas da Rainha), em 2006. A partir de então, Marisa Benjamim tem desenvolvido o seu percurso artístico sobretudo internacionalmente.

Neste artigo, far-se-á referência a três obras, *7 Weeks Color Diet*, *Benjamim's Kitchen* e *Floristaurant*, que ajudam a perceber a forma como a artista materializa as suas reflexões acerca da flor e, mais concretamente, como a relaciona com problemáticas ligadas à alimentação. *Benjamim's Kitchen* e *Floristaurant* foram recentemente apresentadas na RIBOCA 2018, Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Riga, na Letónia.

### 1. No Princípio era a Flor

Na Natureza, as flores, órgãos reprodutores das plantas angiospérmicas, têm como função assegurar a continuidade das suas espécies. Coloridas e perfumadas, através da sua variada morfologia e intenso odor, atraem diferentes insetos e outros agentes de polinização. Seguindo o seu ciclo de vida, geram frutos que encapsulam e protegem a semente, até que esta esteja pronta para cair na terra, propagando-se no espaço e no tempo, dando origem a novas plantas, novas flores, novos frutos, novas sementes...

Na base das pesquisas artísticas de Marisa Benjamim está a *flor*, como imagem primordial daquilo que é belo e efémero.

Conceptualmente, Marisa Benjamim baseia uma parte sua investigação nas interpretações e representações da *flor* na nossa cultura ao longo da história, naquilo que se manteve guardado, mas também no que se perdeu ou tem vindo a perder de geração em geração. É a partir das diferentes ideias

associadas ao uso da *flor* que ramificam as suas experimentações plásticas.

Na religião, desde a oferenda, à ornamentação, são inúmeras as celebrações e ritos que incluem flores. Há indícios de que Homem de Neanderthal detinha o conhecimento acerca do poder curativo e analgésico de algumas plantas e as usaria em rituais fúnebres. Entre os mais antigos testemunhos desta prática, encontram-se os fósseis de flores encontrados junto a um cemitério proto-neolítico, na Caverna de Shanidar (no Curdistão iraquiano) (Solecki, 1977).

Como aponta Priscila Sosa Cruz (2015), desde as mais antigas civilizações — em inscrições egípcias, passando pelos escritos chineses, até à mitologia greco-romana — as flores têm sido usadas através de uma histórica simbologia associada a lendas, magias, ao folclore, ou à religião.

Na secção de botânica da *Naturalis Historiæ* (77-79 d.C.), Plínio o Velho dedica o Livro XXI às flores e à sua aplicação em adornos, à extração de pigmentos usados em tinturaria e nas artes, aos benefícios para a saúde de cada uma das flores, ou ao seu emprego em bálsamos, perfumes e unguentos.

Também na Bíblia surgem variadas referências em acontecimentos, cânticos, ou parábolas.

As formas sequenciadas de pétalas, ou padrões de cor e textura, despertaram interesse no campo da geometria e da matemática, o que se refletiu em motivos decorativos estilizados, tanto nos frisos dos templos gregos, nos mosaicos e frescos romanos, ou nos relevos escultóricos dos portais românicos.

Na época medieval, as árvores de fruto, plantas medicinais ou ervas aromáticas eram organizadas no *hortus* dos claustros dos mosteiros (não deixando, porém, de haver pequenos lugares reservados para o crescimento de vegetação espontânea). Aí as plantas não eram usadas somente pelas suas propriedades farmacêuticas ou nutritivas; por exemplo, nas iluminuras (profusamente decoradas com motivos vegetalistas) os monges utilizavam a flor de açafraão para, juntamente com clara de ovo, produzir uma cor semelhante a ouro (McLean, 1981).

Em jardins, arranjos ornamentais, entrançadas em forma de coroa ou guirlanda, ou decompostas em pétalas, as flores surgiram sempre como elementos simbólicos associados à vitória, ao amor, à abundância, à fertilidade, à castidade, ou com uma infinidade de outros significados. Este costume de atribuir significados às flores alcançou o seu expoente máximo na época vitoriana (em encriptados *bouquets* organizados segundo as regras da *Florigraphy*, minuciosamente explicadas em livros acerca da “linguagem das flores”, difundidos sobretudo entre os britânicos, no ambiente de romantismo do século XIX).

As flores invadiram a literatura, as artes e a decoração de interiores (como é o caso dos papéis de parede e panejamentos do movimento *Arts and Crafts*).



O historiador de arte Germain Bazin (1984) observou em detalhe a temática da representação floral na Natureza Morta.

Stephen Buchmann (2015) também analisou o seu papel na ciência e na medicina, não esquecendo a sua ação no mundo capitalista, com a intensiva plantação de flores em estufas, usadas nas indústrias farmacêutica, têxtil e de cosméticos.

Para além de ponderar todas estas intemporais aceções da *flor*, Marisa Benjamim pretende recuperar e chamar a atenção para a sua componente alimentar.

## 2. O Saber e o Sabor

Pelas suas qualidades sinestésicas, as flores sempre apelaram a diferentes e conjugadas sensações (visuais, olfativas, tácteis ou de paladar).

A *flor* como alimento, é uma das variantes, talvez a menos frequente e intuitiva, da sua atual utilização pelo ser humano.

A dieta do ser humano foi perdendo cor, não só pela diminuição do consumo de alimentos crus (cozinhar os alimentos altera substancialmente a intensidade de cor original), mas também pelo desenvolvimento de tecnologias que levaram ao aparecimento de comida processada. A ideia moderna de velocidade, trouxe a necessidade de rapidez de preparação e consumo de alimentos, o que levou à *fast food*.

O sistema de consumo moderno originou o empobrecimento das cores da comida, mas também dos seus sabores e valores nutritivos; conduzindo igualmente ao esquecimento de saberes ancestrais.

O projeto *7 Weeks Color Diet*, iniciado em 2017, teve origem quando, para suprir uma carência de Ferro e Vitamina C, Marisa Benjamim experimentou uma dieta baseada nas cores dos Chakras, através de uma doutrina indiana que defende o consumo de variados frutos e vegetais, segundo uma gama composta por sete cores diferentes, com a qual se pretende alcançar a harmonia física e espiritual.

Neste trabalho, a artista aborda questões que dizem respeito aos comportamentos alimentares, aos hábitos individuais que as sociedades foram modelando, através do conhecimento acumulado, das crenças ou imposições e restrições religiosas, conhecimentos tantas vezes apagados pelas sociedades dominantes.

Ao longo de sete semanas a artista pôs em prática esta experiência pessoal e artística, começando por ingerir frutos e legumes vermelhos, crus e orgânicos, seguindo depois para cada uma das outras cores. A partilha dessa experiência com público ganhou corpo na instalação comestível *Semana Verde* (Figura 1 e Figura 2).

Nesta obra, a artista apresenta fotografias comestíveis, frutos, plantas e vegetais de cor verde. Visualmente, é extremamente sedutora, pela surpresa da cor e pela vontade de provar que impele no público.

A comida aproxima as pessoas, havendo sempre uma dose de afeto e generosidade da parte de quem a confeciona e oferece. O mesmo acontece quando, por afeto ou homenagem, se oferece uma flor. Em termos de emoções, esta obra é provocadoramente afetiva. Stephen W. Mintz lembra:

*Nossas atitudes em relação à comida são normalmente aprendidas cedo e bem, e são, em geral, inculcadas por adultos afetivamente poderosos, o que confere ao nosso comportamento um poder sentimental duradouro. (Mintz, 2001:31)*

O aparecimento da cozinha de autor trouxe novas experiências, nas quais os *chefs*, tais como Ferran Adrià (convidado a participar na *Documenta 12*, de Kassel, em 2007), têm experimentado cores e sabores, unindo a tradição, à inovação, à ciência ou tecnologia de ponta. O debate sobre os limites onde termina a alta cozinha e começa a arte, ficou decididamente aberto.

Inúmeros artistas trabalharam a relação entre a arte e a cozinha, de Leonardo Da Vinci, a Filippo Tommaso Marinetti (*La Cucina Futurista*, 1932), ou à “gastro-estética” de Salvador Dalí (*Les Dîners de Gala*, 1973). Das experiências do artista Daniel Spoerri (com as suas *performances* como *Chef Daniel*, nos anos 60, em Paris), fundador do *Restaurant Spoerri*, bem como da galeria *Eat Art*, em Düsseldorf (onde membros do *Nouveau Réalisme*, do *Fluxus*, ou da *Pop Art* americana expuseram obras de arte comestíveis, e onde se apresentou o *Eat Art Banquet*, com o *menu* de quatro cores — vermelho, azul, verde e amarelo — dos *traiteurs coloristes* Antoni Miralda e Dorothee Selz); até Gordon Matta-Clark (que, com Caroline Goodden, abriu um restaurante no SoHo, em 1971, onde se realizavam *performances* e outros eventos culturais). De Martha Rosler (com *Semiotics of the Kitchen*, de 1975); ao trabalho fotográfico de Sophie Calle, *The Chromatic Diet*, de 1997. Da mesa posta de Rirkrit Tiravanija (*Untitled 2002 [The Raw and The Cooked]*), a tantos outros mencionados, por exemplo, por Brian Winkenweder, em *The Kitchen as Art Studio: Gender, Performance, and Domestic Aesthetics*.

A comida é uma experiência sensual e a reunião em torno da mesa é um ato social, como afirma Cristina Giménez (2011).

Em *Benjamim’s Kitchen*, Marisa Benjamim cria um mural quase “warbourguiano”, no qual cada objecto, surge como referente de temáticas que radicam a partir desse *núcleo central*, a *flor*.

Esta obra (Figura 3 e Figura 4) consiste numa instalação multimédia, que



**Figura 1** · Marisa Benjamim, *7 weeks color diet* | *Semana Verde*  
· Instalação Comestível, dimensões variadas,  
inserida na exposição colectiva *Watch Your Bubble!* | *Art and Science* em  
colaboração com Humbolt University Berlim  
e a Einstein Foundation, Galerie Nord-Tiegarten, Berlim 2018. Fonte:  
<http://marisabenjamim.com/green/>

**Figura 2** · Marisa Benjamim, *7 weeks color diet* | *Semana Verde*  
· Instalação Comestível, inserida na exposição *Watch Your Bubble!* | *Art and  
Science* Berlim 2018. Fonte: <http://marisabenjamim.com/green/>

combina elementos naturais (flores, ervas aromáticas, plantas diversas), utensílios de cozinha e outros objetos.

Nesta cozinha, lugar de união (simbolizada pela mesa), a artista alia a herança cultural e a experimentação e apresenta um manancial de elementos — desenhos, vídeo, fotografias, plantas, *objets trouvés* — que remetem para o seu objeto de estudo. *Sensorium: Um Laboratório de Desaceleração do Corpo e uma Nova Política de Sentidos*, constitui-se como uma experiência sensorial e de “encontro social” (Benjamim, 2018).

É esse encontro social, mais especificamente o encontro com uma camada da população que não recorre às grandes superfícies comerciais, onde a oferta de produtos é condicionada, que leva Marisa Benjamim aos mercados tradicionais. É neles que a artista mais facilmente pode entrar em diálogo com população idosa, frequentemente mulheres, que ainda conservam alguns conhecimentos ligados não só à agricultura, mas também à confecção e usos de produtos que crescem espontaneamente na terra. Hoje o indivíduo não vê crescer os seus alimentos, nem reconhece o fruto do seu trabalho na paisagem que o rodeia, surpreende-se com o que era trivial para os seus avós e come alimentos que para eles seriam irreconhecíveis como tal.

Em *Floristaurant* (Figura 5, Figura 6 e Figura 7), uma espécie de compêndio e diário de viagem, onde a artista reúne as plantas e flores que colecta em cada um dos lugares que visita, Marisa Benjamim convida os transeuntes a degustar o *menu* que compõe propositadamente para cada lugar onde esta performance/instalação se realiza.

Assim, vai coletando também o *saber-fazer* daqueles que ainda não romperam totalmente com o vínculo à mãe-natureza, e vai fazendo crescer nos outros a vontade consciente de aí regressar.

### Conclusão

Marisa Benjamim, através das suas instalações comestíveis, propõe novas experiências sensoriais; reflete sobre as restrições e convenções da dieta ocidental moderna; questiona a relação dos indivíduos com a Natureza e a sua liberdade de escolha, no que diz respeito à sua própria nutrição; ou salienta a distância (resultante do sistema capitalista) que separa o Homem da sua fonte de alimento.

As suas obras de arte comestíveis, não raras vezes apresentadas em *performances* que envolvem a degustação de esculturas feitas a partir de flores comestíveis, convidam o público a uma apreciação estética global, convocam os sentidos (visão, olfato, tato e paladar) e despertam memórias e emoções (afeto, prazer, curiosidade ou desconfiança).



**Figura 3** · Marisa Benjamim, *Benjamim's Kitchen*, 2016/18 (vista da instalação). Dimensões variáveis. Fotografia de Ivan Erofeev. Cortesia da artista e da *Riga International Biennial of Contemporary Art*. Fonte: <http://marisabenjamim.com/benjamims-kitchen>

**Figura 4** · Marisa Benjamim, *Benjamim's Kitchen*, 2016/18 (vista em pormenor). Fotografia de Ivan Erofeev. Cortesia da artista e da *Riga International Biennial of Contemporary Art*. Fonte: <http://marisabenjamim.com/benjamims-kitchen>



**Figura 5** · Marisa Benjamim, *Floristaurent*, instalação comestível inserida no programa de Arte Pública, Mercado Central, Bienal de Riga de Arte Contemporânea, 2018. Fonte: <http://marisabenjamim.com/floristaurent/>

**Figura 6** · Marisa Benjamim, *Floristaurent*, instalação comestível inserida no programa de Arte Pública, Mercado Central, Bienal de Riga de Arte Contemporânea, 2018. Fonte: <http://marisabenjamim.com/floristaurent/>





**Figura 7** · Marisa Benjamim, *Florista*, espectadores experienciando a performance. Mercado Central, Bienal de Riga de Arte Contemporânea, 2018. Fonte: <http://marisabenjamim.com/florista/>

Ao dar a oportunidade ao espectador de participar, de saborear uma flor (nesse caso apresentada como obra de arte, uma espécie de *ready-made* natural), a artista propõe-lhe uma nova experiência estética, um novo modo de fruição, não só da Arte, mas também da Natureza.

### Referências

- Bazin, Germain (1984) *Les Fleurs Vues Par Les Peintres*. Lausanne: Edita; Paris: La Bibliothèque des Arts.
- Buchmann, Stephen (2015) *The Reason for Flowers: Their History, Culture, Biology, and How They Change Our Lives*. New York: Simon and Schuster.
- Cruz, Priscila Sosa (2015) *The Language of Flowers Dictionary*. S. l.: Xlibris Corporation.
- Giménez, Cristina (2011) El Arte del Comer. In *El Arte del Comer. De la Naturaleza Muerta a Ferran Adrià*. Catálogo de Exposição. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, pp.13-27.
- McLean, Teresa (2014) [1981] *Medieval English Gardens*. 2ª ed. New York: Dover Publications.
- Mintz, Sidney W. (2001) "Food and Anthropology: a brief overview". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 16, n.º 47: 31-42. ISSN 0102-6909.
- [Consult. 2018-12-30] Disponível em URL: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092001000300002>.
- Pliny the Elder (77-79 d. C.) "The Natural History". In: John Bostock and H. T. Riley (Trad.) (1857) *Natural History of Pliny*. London: H. G. Bohn. [Consult. 2018-12-30] Disponível em URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0137>
- Solecki, Ralph S. (1977) "The Implications of the Shanidar Cave Neanderthal Flower Burial." *Annals of the New York Academy of Sciences*. Vol. 293, issue 1, Anthropology: 114-124.
- Winkenweder, Brian (2010) *The Kitchen as Art Studio: Gender, Performance, and Domestic Aesthetics*. In Jacob, Mary Jane and Grabner, Michelle (Ed.s) (2010) *The Studio Reader. On The Space of Artists*. Chicago/London: University of Chicago Press, pp.448-470.

# Cesión del control en la obra de Fermín Jiménez Landa

*Ceding of control in the work of Fermín Jiménez Landa*

THOMAS APOSTOLOU\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Grecia, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Programa de Doctorado en Creación e Investigación en Arte Contemporáneo (estudiante de doutoramento). Rúa Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Espanha.

**Resumen:** Proponemos un tipo de análisis del proceso creativo, con un enfoque en la manera en que el artista maneja su propio control sobre la obra de arte. El artista español Fermín Jiménez Landa (Pamplona, 1979), es un ejemplo ideal para nuestro tipo de análisis. Su manera de trabajar es amplia y su relación con el control sobre su obra, como trataremos de demostrar a continuación, varía hasta el punto en que nos ayuda a poner a prueba los límites de las estrategias que utiliza para deshacerse de este mismo control.

**Palabras clave:** control / descontrol / proceso / Fermín Jiménez Landa.

**Abstract:** *We are proposing a type of analysis of the creative process, with a focus on the way in which the artist manages his own control over the work of art. The Spanish artist Fermín Jiménez Landa (Pamplona, 1979), is an ideal example for our type of analysis. His way of working is broad and his relation with control over his work, as we are going to demonstrate, varies to the point that it helps us put to the test the limits of the strategies he uses to make away with this control.*

**Keywords:** control / uncontrol / process / Fermín Jiménez Landa.



## Introducción

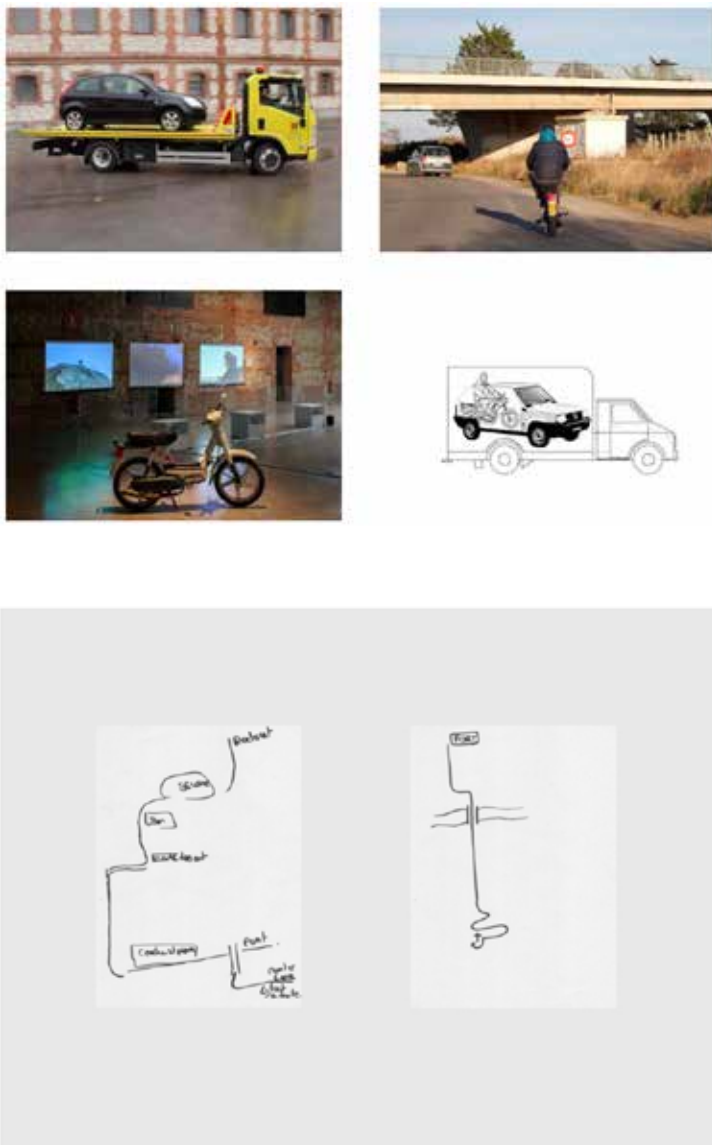
Existen multitud de prácticas artísticas que intentan distanciar la obra del control de su creador, cediendo “*un elemento de intención del autor a las circunstancias*” (Malone 2009). En esta comunicación vamos a analizar las diferentes estrategias de cesión de control en los procesos y la obra de Fermín Jiménez Landa (n. Pamplona, 1979).

Es evidente que un control total es imposible en cualquier actividad humana, incluso en el arte. Collingwood presupone el control de los artistas sobre su propia actividad, pero cree que no tienen una imagen concreta del resultado hacia el cual están trabajando, el artista trabaja hacia un *fin vago* (Anderson, 1990). En gran parte de la historia del arte occidental, los artistas intentaban aumentar su habilidad de representar el mundo, o una ilusión del mismo, inventando técnicas de control (O’Reilly, 2006), pero el papel del arte ha cambiado, y ahora las obras intentan ser modos de actuar en el mundo real (Bourriaud, 2010). Las razones por las cuales los artistas han intentado ceder el control de su proceso creativo varían, como varían las maneras en las que intentan perder el control. Este análisis se centra en las estrategias de pérdida de control en la obra de Fermín Jiménez Landa, es decir, en las maneras en las que el artista intenta o acepta la apertura de su obra a posibilidades no previstas.

### 1. Reglas del juego

Fermín Jiménez Landa realizó en 2012 la obra “Las Puertas”, viajando desde su casa hasta la Casa Encendida con el compromiso de no tocar ninguna puerta que encontrase en su camino. La manera en la que trabaja Fermín Jiménez Landa, aunque no es fija, a veces se puede comparar con un juego, un contrato no oficial con reglas extraordinarias, en la persecución de un objetivo fijo. El juego, como este tipo de obra, está definido temporalmente, empezando en el momento en que todos los jugadores aceptan las reglas y terminando cuando el objetivo se ha alcanzado o es imposible de cumplir. Igualmente, en “Las Puertas” (2012), el artista empieza el viaje aceptando la única regla propuesta hasta que llega al sitio donde se expone la obra, aquí las diferencias entre el juego y la obra se hacen evidentes, y las dos diferencias más importantes están en relación con el control.

En un juego, las reglas se aplican a todos los jugadores y todos los jugadores son conscientes de ellas, de esta manera se construye un sistema cerrado. Al contrario, las acciones de Fermín se realizan en la vida cotidiana de personas que nunca aceptaron las reglas del juego. Adicionalmente, son personas que no están preparadas para una experiencia estética. Surge, de este modo, una



**Figura 1** · Fermín Jiménez Landa, *El Mal de la Taiga*, 2016

Acción, motocicleta, videos y fotografía. Fuente:

<http://ferminjimenezlanda.blogspot.com/>

**Figura 2** · Fermín Jiménez Landa, *Mapas irreversibles*,

2017 Serie de acciones. Tinta sobre papel. Fuente:

<http://ferminjimenezlanda.blogspot.com/>

dinámica interesante. Dos niveles de control por parte del artista, la idea vaga de a dónde desea llevar su obra, y las reglas de su “juego”, que funcionan como una brújula hacia este fin vago. Por otro lado, están dos fuerzas incontrolables: el mundo y los participantes; la primera totalmente incontrolable y la segunda menos. Es muy importante que sea Fermín Jiménez Landa el que lleva a cabo sus propias instrucciones. Manteniendo el fin vago de la obra en mente, el propio artista intenta conseguir un tipo de control a través de la interacción con los participantes. Cumple el papel de un guía, que no existiría si la acción fuese realizada por otra persona y no por él mismo.

Desde la perspectiva de Fermín, sí que cede una parte del control a las circunstancias y las personas que implica en sus acciones. Estas fuerzas externas ejercen poder sobre el proyecto, pero, según él, no sobre él mismo. Mantiene que el control original reside en él, ya que fue el que puso las “reglas del juego”. Nosotros creemos que su presencia durante las acciones funciona como una segunda línea de control.

## 2. La hora de contar

Si la primera instancia de control en el proceso de realización de una obra de arte es la decisión de actuar sobre una idea hacia un fin vago, la última instancia de control tiene que ser el momento en que los resultados de esta actuación sean aceptados por el artista como parte de su obra. En el caso de Fermín Jiménez Landa, y la mayoría de sus acciones, este último punto de control aparece a la hora de contar, es decir, a la hora de recopilar el material de la documentación de la obra. Las fotos, vídeos, objetos y textos que forman la parte expositiva de los proyectos del artista, cuentan un evento cerrado en tiempo y en contenido. Cierto es, que sin este paso final de control, una obra abierta puede ir más allá de ese límite (un límite que ni es claro, ni universal), y “convertirse en ruido” (Eco, 1962:100). Pero hasta en este momento de control final, Fermín parece tomar decisiones arbitrarias. En “El Mal de la Taiga” (2016) (Figura 1), el artista se alejó “en un camión que contenía un coche que a su vez contenía una Vespa” y al acabar el combustible de cada vehículo continuaba con el siguiente. La exposición de este proyecto consiste en documentación audiovisual de la acción, la motocicleta y un plátano metido en su depósito. El detalle del plátano es arbitrario, no sigue la lógica de controlar el contenido, pero tampoco transforma la obra en su totalidad. El plátano genera dudas, que dejan una puerta abierta hacia interpretaciones no previstas por el artista. Es un regreso inconsciente del artista a un estado en el que la obra sea menos controlada.

### 3. Intermediarios

Otra estrategia para ceder el control que aparece en la obra de Fermín Jiménez Landa, es la delegación de parte del proceso a intermediarios. Las razones por las cuales cede su control de este modo, varían desde conceptualmente necesarias hasta prosaicamente prácticas. La diferencia entre esta estrategia y las que comentamos anteriormente, es que los intermediarios son elementos activos trabajando hacia una meta que pone el artista. Su implicación no es involuntaria o incluye un proceso creativo propio. Por ejemplo, la actitud de una persona a la que se le pregunta por instrucciones de como llegar a un lugar, como en “Mapas irreversibles” (2017) (Figura 2), es muy diferente a la actitud de una persona a la que se le pregunta si alguien puede nadar en su piscina “El Nadador” (2013). La primera actitud es mucho más activa que la segunda. Las dos situaciones ceden control al participante, pero la primera precisa de un proceso muchísimo más complejo y con más poder sobre el resultado.

Pedir a una banda que componga un himno nacional “Himno Nacional” (2011) o a un médium que dibuje “- x — = +” (2013) es una delegación de control que necesita participación activa y un sub-proceso creativo. En este proceso, que se sitúa dentro del suyo, el artista controla la entrada y maneja los resultados, pero los participantes siguen siendo una especie de “cajas negras”, aunque no completamente herméticas. En la obra “- x- = +” esta estrategia del artista de ceder el control a otras personas, tratándolas como cajas negras, es explícita. Él formuló una serie de preguntas que tratan el concepto de la obra, un médium que utiliza escritura automática fue invitado a comunicar con un espíritu. La parte expositiva de esta obra consiste en la entrada y la salida de este proceso, sin ninguna interpretación. Se expone sólo el cuestionario, que contiene la mayoría de la información, y las “respuestas” en la forma de dibujos. Aquí aparecen dos estrategias más de limitar el control del artista, el uso de dibujo y el gesto mínimo, las dos intentan limitar las decisiones del autor.

### 4. El gesto mínimo, dibujo, transparencia y autoría

Reducir el control es también limitar su necesidad. Un gesto mínimo y sencillo requiere menos decisiones y elaboración y produce más posibilidades en su desarrollo y su interpretación. En la obra de Fermín Jiménez Landa, el gesto mínimo en sus acciones y el dibujo, permiten evitar la toma de decisiones mientras aprovechan su espontaneidad y generan claridad. Son dos estrategias distintas con el mismo fin, limitar la necesidad de tomar decisiones y ejercer el control. Sesenta y cinco dibujos sobre fragmentos de papel, que el artista junta bajo el título “Periplanomenos” (2015), son también fragmentos de su proceso. “*En esos*

*bocetos vemos el germen de algunos trabajos (de la exposición), de otros por venir y otros que quedarán sin ser jamás resueltos*”, como explica Fermín Jiménez Landa en su portfolio (2018). Igualmente fragmentada y eternamente en proceso es la obra “Todo es imposible” (2006-en proceso), un vídeo de objetos cotidianos desequilibrados que se caen. Estos gestos sencillos, casi invisibles, que toman significado más por la repetición que por sí mismos, son también una declaración conceptual sobre la imposibilidad de control. El vídeo es un bombardeo de imágenes grabadas con mínima planificación y mínimamente editadas, una negación de control del medio que va en paralelo con el concepto contenido.

En este mismo grupo de estrategias juntamos, al lado del gesto mínimo y del dibujo, la transparencia. Nos referimos a la transparencia de las obras de Fermín a través del proceso creativo. Esta transparencia se consigue no sólo por la vía de las estrategias que acabamos de exponer, sino también a través de la propia narrativa del artista sobre el proceso. Hay ocasiones, en sus propios escritos, en las que el artista atribuye la idea inicial de sus obras a la casualidad o incluso a otras personas. “Las puertas” (2012), por ejemplo, era una idea de otra artista que nunca había realizado (Jiménez Landa, 2013). Esta información debería ser anecdótica, pero le da peso con su inclusión en la propia narrativa del artista y alivia el peso de la autoría. La franqueza de Fermín Jiménez Landa sobre el estado germinal de su proceso, indica dos relaciones con el control, a primera vista contradictorias. Por un lado, un proceso muy consciente, hasta el punto de que el artista puede analizarlo en retrospectiva hasta el momento de la primera inspiración, algo que habitualmente consideramos una indicación de control. Por otro lado, a veces delega la autoría de este primer momento de inspiración a circunstancias o a otras personas. Desde el punto de vista de nuestro análisis, parece que Fermín es consciente y franco sobre la cantidad de control que tiene sobre su obra.

## 5. Clarificaciones

En este punto tenemos que clarificar la función de algunas de las estrategias que limitan el control en el proceso creativo. La negación de control en el proceso creativo, aunque nunca sea total, tampoco significa una negación de intencionalidad en la comunicación de un concepto concreto, quizás significa lo contrario. El arte mantiene su habilidad de producir conceptos no previstos durante su análisis (Mauromatis, 1993), y aunque existen dos extremos de pensamiento sobre quién prescribe significado a una obra de arte, sólo el artista o sólo el espectador, la mayoría de los expertos adoptan un punto intermedio (Ioannidis, 2008), el significado se ve afectado por el artista y el espectador. Las

mismas estrategias que pueden dejar las posibilidades de interpretación abiertas, y no previstas por el artista, también pueden funcionar en sentido contrario. Al minimizar el gesto, la elaboración, o visibilizar el proceso, la obra de arte resulta más ligera, con menos parafernalia que pueda ser tergiversada. Por este motivo, no es posible definir universalmente los efectos o las intenciones de un proceso que niega o evita el control. Idealmente, deberíamos estudiar estas estrategias caso por caso, o en agrupaciones que no sean herméticas.

### Conclusiones

Hemos visto que no todas las estrategias generan el mismo resultado, ni la misma intención. Algunas, como el uso de intermediarios, generan un “*hueco entre la intención y el resultado*” (Iversen, 2010); mientras otras, como la limitación de las decisiones tomadas por el artista, ayudan a evitar interpretaciones erróneas. Como comentamos, el proceso de Fermín Jiménez Landa, es transparente, hasta el punto que se hace ideal para ser estudiado. Es evidente, no sólo en la obra, sino también en las comunicaciones escritas o verbales del artista. Nuestra investigación, con frecuencia pone en cuestión partes de los procesos creativos, accesibles, a menudo, vía un análisis de la obra. El punto de vista que proponemos, desde la perspectiva de la cesión del control por parte del artista, revela facetas del proceso creativo y la obra que pueden ayudar a conseguir un análisis más profundo sobre la relación entre el creador, el contenido y el contexto de la misma.

### Referencias

- Anderson, D. (1990). “Artistic Control in Collingwood’s Theory of Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, [online] 48(1), p.53. URL: <http://www.jstor.org/stable/431199>
- Bourriaud, N. (2010). *Relational aesthetics*. [Dijon]: Les Presses du Réel.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Cambridge: Harvard University Press.
- Iversen, M. (2010). *Chance*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Jiménez Landa, F. (2013). *Moby Dick*. Valencia: EST. Publicacions y Ayuntamiento de Pamplona.
- Loizidi, N., Daskalothanasias, N. and Ioannidis, K. (2008). *Prosengiseis tis kallitechnikis dimiourgias apo tin Anagennisi heos tis meres mas*. Athens: Ekdoseis Nepheli.
- Malone, M., Laxton, S. and Mileaf, J. (2009). *Chance aesthetics*. St. Louis (MI): Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis.
- Maurommatis, E. (1993). *Ta prolegomena tis analysis*. Thessaloniki: Ekdoseis Paratiritis.
- Walwin, J., Krokatsis, H., Flint, J., Levin, J. and O’Reilly, S. (2006). *You’ll never know*. London: Hayward Gallery.

# Viagens como fonte de inspiração: o itinerário da artista Maria do Céu pelas imagens

*Travel as a source of inspiration: the artistic itinerary through images*

THOMAZ CARVALHO LIMA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFLIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes (IA), Laboratório de Gravura. Cidade Universitária Zeferino Vaz, Barão Geraldo, Campinas — SP, São Paulo; CEP: 13083-970, Brasil. E-mail: 228313@unicamp.br

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo apresentar o trabalho da artista plástica Maria do Céu Diel, que traça sua trajetória buscando registros que evidenciam o processo de construção da memória. Nesse sentido, podemos perceber a força retórica de suas imagens que transitam em cada passo, dados em dois sentidos: interno e externo. Assim, transformando os caminhos em imagens que habitam o mundo real.

**Palavras chave:** imagem / trajetória / gravura / memória.

**Abstract:** *This article aims to present the work of the visual artist Maria do Céu Diel, who outlined her trajectory searching for records that put in evidence the process of memory construction. In this sense, we can perceive the rhetorical force of her images that transit in each step of the journey in two directions: internally and externally. Thus, turning the paths into images that inhabit the real world.*

**Keywords:** *image / trajectory / engraving / memory construction.*

## Introdução

*Minha gravura reside em toda parte. O caráter deambulatório do desenho nasce dos lugares que foram conhecidos durante tantas viagens.*

Maria do Céu Diel (Diel, 2005)

O presente artigo tem como objetivo apresentar o trabalho da artista visual Maria do Céu Diel, que traça sua trajetória buscando o registro de imagens que evidenciam o processo de construção da memória. A artista e professora Maria do Céu se graduou em Educação Artística pela Universidade Estadual de Campinas, em 1989. Continuou seus estudos na mesma instituição, se formando como Mestre em Educação, em 1996, e Doutora em Educação, no ano 2000. Atualmente é professora aposentada do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Como artista plástica, é gravadora e colagista. Também já realizou inúmeras exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior, tendo obras em acervos privados e públicos.

Para além, serão pontuadas a trajetória da artista plástica Maria do Céu, que conheço por meio da vivência e proximidade da mesma. Suas imagens são o ponto principal do desenvolvimento do texto e se relacionam com a escuta, que desvela o silêncio que se faz presente em nossa realidade. Maria do Céu o irrompe com turbilhões de pensamentos nos fazendo questionar como nos posicionamos por meio de imagens que nos envolve. Assim, refletir a produção de Maria do Céu é se colocar a disposição de suas obras, vibrando e dialogando com os caminhos e escolhas feitas no pensar as imagens, tanto no mundo das ideias como em sua concretude: o ato do fazer.

### 1. Trajetórias, Memória e Imagem

A epígrafe imagética demonstra na Figura 1 a recorrente imagem produzida por Maria do Céu onde exprime a ligação da terra com o céu buscando elementos que unifiquem os dois caminhos. Traços fortes em que as dimensões dos sulcos dão movimento à imagem, fazendo com que essa dialogue com a trajetória e seu elemento de construção da obra da artista.

Traços vigorosos e imagens que nos remetem ao fantástico estruturam o trabalho da artista. Na sua percepção de construção, relaciona-se ao que, através da memória e do olhar, inerente a sua trajetória pelo mundo, percebe e vivencia. Nesse sentido, partilha por meio das imagens a sua representação subjetiva do olhar sobre a realidade. Também oferece aos lugares que habita tanto a sua visão do real quanto sua visão constitutiva do mundo imaginário.

A gravura guiada por traços fortes insidiosos no metal dão a vitalidade que





**Figura 1** - Maria do Céu Diel, *Paisaggio*, 2005.  
Calcogravura (ponta seca e água forte), 33x50cm. Acervo Olho Latino, Atibaia. Fonte: <http://www.olholatino.com.br/acervo/index.php/obras-do-acervo/491-paisaggio-maria-do-ceu-diel?fbclid=IwAR3jFlw4Q3MW86vrwLT5xhh83XXwHDCCvrwecCYIZ5FWy-sHtCmnrUJ7vGU>

**Figura 2** - Maria do Céu Diel, *Estrada*, 2005.  
Calcogravura (ponta seca e água forte), 25x40cm. Acervo pessoal, Belo Horizonte.

a produção do artista necessita para existir. Isto é, a obra de Maria do Céu se compõe por cada elemento de memória que se transfigura em traços, riscos, manchas que se avolumam nas lastras de metal, dando a estas um sentido único para construção da narrativa de sua obra. A imagem nascida da junção da ponta seca e da água forte no metal traduz imagens forjadas nas praças, avenidas, monumentos e caminhos que podem ou não ser transitados.

O olhar vigoroso diante do mundo, ora de cores, ora opacos, dão a dimensão desse diálogo de significados. A vontade expressa nas imagens é a fonte da força criativa da artista que, por meio dos desenhos e gravuras, constrói uma obra libertária, criando seu próprio enredo e os seus próprios caminhos. O olhar emblemático do mundo, onde cada imagem traz em si o seu significado e a noção de pertencimento a seu tempo e lugar, forja a busca dos significados e sentidos para a sua composição (Diel, 2012).

O lugar da disposição dos traços, linhas e sulcos, cria cada peça original, no sentido de que cada uma se reportará a um lugar específico do olhar e da memória. Cada imagem é única, de acordo com a sua história e o espaço ocupado na memória. Ao conhecermos o universo da criação da artista podemos perceber a força retórica em suas imagens, que transitam do real para imaginário em cada passo que dá em dois sentidos, o interno e o externo. Internamente busca em suas memórias as impressões que tira do mundo em suas caminhadas por trajetos reais. No imaginário transforma esses caminhos de imagens que povoam a realidade.

O professor Milton Almeida, orientador de Doutorado da professora Maria do Céu, escreveu sobre suas obras:

*Sempre que caminho pelas gravuras de Maria do Céu, vejo-me emaranhado em páginas que nunca li, e que querem me conduzir de letra em letra, como numa calçada de lençóis. Tento me desvencilhar e percorro imagens que me vestem com véus estampados de traços – tinta de água fortes, pontas doce de aço de carinhos ácidos e violentos. (Almeida, 2005b)*

Com essas palavras o professor Milton José de Almeida, descreve o trabalho da artista e reforça o caráter autoral de sua obra. Denota a sofisticação dos traços e a força que conduz a criação das obras de Diel, de forma poética. A imagem se transforma em uma obra que reforça a originalidade criativa do sentido de como é construída, além do envolvimento que sua obra produz em quem a admira. (Almeida, 2005b).

É importante ressaltar como a construção e elaboração das imagens passa pela organização de um referencial imagético, que age em quem o conhece e

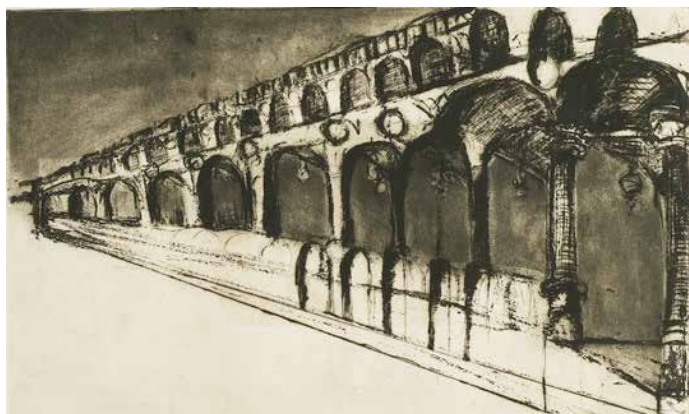
reconhece a força de sua proposição. A transformação sinuosa da imagem em uma linha poética de traços confere à artista a possibilidade de transformação inerente à arte. Assim, a produção da artista Maria do Céu Diel dialoga com os traços fortes do gravar e com a sutileza de imagens que vão se constituindo através das colagens. No fazer das obras, os pensamentos se confundem com a impressão do traço em linhas construídas com a consciência do corpo e da percepção de mundo que se pretende forjar.

Nessa intenção, o olhar do artista se guia na direção de seus próprios significados, por meio de elementos recorrentes que denotaram os símbolos e acepções. A apreensão subjetiva do olhar de um artista e a junção com os movimentos das mãos auxiliam na composição da trajetória da imagem e de quais elementos são recorrentes em cada composição. Portanto, em seu trajeto de criação, Diel consegue exteriorizar em imagens as suas percepções e convicções sobre a realidade, dando um tom de poesia ao que rascunha e desenha, demonstrando uma obra em construção baseada em seu caminhar como artista, em sua experiência sensorial e nos recortes de travessia que são externados na elaboração de sua obra.

Segundo Maria do Céu Diel, “entre a gravura e a imagem — o cemitério, a baía, portos, um vulcão, cidade ou a ponte — estará o lugar improvável, do corpo, do inscrito do artista vagando entre um lugar e outro.” (Diel, 2005). Se deslocando por tais lugares, como na Figura 2, a artista imprime em suas imagens o caráter de trajetória, em que a cada passo e olhar são constituídas novas experiências. Assim, novas imagens que são povoadas por impressões, habitam o inconsciente do artista e se exprimem por meio de traços que sulcam o metal dando a este o temperamento da perenidade que uma obra de arte possibilita ao olhar.

A viagem e os trajetos como mitos de origem no trabalho de Diel nos convidam a percorrer sua obra. É possível notar a percepção da artista em suas trajetórias e viagens, podendo ser físicas e imaginárias, e tais elementos se unem dando sentido e significado a sua busca na construção de imagens que dialoguem com seus sentimentos acerca do mundo. Em suas composições, transforma traços, linhas e sulcos em poesia visual, que nos leva a possibilidade de imaginação que o percurso individual, pela arte, nos oferta.

Sua caminhada pela arquitetura das cidades antigas e contemporâneas, onde transita por ruas, praças, monumentos, vielas e espaços imaginários, como na Figura 3, faz com que compreenda em cada traço o significado de suas experiências naquela atmosfera, mesmo estando próxima ou longeva. Em suas viagens, procura captar aquilo que torna cada lugar único e quais são as



**Figura 3** - Maria do Céu Diel, *Veneza*, 2005.  
 Calcogravura (ponta seca), 25x40cm. Acervo Olho Latino,  
 Atibaia. Fonte: <http://www.olholatino.com.br/acervo/index.php/obras-do-acervo/492-venezia-maria-do-ceu-diel?fbclid=IwAR26nPrEXRQFyifFM9l8ft328WatWz95x9oGz235glYvXOaWe-sEXQ56U>

**Figura 4** - Maria do Céu Diel, *Estrada*, 2005.  
 Calcogravura (ponta seca e água forte), 25x40cm. Acervo  
 pessoal, Belo Horizonte.

acepções de seus símbolos e imagens. Os emblemas guiam o pensamento em reflexões. O entendimento de cada imagem vai conduzindo o pensar, forjando seus próprios emblemas, que serão perenizadas, no sentido em que habitarão o mundo real e a memória de quem viu e observou suas obras (Diel, 2014). De forma especial, Diel traduz cidades universais em que forja a estrutura da narrativa, dos lugares pelos quais transita. Com traços no metal, transforma em imagens através da expressão do olhar a apresentação de seu universo.

Em sua trajetória como artista, ela se propõe ao desafio do pensar a imagem. Nesse sentido, entende que a reflexão sobre a imagem se apropria de sentidos e significados, podendo, assim, transcender em suas construções, além de perceber o que cada traço traduz da formação e produção da artista. Como Diel fala recorrentemente, a memória do corpo é um duplo caminho percorrido pelos olhos. Desta forma, a imagem e a memória se fundem em elementos de construção da obra e da narrativa, elaborada entre a palavra impressa e a imagem.

A junção entre imagem e a memória, como visto na Figura 4, retrata um caminho percorrido, onde a continuidade mostra a ligação do chão, a realidade com o céu que prenuncia uma tempestade ou uma possibilidade de intervenção no caminho. Com essa imagem Maria do Céu apresenta sua obra, em que articula as imagens percebidas com os traços que constrói por meio de seu referencial. O caminhar da artista é povoado por sua experiência, que é mediada pelo olhar. A obra de Maria do Céu vai assim se constituindo, como um enredo em que é discutido o mundo através do olhar e suas manifestações. Seu fazer artístico retrata a busca pela representação da imagem com os sentidos subjetivos e objetivos construídos por sua autora.

As imagens produzidas através da memória se estabelecem em máquinas de pensar que dão ao trabalho de Diel a força necessária à sua obra. Assim, seus trabalhos forjam o traço do pensamento original da artista, em que procura refletir sobre uma sociedade em movimento onde passado e presente dialogam entre si. Além disso, constrói o presente e o futuro por meio da experiência dos artistas que a precederam. As imagens se colocam como textos que narram o pensar através delas fazendo cada traçado com um significado dentro da obra.

Quando descreve sua produção, Diel diz que reservou, para alguns de seus desenhos — os mais persistentes — o destino de serem gravura em metal, pois assim podem reverberar como imagens nas tipografias e terem as cores passadiças dos olhares. Com essa definição, a artista descreve a potência de seu trabalho e técnicas que estejam articuladas, ora com a força do espaço, ora com a força do tempo e do pensar imagens. Todos esses elementos povoam sua produção, além de criar diálogos permanentes. Tais trocas ocorrem no tempo de

outros artistas e em seu tempo, se colocando como artífice da imagem que se movimenta, podendo se instalar no tempo e espaço em que se forja sua trajetória artística.

### Conclusão

O trabalho da Maria do Céu é, por si, uma narrativa de lugares e tempos. Nesse sentido, a imagem desvela sua força e constrói o enredo de um tempo, em que o pensar e o refletir são mediados. Esse intermédio ocorre pela percepção de um mundo composto pela força da palavra, da vivência, e principalmente das imagens como interlocutoras do pensamento, onde são forjadas de forma a perpetuar suas intenções em uma sociedade composta por dualidade entre , idéias e concretudes. Desta forma, a memória de uma sociedade se constrói por signos e símbolos que se forjam no cotidiano, elaborados, nesse sentido, pelas imagens criadas pela artista, buscando diálogos imagéticos para que suas imagens vibrem em uma mesma freqüência e se perpetuem pelos lugares onde estão sendo pensadas ou imaginadas.

Sua obra revela e desvela toda a experiência da artista e nos conduz a uma viagem por entre figuras, gravuras e desenhos. Assim, nos são revelados trajetos e caminhos que sinalizam a construção de um referencial imagético, o qual envolve o espectador como se fosse uma poesia de imagens em que a linguagem se fortalece pelo sentimento de existir em um mundo cheio de caminhos, atalhos e trajetórias. Desta forma, são nos ofertadas possibilidades de criar e recriar o mundo de acordo com seu olhar e percepção.

A obra da artista nos faz refletir sobre como podemos e devemos desafiar a memória na construção do presente e a intervenção no futuro com o legado do que se produz e pensa em uma época. Inserido nesse contexto, pode-se criar a condição de pensar a realidade, transformá-la em imagens e preservando o passado, para construir o presente e anunciar o futuro.

Para concluir, evoco Ticiano, que nos coloca a Alegoria da prudência como um sinalizador de que estamos sempre a meio caminho das construções cotidianas, representadas pelas ações da vida (Almeida, 2005a). Nesse sentido, o trabalho de Maria do Céu dialoga com o do renascentista, pois reflete sobre a formação do artista em sua caminhada diária na busca de sua identidade, como reflexo de sua vivência e do estar no mundo. A prudência nos ensina: a cada passo temos que nos visitar e refletir sobre o que pensamos e o que queremos forjar como obra e vida, que se misturam e se manifestam de diferentes maneiras.

## Referências

- Almeida, Milton José de. (2005a) *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial & UNICAMP.
- Almeida, Milton José de. (2005b) *Gravuras*. in Almeida, Milton José de; Diel, M. C. ; Mabilon, N. (orgs.) [Catálogo da Exposição] *Gravuras I*. Belo Horizonte.
- Diel, Maria do Céu (2005) *Gravuras*. In Almeida, Milton José de; Diel, M. C. ; Mabilon, N. (Org.). *Gravuras II*. [Catálogo da Exposição] Belo Horizonte.
- Diel, Maria do Céu (2012) "Escrever pelas imagens." In Utsch, A; Almeida, A. R.; Lacerda, A. D.; Seo, M. N.; Diel, M. C.; Queiroz, M.; Miguel, S. 1. (Org.) *Linha: escritos sobre a imagem*. v. 1. Ed. Campinas: Império do Livro,
- Diel, Maria do Céu (2014) "Influência sem agústia." In Bicalho, A.; Utsch, A.; Mibielli, B.; Santiago, L. F.; Diel, M. C.; Sousa, J. F. D. 1. (Org.) *Linha: Escritos sobre a Imagem II*. Campinas: Império do Livro.



# Voces ancestrales y resistencias artísticas contemporáneas Latinoamericanas en la obra de Gustavo Larsen

*Ancestral voices and contemporary Latin  
American artistic resistances in the  
work of Gustavo Larsen*

VERÓNICA DILLON\*

Artigo completo submetido a 20 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Argentina, Artista Visual.

**AFILIAÇÃO:** Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes; Vicedirectora del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Calle 8 N, 1326 entre 59 y 60, La Plata, CP 1900, Provincia de Buenos Aires, Argentina. E-mail: ipealinstituto@gmail.com

**Resumen:** Gustavo Larsen, realiza bajo el formato de Quipu incaico, instalaciones, exposiciones o acciones en diferentes espacios y contextos situados tanto públicos como privados, abiertos o cerrados por el valor simbólico y metafórico que para él contienen. Fusionando códigos de diferentes disciplinas artísticas tradicionales en un lenguaje contemporáneo integrador, emplea referencias ancestrales y presentes relacionadas con genocidios indígenas Latinoamericanos, generando obras que integra al Proyecto JUNTARSE 30.000 iniciado en el año 2010.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo Latinoamericano / Quipu / Reminiscencias ancestrales.

**Abstract:** Gustavo Larsen, performs under the format of Inca Quipu, installations, exhibitions or actions in different spaces and contexts located both public and private, open or closed by the symbolic and metaphorical value that they contain. Fusing codes of different traditional artistic disciplines in a contemporary integrating language, it uses ancestral and present references related to Latin American indigenous genocides, generating works that integrate into the Project JUNTARSE 30,000 initiated in 2010

**Keywords:** Latin American Contemporary Art / Quipu / Ancestral Reminiscences.



## Introducción

“Juntarse: ésta es la palabra del mundo”  
— José Martí, Cuba

Escribía Leoncio S.M Deodad, uno de los tantos militares encargados de llevar adelante la captura y exterminio de caciques y tribus de la comunidad Tehuelche: “*No habra cajón de caoba, ni honores de oficial; si la disección*”, de sus cuerpos. Mondelo (2012:76). En el Museo de la Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, se conservan aún esqueletos y restos humanos que lentamente son restituidos a las comunidades aborígenes de origen.

El primer director y quien lo fundara, Perito Francisco Josué Pascasio Moreno, decidió conservar los del Cacique Modesto Inakayal y de varios miembros de su familia para ser expuestos en las vitrinas del Museo de La Plata (MPL) como testimonio de curiosidad antropológica y eslabón perdido de la humanidad de los habitantes Patagónicos. Habían sido tomados prisioneros en la denominada “*Campaña al Desierto*”. Ellos, como tantos, fueron trasladados a dicho Museo previo paso por la isla Martín García, un modo de tramitar y probar las teorías positivistas del criminólogo italiano Césare Lombroso que justificaba fotografiar, medir sus cabezas y asesinarlos para evitar *su salvajismo* como lo manifestara en su libro *El hombre delinquente* escrito en 1876. Por aquel entonces, los naturalistas de dicho museo, del Etnográfico de Buenos Aires y de la Sociedad Científica y otros círculos culturales de la Argentina, Chile y Europa coincidían con examinarlos y presentarlos en circos y zoológicos organizados para ser vistos por el público en Hamburgo y Dresden. (Mondelo, 2012:33). Algo similar, y discriminados por portación de cara, los sectores vulnerables en la Argentina de hoy (Dillon, 2012:19) son rápidamente abatidos por gatillo fácil.

Cuando en el año 2015 el artista Gustavo Larsen comenzó a definir la idea de realizar un homenaje al cacique Tehuelche Inacayal, en el ámbito donde se había producido su fallecimiento, no imaginó que se encontraría con una historia tan contradictoria y desconcertante.

Generaciones de investigadores habían certificado que había fallecido en dicho lugar el día 24 de septiembre de 1888. Sus despojos, como los de otros indios, habían pasado durante décadas a formar parte de la colección patrimonial atesorada por el Perito Moreno y recién en 1994 en el marco de la Ley Nacional N° 23.940 comenzaron a ser restituidos a sus comunidades.

Clemente Onelli, científico colaborador del Perito Moreno, había escrito una atractiva historia donde dejaba entrever que el día anterior al deceso, el cacique



Inacayal había realizado un acto de alabanza a la naturaleza en las escalinatas del museo (Figura1), ese fue el disparador empleado por Larsen para realizar la intervención sobre las mismas. Sin embargo, hace pocos años, investigadores encontraron notas aparecidas en el diario platense “La Capital” (7-10-1887 y 9-11-1887, Microfilmación biblioteca UNLP) donde se denunciaba la muerte de tres indígenas, entre los que se encontraba Inacayal, quien, según dicha fuente, falleció el día 26 de septiembre de 1887, un año antes de lo conocido hasta ese momento, así quedó testimoniado por un grupo de investigadores de dicha institución, en el artículo *Las muertes invisibilizadas del Museo de La Plata*, aparecido en la revista *Corpus* (Oldani, Añon Suarez, & Pepe, 2011).

No hay duda de que los cuerpos de estas personas, luego de ser fotografiados y medidos, eran llevados por Moreno y otros expedicionarios a dicha institución destinados para ser exhibidos en vitrinas y mostrar especímenes de raza en extinción, completando la historia racional de la República Argentina y por qué no ecuménica. Mondelo (2012) relata en su libro que era muy difícil fotografiar a los antiguos pobladores de la Patagonia y Tierra del fuego, ellos consideraban que *la cámara les robaba el alma*. Hoy en plena brecha y era digital, se los sigue desterrando, marginando y silenciando. La trashumancia de estos pueblos ya nos es nómada, no llevan su sistema de cuentas a mano en un Quipu, pero continúan reclamando por sus tierras y el respeto a sus rituales funerarios entre otras prácticas que siguen vulneradas.

Recuperar los nombres, las biografías, el proceso histórico que los sacó de sus territorios y los obligó a vivir en una institución en la que estarían condenados al encierro, nos permite desandar las prácticas colonialistas y volver en el tiempo para mirar los rastros de avasallamiento al pueblo tehuelche de Inacayal, que con la irracionalidad de los engreídos fue denominado “no civilizado”, “inferior”, y “raro”. Acordamos con Eduardo Galeano (2004) cuando en su libro *Las venas abiertas de América Latina* explica cómo el indio, el primer soberano de este continente, jamás pudo quitarse el yugo que el conquistador impuso a su pueblo, y cómo nosotros con nuestras políticas sociales hemos ayudado a apretar.

### **Juntarse 30.000**

Durante el año 2012, Larsen comienza a realizar una serie collages con sectores recortados de pinturas previas, rearmando trazos y gestos que había destruido, seccionando en perfectos cuadrados telas de tamaño considerable. Cada uno de esos cuadrados los convierte en piezas de rompecabezas, vislumbrando rastros de historias confundidas estableciendo analogías y metáforas que emplea en sus obras. Revaloriza y combina bandas de figuras humanas sintéticamente

representadas en acción de danzar conjuntamente. *La tragedia de aquello que no fue*. Representa las danzas circulares de nuestros pueblos originarios y ancestrales que evocan estar acompañados entre cantos de rebeldías y canciones de cuna junto sus Cultrunes de madera de lenga, canelo o laurel y cuero tensado. Reconstruye con el deseo de acercar y dialogar en una nueva realidad, surgida al combinar lúdicamente pasado con futuro segmentos de memoria.

Selecciona e investiga recursos matéricos diversos y visuales inéditos para presentarlos en instalaciones e intervenciones. Se vincula con profesionales que pertenecen a otros campos del conocimiento, la música, la historiografía, la antropología, etnografía y arqueología, entre tantas disciplinas, ampliando así el horizonte y acuerdos necesarios entre arte y ciencia para realizar trabajos inter y transdisciplinarios mancomunados de investigación y producción artística. Algunas formas circulares abiertas, las suspende en el aire con encadenamientos de sucesivas concreciones efímeras. Otras son obras múltiples y errantes reelaboradas minuciosamente en cada exposición

### Quipus

El quipu tiene un anclaje indiscutible en la cultura americana. Fue una construcción usada por los incas para registrar fundamentalmente cantidades de productos, pero gracias a antiguas crónicas sabemos que eran usados también mientras relataban historias, recorriendo con las manos los nudos que seguramente contendrían información relacionada con lo que decían. Hoy en algunas poblaciones de Perú aún existen quipus que los pobladores han heredado de sus ancestros, a pesar de haberse perdido su significación, pero que son conservados como objetos rituales y utilizados en ceremonias sociales importantes.

Larsen revaloriza el formato del quipu con una intencionalidad artística, construye desde un hilo o sogá principal formas de agrupamiento de acuerdo al valor simbólico y metafórico que quiera significar. De allí cuelgan otros, que pueden tener diferentes largos, texturas, donde se realizan nudos que de acuerdo a su posición y característica poseen precisas significaciones. Podrían leerse como aquellas voces silenciosas que nos llegan del pasado. Se observan además inclusiones de maderas livianas con textos transferidos, tacos y estampas xilográficas convertidas en cajitas con diferentes impresos y pesos, algunas poseen sonidos y están rodeadas de otros textiles y tramas.

Las principales características de sus obras poéticas en cuanto a tamaño y formato oscilan entre los 0.30 a los 200 cm de alto y ancho, con un peso aproximado de siete kg como máximo para facilitar su traslado e itinerancia.

En el quipu *Colección Macabra*, 2012. (Figura 2) podemos observar hilos de



**Figura 2** · Gustavo Alfredo Larsen, *Colección Macabra*, 2012. De la Serie: *Juntarse 30.000*. (Hilos de algodón trenzado y anudado. Impresos. Argentina. Colección particular del autor. Fuente: facebook de Gustavo Larsen.

**Figura 3** · Gustavo Alfredo Larsen, *Mensajes ocultos de una América que no fue*, 2018. De la Serie: *Juntarse 30.000*. (Textil (quipu) ensamble. Telas, hilos, Xilografías, yeso. Colección particular del autor. Fuente: facebook de Gustavo Larsen.

algodón trenzado y anudado. Dibujos y pinturas de cráneos y huesos sobre MDF (fibra de madera macisa) de diferentes grosores y pesos. Dichas imágenes poseen el N° de registro, nombre y fecha de muerte de algunas de las víctimas del genocidio indígena según consta en el Catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, realizado por Lehman Nitsche, expedicionario patagónico y Jefe de la Sección por aquellos años.

En la fotografía de uno de sus últimos quipus *Mensajes ocultos de una América que no fué*, realizado el presente año, se pueden observar, hilos, telas, sogas, papel trenzado y anudado. Papeles hechos por el artista, teñidos y retorcidos, cruces cosidas a mano con hilo de algodón blanco, otros de color rosado que nos remiten a la tela manchada con sangre y lavada, nudos recubiertos con yeso –que el autor llama mensajes encapsulados- y cajas arrugadas realizadas con xilografías (Figura 3). Las estampas que utiliza forman parte de lo que él ha denominado *edición estallada*, conjunto de copias de grabados que pasan a formar parte de otras obras, concepto que establece en el ámbito del grabado luego de leer textos de Pilar Pérez (2016), quien teoriza como historiadora sobre los archivos que llama estallados.

### Conclusiones

A comienzos de la década del 80 Larsen inicia su producción artística con la serie: *La América que no fue*. El planteo que surge de las preguntas ¿qué hubiese pasado si América no hubiese sido “conquistada”? ¿De qué manera se hubiesen relacionado las diferentes culturas? Ambas lo llevan a realizar imágenes ficcionales de una América diferente, hipotética, sin sufrimientos, matanzas, silencios. Surgieron presuntas páginas de códices y civilizaciones inventadas con grafismos que remiten a lenguajes metafóricos, poéticos con representaciones de mundos, geografías, dioses y mitos posibles. Produjo xilografías, gofrados, pinturas sobre papel y sobre relieves de MDF. Fue una época en donde se inicia la necesidad de fabricar su propio papel y no incluir nada industrial. Hoy continúa en esa búsqueda de un modo mucho más intenso. El contexto político, social, económico en Argentina ha sufrido y aún sufre todo tipo de vaivenes.

Las prácticas artísticas suyas pivotean como educador, artista e investigador en diferentes contextos educativos situados siempre entrelazadas manteniéndolo en una búsqueda insondable, buscando nuevos soportes, repensando y reevaluando en forma constante las recurrencias artísticas ancestrales que perduran en la contemporaneidad y con otras materialidades en la actualidad. Esta idea de la América que no fue, sigue apareciendo en sus trabajos como voces ancestrales y resistencias artísticas Latinoamericanas.

## Referencias

- Dillon, Verónica (2012) *Breviario desde el arte y la ley*. Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de bellas Artes UNLP. URL: [http://veronicadillon.com.ar/breviario/DIGITAL\\_Breviario\\_2016.pdf](http://veronicadillon.com.ar/breviario/DIGITAL_Breviario_2016.pdf)
- Galeano, Eduardo (2004) *Las venas abiertas de América Latina*, Editorial Siglo XXI. [https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/news/.../las\\_venas\\_abiertas\\_de\\_amxrica\\_latina.pdf](https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/news/.../las_venas_abiertas_de_amxrica_latina.pdf)
- Mondelo, Osvaldo, (2012) "Tehuelches, Danza con fotos." El Calafate: Akián Gráfica, ISBN 978-987-33-2207-5.
- Oldani, Karina, Añon Suarez, Miguel & Pepe, Fernando Miguel (2011), "Las muertes invisibilizadas del Museo de La Plata", *Corpus* [En línea], Vol 1, No 1 | 30 junio 2011, [consult. 2018-12-26]. URL : [https://www.academia.edu/1961447/Las\\_muertes\\_invisibilizadas\\_del\\_Museo\\_de\\_La\\_Plata](https://www.academia.edu/1961447/Las_muertes_invisibilizadas_del_Museo_de_La_Plata)
- Pérez, Pilar (2016) *Archivos del silencio. Estado, indígenas y violencia en Patagonia central, 1878-1941*. Buenos Aires: Prometeo

# Interstícios no cotidiano: situações contextuais na obra de Rochelle Costi

*Everyday life interstices: contextual situation in  
Rochelle Costi's work*

VIVIANE GUELLER\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Doutorado em artes visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Instituto de Artes; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: vigueller@gmail.com

**Resumo:** Este artigo aborda a obra da artista brasileira Rochelle Costi no que se refere ao processo de criação de *Dinâmica Comum* (2005), *Negócios à parte* (2017) e *Tombo: Centro Novo* (2017). São trabalhos que partem de situações circunstanciais, experiências que se relacionam ao seu cotidiano, para se constituírem em instalações nas quais o contexto permanece como operação poética. Para ancorar estas abordagens, são trazidas as noções de cotidiano de Henri Lefebvre e Sérgio Mah, de infraordinário, de George Perec, e de lugar, de Marc Augé.

**Palavras chave:** cotidiano / lugar / arte contemporânea.

**Abstract:** *This article discusses the work of the Brazilian artist Rochelle Costi regarding the creation process of 'Dinâmica Comum' (2005), 'Negócios à parte' (2017) and 'Tombo: Centro Novo' (2017). These are works that emerge from circumstantial situations, experiences related to her everyday life, to be constituted in installations in which the context remains as a poetic operation. To anchor these approaches, relationships are made with everyday life notions of Henri Lefebvre and Sérgio Mah, George Perec's concept of infraordinary and Marc Augé's place.*

**Keywords:** *everyday life / place / contemporary art.*



## Introdução

O desenvolvimento de trabalhos a partir da experiência vivida no contexto onde se está inserido é uma das características mais marcantes nas práticas de arte contemporânea. Desde o início de sua trajetória, Rochelle Costi, artista brasileira que já participou das bienais de São Paulo e de Havana, vem trabalhando com fotografia, vídeo e instalação em situações circunstanciais, ativando o que está em potencial nos espaços onde habita e circula. Em *Dinâmica Comum* (2005), *Negócios à parte* (2017) e *Tombo: Centro Novo* (2017), a artista trata de regiões da capital paulista, cidade onde reside desde 1988, a partir da aproximação com situações que encontra em seus percursos de trabalho.

### 1. Banalidade significativa

A exposição *Dinâmica Comum* (2005), composta por um vídeo, uma instalação e uma série fotográfica, foi resultado de sua convivência com o Largo da Batata, região de comércio em São Paulo, na época em vias de extinção. Foi ao lado deste centro popular do bairro Pinheiros, em um prédio de arquitetura imponente onde está localizado o Instituto Tomie Ohtake, que a artista montou um ateliê provisório, numa sala desocupada do 24º andar da torre de escritórios, com cerca de 700 m<sup>2</sup> e uma vista de 360º da cidade, trabalhando simultaneamente as duas situações: a série fotográfica *Escolha* trazia o interior das pequenas lojas do Largo da Batata, já o vídeo *Convite ao Infinito* mostrava diversas pessoas correndo sobre um símbolo de infinito desenhado no chão da sala ocupada. Com três câmeras posicionadas em direção às janelas de vidro circulares ao fundo, a imagem percorria diferentes incidências de luz ao longo do dia e a maneira como ela ia se modificando até o crepúsculo, quando a sala escurecia por completo (Figura 1).

Em sua operação poética, Costi evidencia os paradoxos que somente a experiência vivida em uma dada circunstância poderia revelar: o excesso de objetos e comerciantes amontoados em alguns quarteirões de um bairro nobre como Pinheiros e o vazio da imensidão do horizonte desde as janelas nas quais a única presença é das linhas de sombra que se revelam a partir do movimento do sol. Há o interesse pelo contexto social, pelas particularidades apresentadas por uma metrópole como São Paulo, os camelôs que algum tempo depois foram afastados dali com vistas a uma renovação do comércio e uma revitalização urbana, mas aliadas às questões que a artista encontra em sua relação com a cidade, experimentando para isso um certo tempo de convivência com as pessoas, os lugares e as coisas.

Ao adotar em seus procedimentos a reconstituição de lugares a partir da dimensão existencial da experiência, Costi nos indaga pelo habitual que não



**Figura 1** · Rochele Costi, *Dinâmica comum*. 2005. Instalação. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo, Brasil. Fonte: <<http://rochellecosti.com/Dinamica-comum-2005>>.

**Figura 2** · Rochelle Costi, *Negócios à parte*. 2017. Videoinstalação. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo, Brasil. Fonte: <<http://rochellecosti.com/Negocios-a-parte-2017>>.

costumamos interrogar, o potencial do banal em tornar-se significativo. Lembremos aqui da origem da palavra banal, trazida pelo sociólogo francês Michel Maffesoli (2008) no ensaio para a exposição *Promenade en Marges* (Galerie Chantal Crousel, Paris, 2002): na França medieval, o chamado dia banal de cozimento era aquele em que o pão não pertencia ao senhor feudal. Tratava-se de um dia de pão comum, de usufruí-lo em comunidade e liberdade.

Para Agnaldo Farias, curador e professor da Universidade de São Paulo, os trabalhos de Costi revelam um cotidiano que não despertaria interesse. “Um dia a dia comum, com sua dinâmica rotineira e previsível, mas cujos interstícios, como insiste em fazer notar a artista, são carregados de surpresas” (Farias, 2005). Estes interstícios já trazia Henri Lefebvre (1961) em sua crítica direcionada a um cotidiano que não se integra com a vida. Para o autor, o mundo não poderia ser definido apenas pelas questões históricas, sociais ou culturais, mas pela vida cotidiana que já traz dentro de si a possibilidade de sua própria existência e de sua transformação ontológica, se situando em um nível intermediário e mediador. A banalidade teria um lado benigno e outro maligno, localizada em um tempo e um lugar onde o ser humano sente-se preenchido ou fracassado, e o papel da crítica seria o de procurar dar à luz aquilo que já existe em estado embrionário. A hipótese de Lefebvre (2002) é que as criações genuínas são alcançadas no coração do cotidiano, as quais produzimos como parte do processo de nos tornarmos humanos. É na trivialidade, no tédio e na aparente pobreza da rotina que se encontra o potencial para a energia criativa, capturada no dia a dia de nossas ações mecânicas despojadas de intencionalidade.

Esta foi a tônica de *Negócios à parte* (2017), quando Costi realizou uma pesquisa de cerca de oito meses percorrendo a Avenida Paulista diversas vezes, registrando a invisibilidade das personagens apartadas do perfil corporativista da região e pequenos acontecimentos fortuitos e efêmeros. Renato Firmino, pintor, catador e morador de rua, participou como colaborador do trabalho e da exposição, seu carrinho passou a ser espaço para a projeção do vídeo. Além de procurar tornar visível o dia a dia das pessoas comuns, através de seus objetos ou de seus hábitos, em *Negócios à parte* (2017) Costi trouxe para dentro do Museu de Arte de São Paulo (MASP) o próprio carrinho de Renato Firmino, colocando, inclusive, suas pinturas à venda na loja do museu, que apesar de estar localizado na Avenida Paulista não tem qualquer relação com a cultura popular que circunda a região (Figura 2).

Este trabalho evidencia que algo foi experienciado, descolado daquilo que é homogêneo e repetitivo da vida cotidiana, tipo de situação em que se produz uma suspensão, um interstício. Trata-se da ocorrência do extraordinário (Perec,



**Figura 3** · Rochelle Costi. *Tombo: Centro Novo*. 2017. Instalação. SESC 24 de Maio. São Paulo. Brasil. Fonte: < <https://rochellecosti.com/Tombo-Centro-Novo-2017>>.

2017), ruído de fundo que compõe o cotidiano, mas ao qual não prestamos atenção, o habitual que não interrogamos, o potencial do banal em tornar-se marcante, significativo. Aquilo que em geral não se nota, o que não tem importância: “o que acontece quando nada acontece, a não ser o tempo, as pessoas, os carros e as nuvens” (Perec, 2017: 11).

Para o curador Sérgio Mah (2009), os trabalhos de arte em torno da poética do cotidiano procuram revisitar e construir histórias que se distanciam das narrativas extraordinárias, heroicas e espetaculares. E é neste potencial que estaria localizada a sua dimensão política. “Levar a atenção ao âmbito do cotidiano nos permite compreender, imaginar e pensar, em um nível básico, as consequências e os efeitos que as estruturas sociais e a ação dos sistemas de poder têm na vida das pessoas” (Mah, 2009: 05).

Os trabalhos de Costi colocam em questão a falta de importância delegada a pessoas, lugares e suas circunstâncias cotidianas, evidenciando a invisibilidade de certas situações em uma sociedade que funciona de forma mecânica e sistematizadora. Uma vez que suas obras refletem o que ocorre em nosso entorno, elas funcionam como brechas que nos colocam em estado de indagação, nos questionando por coisas que já estão naturalizadas.

## 2. Lugares que criam trabalhos

Se o olhar investigativo de Costi sobre o entorno exerce um papel fundamental para a experiência de um cotidiano que terá relação direta em sua criação, a maneira como a artista irá pensar as formas de apresentação do trabalho, levando em conta suas implicações, também fazem parte deste processo. Em *Negócios à parte* (2017), embora o carrinho saia das ruas para entrar no museu, ele é colocado próximo das janelas de onde se avista a Avenida Paulista e os mesmos personagens retratados no trabalho.

Em *Tombo: Centro Novo* (2017), por ocasião da exposição *São Paulo não é uma cidade*, que inaugurou o SESC 24 de Maio, a artista fez uma pesquisa para reunir imagens de arquivo do prédio de 1941 onde funcionava uma antiga loja de departamentos Mesbla, fechada em 1999, além de outros registros de imagens cotidianas das galerias e ruas localizadas no entorno. Para a exposição, ela inseriu dispositivos óticos em gavetas de arquivos de aço que, ao girarem, faziam um passeio por cada uma das fotografias, de uma ponta a outra. Na instalação proposta por Costi, o público podia ter acesso ao interior destas gavetas através de uma espécie de olho mágico — desta forma, apesar dos dispositivos nos remeterem para dentro dos arquivos, levavam nosso olhar para fora, para o centro de São Paulo. Após a exposição, a obra permaneceu na biblioteca do SESC onde está até hoje (Figura 3).

Podemos refletir aqui sobre o conceito de lugar, trazido pelo antropólogo Marc Augé (1994), que pode ser definido a partir de suas três características fundamentais: identitário, relacional e histórico. Se o lugar de nascimento é por excelência constitutivo da identidade individual, também podemos pensar em outras características que nos remetem a essa ideia de pertença, como situações nas quais nos identificamos em dadas circunstâncias de nossa vida e nos estimulam a criar. No lugar relacional, há uma coexistência de elementos distintos e singulares, relações que vão se estabelecendo na ocupação de um espaço comum, na convivência com outras pessoas e situações. Por fim, o lugar histórico reservaria diferentes camadas e descobertas por conta daquilo que se evoca das narrativas e de seus antepassados. Tais características que criam um social orgânico, segundo Augé, apontam para a ideia de um lugar como espaço existencial, que se daria como experiência de relação com o mundo, com o meio onde estamos inseridos.

Nas situações circunstanciais que Costi vem trabalhando, há algo do âmbito individual a impulsionar o trabalho, mas que passa a ser relacional na medida em que é pautado pelas situações de encontro, de conversa e de descoberta de outros cotidianos que se misturam com o seu. Em ocasiões como *Dinâmica*

*Comum* (2005) e *Tombo: Centro Novo* (2017) há um resgate de elementos históricos do Largo da Batata e do centro da cidade, respectivamente. No caso do Largo da Batata, uma vez que hoje já não existe mais o tipo de comércio e ocupação registrados por Costi, o próprio trabalho passa a se constituir como possibilidade de reconstituição de narrativas.

### Conclusão

Se o cotidiano oferece uma diversidade de assuntos e situações que frequentemente vêm sendo abordados pela arte contemporânea, nas obras de Rochelle Costi são as histórias à margem das grandes narrativas de uma metrópole como São Paulo que se colocam entre parênteses urbanos, criando espécies de interstícios existenciais. Há uma relação contextual a partir de sua própria experiência, uma operação poética que não parte apenas de lugares relacionais como também os problematizam, os trazem para o centro de suas questões. Se por um lado estes trabalhos nascem no cotidiano, eles também retornam para seu contexto original, produzindo neste percurso uma certa circularidade. Num primeiro momento, há uma permeabilidade entre o exercício criativo e o entorno; na apresentação final, as instalações voltam a colocar o sujeito em relação com o cotidiano experimentado pela artista.

### Referências

- Augé, Marc. (1994). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus.
- Lefebvre, Henri. (1961). *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática.
- Lefebvre, Henri. (2002). *Critique of everyday life vol II: Foundations for a sociology of the everyday*. London/ New York: Verso.
- Maffesoli, Michel. (2008). Walking in the Margins. In: JOHNSTONE, Stephen (org). *The everyday — documents of contemporary art*. Londres e Cambridge: Whitechapel Gallery e The Mit Press.
- Mah, Sérgio. (2009). *Sentidos de lo cotidiano*. [S.l.: s.n.]. [Consult. 2018-12-19] Disponível em URL: <[http://www.phedigital.com/antiores/html/phe\\_dinamica/archivos/descarga.php?nombre=presentacion.pdf](http://www.phedigital.com/antiores/html/phe_dinamica/archivos/descarga.php?nombre=presentacion.pdf)>.
- Perec, Georges. (2017). *Lo infraordinario*. Editora digital: Titivillus.
- Perec, Georges. (2016). *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. São Paulo: Gustavo Gil.

# Exposição ou instalação? os videomódulos de Tony Camargo

*Exhibition or Installation Art? The videomódulos  
of Tony Camargo*

**YASMIN FABRIS\* & RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA\*\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, designer, professora e estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Paraná (UFPR), Departamento de Design, Programa de Pós-Graduação em Design (PPG-Design) e Instituto Federal do Paraná (IFPR), Curso Técnico em Cerâmica. Rua XV de novembro, 1299, Centro, Curitiba, CEP 85590-300, Brasil. E-mail: yasmin.fabris@ufpr.edu.br

\*\*Brasil, designer e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Paraná (UFPR), Departamento de Design, Programa de Pós-Graduação em Design. Rua XV de novembro, 1299, Centro, Curitiba, 85590-300, Brasil. E-mail: rcorrea@ufpr.edu.br

**Resumo:** Neste artigo, temos como objetivo discutir, a partir da montagem da exposição Desdobramento Pictórico, realizada no Museu de Arte Municipal de Curitiba em 2018, os procedimentos artísticos presentes na série videomódulos, de autoria de Tony Camargo. A partir da exposição elaboramos um debate sobre o papel da performance no trabalho do artista e os modos como ele utiliza o corpo e elementos tridimensionais como fundamento para elaboração da linguagem plástica.

**Palavras chave:** Videomódulos / Desdobramento Pictórico / Tony Camargo.

**Abstract:** *In this article we aim to discuss, from the assembly of the exhibition Desdobramento Pictórico, held at the Museu de Arte Municipal de Curitiba, the artistic procedures in the videomódulos series, authored by Tony Camargo. From the exhibition we elaborate a debate about the role of performance in the work of the artist and the ways in which he uses the body and three-dimensional elements as a basis for the elaboration of the plastic language.*

**Keywords:** Videomódulos / Desdobramento Pictórico / Tony Camargo.

## Introdução

Tony Camargo é um artista plástico brasileiro que vive na cidade de Curitiba, localizada na região sul do Brasil. Nascido no interior do estado do Paraná em 1997, na cidade Paulo Freitas, graduou-se em Artes Visuais na Universidade Federal do Paraná (UFPR). O artista teve sua primeira exposição individual em 2002, no Museu Alfredo Andersen, e hoje já soma 19 individuais e mais de 70 participações em mostras coletivas no Brasil e no exterior. A produção artística de Tony é bastante diversificada, contemplando desde desenhos e pinturas, até vídeos, objetos e performances. Dentre as séries produzidas pelo artista estão as denominadas *planopinturas*, as *fotoplanopinturas*, os *fotomódulos*, os *videomódulos*, e a série mais recente, intitulada *marcas*.

Em 2018 Tony Camargo celebrou 20 anos de carreira com a realização de duas exposições na cidade onde está radicado. A primeira delas, *Seleção Crômica e Objetos*, ficou em cartaz de abril a junho, no Museu Oscar Niemeyer e teve curadoria assinada por Paulo Herkenhoff. A mostra apresentava um panorama da carreira do artista a partir da exposição de obras elaboradas ao longo das suas duas décadas de profissão. No mesmo ano, em julho, inaugurou no Museu de Arte Municipal de Curitiba a exposição individual *Desdobramento Pictórico*, com curadoria de Arthur do Carmo. Esta mostra apresentou trabalhos inéditos do artista e expôs um recorte da sua produção que privilegiava a imagem em movimento. A exposição propôs reflexões sobre a inserção de novas tecnologias no trabalho plástico, a partir da articulação entre o uso da videoarte, da performance e da instalação.

Neste artigo, temos como objetivo discutir a montagem da exposição *Desdobramento Pictórico* de forma a explicitar procedimentos que estão presentes na série *videomódulos*. Entendemos que a encenação desta mostra é relevante para compreensão da obra do artista por priorizar a exibição dos elementos que compõem seu processo artístico, como os artefatos que são utilizados para montagem dos cenários em que são filmados os vídeos. Nossa intenção é elaborar um debate sobre o papel da performance no trabalho de Tony Camargo e os modos como ele utiliza o corpo e elementos tridimensionais como fundamento para elaboração da linguagem plástica.

A série *videomódulos*, produzida por Tony Camargo desde 2010, trata do desdobramento de trabalhos anteriores do artista com a performance e a imagem estática, especialmente na série *fotomódulos*. Os *videomódulos*, contudo, se caracterizam pela filmagem de cenas em movimento. Neles, o próprio artista captura, com câmera fixa, gestos performáticos em um ambiente encenado. Os vídeos, que duram cerca de 30 segundos, passam por pós-produção, onde



formas geométricas são sobrepostas às cenas. Apesar da utilização de diversos suportes para realização da obra, como o corpo, a instalação e o vídeo, o artista defende que seus trabalhos se classificam como pinturas. Os *videomódulos*, sob esta perspectiva, são desdobramentos dos estudos pictóricos realizados por Tony Camargo.

A estratégia metodológica utilizada para elaboração deste texto baseia-se na aproximação à obra do artista a partir da exposição *Desdobramento Pictórico*. As incursões à mostra foram realizadas pelos autores a fim de estabelecer relações entre as escolhas expográficas, a proposta curatorial e as narrativas do próprio artista sobre seu trabalho. Sendo assim, tivemos como procedimento metodológico a reconstrução da exposição a fim de possibilitar, por meio da articulação entre montagem e curadoria, reflexões sobre o trabalho plástico de Tony Camargo. Por fim, vale destacar que este debate sobre a produção do artista representa a continuação de estudos realizados anteriormente pelos autores, especialmente sobre a série *fotomódulos* e sua relação com a performance, publicado pela Revista Palíndromo em 2018.

### **1. Desdobramentos Pictóricos: a pintura em movimento**

A segunda exposição individual de Tony Camargo em 2018 teve um recorte bastante distinto da primeira: apresentava trabalhos inéditos e recentes do artista. Apesar de ter como enfoque sua produção com vídeoarte, a mostra chamava atenção pelos objetos tridimensionais que preenchiam a sala introdutória do ambiente expográfico.

Logo na chegada, antes de adentrar ao espaço expositivo, se enfileiravam, pendurados à parede branca do museu, tecidos com estampas coloridas e das mais diversas texturas. A composição cromática e o caimento dos tecidos, fixados a uma distância precisa entre si, encenavam relações com o imaginário da materialidade popular brasileira. A sala ampla abrigava, ainda, do lado direito, a montagem de um cenário que ocupava um espaço determinado pela tinta na parede e pelo papelão que forrava o piso, delimitando as proporções da obra. A cenografia apresentava objetos do cotidiano, como estantes, placas, engradados e garrafas, pintados de cores vibrantes. O ambiente, que dispunha de atmosfera caótica pela recorrência de materiais, revelava também a organização e a precisão da composição, que orquestrava o tensionamento gerado pela reunião dos objetos (Figura 1).

Ainda, na parede oposta à instalação, encontravam-se dispostos no chão, apoiados à estrutura arquitetônica do edifício, placas de madeira e lata pintadas à mão e objetos retorcidos que pareciam pertencer a algum ferro velho ou



**Figura 1** · Tony Camargo Exposição desdobramento pictórico, montada no Museu de Arte Municipal de Curitiba em 2018. Na imagem, tecidos pendurados na entrada da exposição. Fonte: própria (2018).

**Figura 2** · Tony Camargo . Exposição desdobramento pictórico, montada no Museu de Arte Municipal de Curitiba em 2018. A legenda da obra descrevia: “Suporte cenográfico disposto para um segundo take de gravação, criado pelo artista para realizar a obra VP29 da série Videomódulos”. Fonte: própria (2018).

comércio local. Apesar de ter como tema principal a série *videomódulos*, a sala introdutória da exposição não dispunha de qualquer exemplar da obra, apenas objetos dispostos como instalações artísticas (Figura 2).

Contudo, o texto do curador Arthur do Carmo, que estampava a entrada da exposição, contrariava as conclusões apressadas do visitante:

*Não é uma instalação. Mas um cenário para segundo take do projeto videomódulos de Tony Camargo. Ao realizar seus videomódulos, o artista parte de espaços determinados do mundo para construir um cenário pictórico. [...] Para o artista empilhar tantos objetos que nos rodeiam, como um aspirador de pó, cabeceira de cama, aparelho de ginástica, bicicleta e cadeirinha de praia, placas comerciais, uma prateleira, sejam eles ferro-velho ou apego nostálgico, pouco importa. Importam as revelações brilhantes de cores, a construção cromática sobre o design que já atravessou algum objeto. A partir de um ponto muito específico de captação tudo vira plano, cabe numa tela, precisamente cortada pela lâmina do monitor de gravação (Carmo, 2018).*

A sala, segundo o curador, apresentava a matéria-prima que possibilitava o trabalho pictórico de Tony Camargo. Os objetos, que pareciam estruturar uma instalação, para o artista, eram apenas subsídio para um trabalho posterior: o enquadramento em um recorte bidimensional, ou seja, uma pintura.

A sala dedicada a apresentar o projeto *videomódulo* era o próximo ambiente no percurso expositivo. Nela, foram dispostos quatro televisores que reproduziam em *looping* os vídeos da série. Cada aparelho reproduzia um vídeo, que tinha duração entre 20 e 27 segundos. Todos os exemplares eram recentes, datavam de 2018, com destaque ao “VP29/2018” que fora filmado na própria exposição, no cenário montado na sala anterior.

Por fim, o último ambiente expositivo apresentava ao público um único vídeo, projetado na parede da sala. Tratava-se do “VP27”, com 36 segundos de duração. Nesta sala havia também outro texto do curador, intitulado “Esculpir o tempo”. Arthur do Carmo dedicou-se, então, em debater a definição da pintura e as mudanças que a linguagem pictórica sofreu nos últimos tempos, especialmente na arte contemporânea. A discussão engendrada pelo autor relata das mudanças proporcionadas pela inserção de novos recursos técnicos no trabalho com a pintura, como foi o caso da fotografia e do computador. Neste último caso, a pintura que sempre dependeu de condições materiais físicas para sua existência — como a tela, a tinta e pincel -, é criada a partir da própria máquina (Carmo, 2018).

Ao percorrermos a montagem da exposição *Desdobramento Pictórico* e ao vislumbrarmos as articulações conceituais propostas pelo curador da mostra, vemos que a exposição — com seu desenho expográfico — dá relevo aos

tensionamentos estruturados pela série *videomódulos*. Os materiais de processo do artista, que são montados na sala introdutória da exposição, tensionam a noção tradicional de pintura e explicitam o posicionamento artístico de Tony Camargo. Os objetos tridimensionais, apresentados como instalações, servem para o artista apenas como matéria-prima — volume e tinta — para estruturação de uma composição bidimensional em movimento.

Deste modo, a exposição dava destaque, pela sua montagem, aos materiais que possibilitam a formulação do trabalho plástico. A própria legenda da instalação “Suporte cenográfico disposto para um segundo take de gravação, criado pelo artista para realizar a obra VP29 da série Videomódulos” procurava explicitar que a composição de artefatos apresentada na exposição tratava apenas de parte do processo artístico, ou seja, um dos procedimentos que permitem a formulação da obra. Vale destacar, ainda, que outros elementos de grande relevância para execução do trabalho de Tony Camargo, que não ganhou tanto destaque na narrativa curatorial, são as gestualidades promovidas pelo corpo do próprio artista. A atuação performática é um recurso pictórico central na execução de um *videomódulo*.

## 2. Videomódulos: o corpo em movimento como tinta

Conforme explicitado pela montagem da exposição, a criação de um *videomódulo* exige, primeiro, a construção de um cenário, elaborado pelo próprio artista. Nesta fase do processo, objetos são organizados de modo a estruturar uma composição volumétrica e cromática para a captura do vídeo, que será realizada posteriormente. É importante, nesta etapa, que o cenário engendre um “não lugar”, ou seja, um espaço que, apesar de conter objetos reconhecíveis pelo expectador, não denote um cenário em específico. Tony, inclusive, trabalha com elementos como placas e bandeiras que evocam o repertório imagético de quem vislumbra o vídeo. Em seguida, o artista se insere na composição, normalmente envolvido por algum tecido ou segurando objetos, e realiza movimentos performáticos que provocam ruídos: latas que caem ao chão, objetos que se chocam, balões que estouram. Este gesto, aparentemente espontâneo, é registrado pela câmera fixa e não dura mais de 30 segundos.

Neste momento, em que há a gravação, o *videomódulo* ainda não está finalizado. Os vídeos passam por uma etapa de pós-produção, em que elementos geométricos são adicionados à composição, interagindo com as movimentações propostas pelo corpo do artista. O procedimento gestual realizado por Tony Camargo no cenário é repetido diversas vezes até que a composição, quando finalizada, esteja ao gosto do artista.

É importante pontuar, como já comentou Tony em entrevista (Freitas, 2011; Fabris, 2018), que os procedimentos que antecedem a criação do vídeo — como a montagem do cenário, a performance e a pós-produção da imagem — são apenas etapas para formulação de um trabalho pictórico e plástico. Tony Camargo relata que não se considera um performer e que seu corpo é, para ele, apenas volume para formulação da pintura.

O texto apresentado na exposição, do curador Arthur do Carmo, explicita essa narrativa construída pelo artista sobre o próprio trabalho. Para Carmo (2018), “os seus gestos enquanto performance não narram uma história, são cíclicos, e em todo decorrer da sua ação se afirmam a estabilidade e a tensão de uma geometria cromática”. O artista, para o curador, procura elementos pictóricos na realidade, atualizando, em uma temporalidade subjetiva, a noção de pintura e — por que não — de performance.

### Conclusão

A análise da obra de Tony Camargo, a partir da montagem da exposição *Desdobramento Pictórico*, nos permite acessar questões basilares que atravessam seu trabalho, como a defesa da pintura como linguagem essencial para o artista. Tony tensiona categorias estabelecidas na história da arte, como a de performance, para construir novas possibilidades para a ação performática, utilizando o gesto como subsídio material e imagético para linguagem plástica.

A noção de performance, que se refere ao domínio absoluto do presente e da não documentação ou reprodução da ação (Moraes, 2015; Ferreira, 2011), é tensionada quando o artista grava e reproduz o gesto no suporte digital. A interferência da pós-produção e a reprodução da obra digitalmente reeditam a dissolução do artefato, proposta na década de 1960, e possibilita que a performance seja interpretada como processo do fazer artístico e não apenas como obra final. A construção do cenário, ao modo da instalação, bem como a manufatura de objetos tridimensionais como subsídio para construção do trabalho pictórico, reedita a noção de pintura na arte contemporânea, atualizando a articulação entre o enquadramento tradicional — da pintura — e o processo artístico contemporâneo.

**Referências**

- Carmo, Arthur (2018) "Esculpir o tempo". In Exposição Desdobramento Pictórico. Museu de Arte Municipal de Curitiba.
- Carmo, Arthur (2018) *Desdobramento Pictórico*. In Exposição Desdobramento Pictórico. Museu de Arte Municipal de Curitiba.
- Fabris, Yasmin & Corrêa, Ronaldo Oliveira. (2018) "Registro ou obra? O lugar da performance no trabalho de Tony Camargo". *Revista Palíndromo*. ISSN 2175-2346. Vol. 10 (20): 26-41.
- Ferreira, Larissa (2011). "Performance tática: cartografia dos desvios". *VIS Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*. ISSN 1518-5494 Vol.10 (1): 112-21.
- Freitas, Artur (2011) *Tony Camargo: a dialética dos contrários*. São Paulo: Berleandis & Vertecchia.
- Moraes, Juliana Martins Rodrigues. (2015) "Especificidades do ensino da performance nas artes visuais". *Revista DAPesquisa*, ISSN 1808-3129 Vol. 10 (14): 24-37.

# RevelAção: o outro nas foto-performances de Adriana Barreto

*RevelAtion: the other in the photo-performances  
of Adriana Barreto*

ZALINDA CARTAXO\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO) e Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Universidade de Lisboa. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

**Resumo:** A série RevelAção (2018), da artista visual brasileira Adriana Barreto, parte do pressuposto de que o outro (tal qual aborda Jean Luc-Nancy) é parte essencial no desenvolvimento de sua performance em que: o corpo existe em relação a outro; o corpo expõe uma existência; o dentro do corpo é sobretudo um fora do fora: o que se retira do fora para ficar fora; o corpo não se confunde com nenhum outro, não recobre e nem é recoberto por outro; o corpo é esse pelo quê, como quê e em quê tudo acontece; e, finalmente, o corpo só é fazendo e se fazendo — sempre fora de tudo que poderia contê-lo. Sua obra, no contexto da arte brasileira possuiu filiações com o legado estético da artista Lygia Clark.

**Palavras chave:** performance / fotografia / imagem.

**Abstract:** *The series Revelation (2018), by the Brazilian visual artist Adriana Barreto, starts from the assumption that the other (as discussed by Jean Luc-Nancy) is an essential part in the development of her performance in which: the body exists in relation to another; the body exposes an existence; the inside of the body is especially one outside the outside: what is withdrawn from the outside to stay outside; the body is not confused with any other, nor recovers and is not covered by another; the body is that by what, how and what happens; and finally, the body is only doing and doing itself — always out of everything that could contain it. His work, in the context of Brazilian art, had affiliation with the aesthetic legacy of the artist Lygia Clark.*

**Keywords:** *performance / photography / image.*

## Introdução

*Às vezes também amassamos uma folha ou tocamos a tangente de um teclado para formar corpúsculos que se debatem numa tela, numa folha impressa, num fora aventureiro do que pensamos ser um pensamento se fazendo mas que não passa de um modo delicioso e difícil de nos entretecarmos. (Nancy, 2015:9)*

A *Casa do Horto* é um espaço construído pela artista visual carioca Adriana Barreto num bairro arborizado do Rio de Janeiro, Brasil. Foi idealizado para a criação e desenvolvimento de suas performances e consiste numa sala de criação (elaboração), numa sala de desenvolvimento de performance (experimentação), numa sala de recolhimento (conscientização), numa sala de vídeo-performance (finalização) e num grande jardim que contorna a *Casa do Horto* e possui participação relevante nas suas criações. A *Casa do Horto* é, na verdade, um centro de desenvolvimento de performance exclusivo da artista que abdica do termo *atelier* por não se adequar plenamente às suas necessidades estéticas.

A primeira performance desenvolvida pela artista no recém-inaugurado espaço (2018), *Revelação*, exemplifica de forma clara as necessidades estético-espaciais da artista para o desenvolvimento de seu trabalho. *Revelação* é uma série de foto-performance ainda em andamento (e, talvez, sem conclusão). A artista recebe a cada sessão oito convidados por vez (geralmente amigos) em horários sequenciais. Cada um é recebido individualmente por Adriana que pede que retire qualquer maquiagem do rosto, se houver. A seguir é levado descalço, de mãos dadas, à sala de desenvolvimento de performance, onde terá seu rosto fotografado (em preto e branco). A seguir, Adriana encaminha seu convidado à sala de recolhimento. A luz branda, o som meditativo em volume baixo e o perfume aromático cria um ambiente de relaxamento. Adriana leva o convidado até o *futon* onde deverá deitar-se e, a partir das suas orientações, relaxar o corpo. Ela toca um sino tibetano para dar início ao processo. A artista cobre os olhos do convidado com uma máscara de ervas com um peso leve e retira suas meias, se houver. Utilizando óleos essenciais inicia uma massagem em cada um dos pés do convidado que, lentamente, se desacelera. Depois de massagear os dois pés, deixa o convidado imergir num transe profundo. A artista intui o tempo necessário de cada um e conclui o processo tocando novamente e suavemente o sino tibetano. Orientado a alongar-se ainda no *futon*, o convidado vai, aos poucos, voltando a si. Adriana o conduz a sala de desenvolvimento de performance onde fará novo registro fotográfico do seu rosto. O processo performático de Adriana e do convidado é baseado na confiança e na intimidade, portanto, o que se passa dentro da sala de recolhimento não pode ser





**Figura 1** · Adriana Barreto. *Renata*. Série *Revelação*, 2018. Foto-performance p/b. 100 cm x 150 cm. Fotografia Antonio Caetano.

compartilhado com o público. A fotografia que registra o momento da entrada e da saída da sala de recolhimento é, em si, a obra de foto-performance da série *Revelação*. Manipulada para coexistir numa única imagem, as fotos registram o *antes* e o *depois* simultaneamente, compactando (em *devoir* e *imanência*) toda a experiência pré e pós performática (Figura 1).

A opção pela fotografia em preto e branco, assim como pelo uso de uma luz que banha de forma clara e uniforme o rosto do convidado e de um fundo negro, deve-se à exclusão de qualquer indício de dramaticidade ou teatralidade. A imagem deve ser absolutamente clara para que se possa registrar toda a função muscular facial do pré e pós relaxamento (ação performática). Todas as rugas (se houver), transformações de expressão, etc., tudo deve ser fotograficamente registrado. A captura do rosto do convidado na sua chegada (com a sua contaminação natural do dia-à-dia) e na sua saída (ainda em estado de relaxamento) deve ser imediata afim de dar sentido visual, de materializar esta performance que existe na intimidade, no recolhimento. A imagem da foto-performance reverbera a experiência.

## 1. O *outro* nas foto-performances de Adriana Barreto

*Existir significa de fato distinguir-se tanto do nada como de outras existências.*  
(Nancy, 2015: 9)

De acordo com Jean-Luc Nancy (2015), um corpo só existe em relação a outro. Para o autor, ele seria o “contorno” do início e do fim de uma existência, ou, de outro modo — “um corpo expõe uma existência” (Nancy, 2015:7). O corpo é um *fora* — um *fora-dentro*, que guarda em si órgãos com as suas respectivas funções. Contudo, esse dentro não é o que se apresenta como um corpo. De acordo com Nancy, “para apresentá-lo, é preciso violentar às vezes mais, às vezes menos, o corpo. O dentro não se apresenta. Ao contrário, retira-se para que o fora possa se sustentar e agir. O dentro do corpo é sobretudo um fora do fora: o que se retira do fora para ficar fora.” (Nancy, 2015:7). O autor afirma que,

*Um corpo é uma pro-posição, uma chegada que se adianta e se põe adiante, no fora, como um fora. Pro-posto é que o corpo não se confunda com nenhum outro, que não recubra nenhum outro e nem seja por nenhum outro recoberto — nunca, a não ser quando estiver em jogo uma descoberta, o por-se a descoberto de cada corpo. (...) Um corpo é esse pelo quê, como quê e em quê tudo acontece: tudo sobrevém, tudo se produz num gesto, numa inflexão, numa emoção ou erupção da pele, o sentido de um outro corpo roçado ou melindrado.*

(...) Um corpo não “é” no sentido que se costuma supor que uma coisa ou um conceito “é” — posto, delimitado, estabilizado em algum lugar. Um corpo só é fazendo e se fazendo — sempre fora de tudo que poderia contê-lo. (Nancy, 2015:8)

O *outro* nas foto-performances de Adriana Barreto (Figura 2) constitui-se como afirmativa da *existência*. Daquela que nos fala Nancy: “*existir significa de fato distinguir-se tanto do nada como de outras existências.*” (Nancy, 2015:9). A prática performática da artista, nesta série, se desenvolve na *intimidade*. Outras práticas performáticas também ocultam, de certa forma, a sua realização. Tomemos como exemplo as intervenções urbanas de Banksy (de um modo geral o artista trabalha com o anonimato) ou de Olafur Eliasson (por exemplo, com a sua série *Green River*). Ambos desenvolveram obras cuja ação (absolutamente performática) estava fundada na clandestinidade. O que *resta* nestas ‘ações performáticas’ (geralmente nomeadas de intervenções urbanas), uma cabine telefônica amassada, no caso de Banksy, ou um rio com coloração radioativa, no caso de Eliasson, é a conclusão de uma ação no espaço público, em estado de *de- vir* e *imanência*. Em ambos os casos, a ação precedente, invisível, é tão importante quanto os seus resultados. O mesmo ocorre com a série *Revelação*, de Adriana Barreto. Contudo, diferentemente dos exemplos citados de Banksy e Eliasson, que se inscrevem numa esfera pública, a artista performa numa esfera particular, intimista. Suas foto-performances, também, existem em *de- vir* e *imanência*.

Dentro das questões sobre performance na atualidade, podemos localizar obras cuja concepção e realização direciona-se para outras categorias artísticas. Muitas obras de intervenção urbana possuem (mesmo que o artista não entenda assim) aspectos marcantes da *performance art*. A relevância desta questão está no fato da maioria das obras de intervenção urbana promover um *performar* do público que alimenta a obra e que, portanto, não deve ser menosprezado ou ignorado. A presença do *outro* nas práticas estéticas contemporâneas é extremamente limitativa em seu entendimento.

A série *Revelação*, de Adriana Barreto, parte do pressuposto de que o *outro* (tal qual aborda Nancy) é parte essencial no desenvolvimento de sua performance: 1. o corpo existe em relação a outro; 2. o corpo expõe uma existência; 3. o dentro do corpo é sobretudo um fora do fora: o que se retira do fora para ficar fora; 4. o corpo não se confunde com nenhum outro, não recobre e nem é recoberto por outro; 5. o corpo é esse pelo quê, como quê e em quê tudo acontece; e, finalmente, 6. o corpo só é fazendo e se fazendo — sempre fora de tudo que poderia contê-lo.

Nesta série, Adriana *recupera* o sujeito (o convidado) ao fomentar, pela experiência, a sua *existência*, essencialmente. A artista dá ênfase a este *ser corpo*,

único e inconfundível, ao registrá-lo contraposto a um fundo negro abismal. Os tons de cinza da fotografia dão a dimensão volumétrica do *ser* (existência). O *corpo-fora*, na sua totalidade, podemos associar ao fundo absolutamente negro, que, facilmente, poderíamos associar ao espaço *infinito* do Barroco, mas que, aqui, será utilizada outra abordagem. Segundo Junichiro Tanizaki (2007), ao contrário dos ocidentais que valorizam os brilhos dos metais polindo-os, os orientais valorizam os acúmulos temporais que refletem a passagem do tempo e suas histórias na opacidade das superfícies. Para o autor, apraz, para os orientais, “observar o tempo marcar sua passagem esmaecendo o brilho do metal, queimando e esfumando sua superfície” (Tanizaki, 2007:28). O sentido de profundidade (presente também no Barroco italiano), de natureza cumulativa, em reciprocidade com o *corpo-fora*, oferece um ressoar em *aberto*. Para Nancy,

*o corpo, a corporeidade do corpo — quer dizer, a sua extensão, a sua expansão, a sua expressão — comporta a verdade de que nada se reúne numa intimidade cúmplice de si mas de que tudo se lança para mais longe, mais para o dentro porque mais fora do que qualquer recolhimento.* (Nancy, 2015:9)

A série *Revelação* parte deste movimento: a partir do recolhimento (do *corpo-dentro*) faz-se emergir o *corpo-fora*.

### Conclusão

É impossível ignorar a filiação estética de Adriana Barreto, cuja abordagem experimental e extremamente subjetiva, nos faz remeter à produção de Lygia Clark. Salvo as óbvias diferenças, ambas desenvolveram obras cujo material essencial seria a própria *estrutura interna do sujeito*. Tratadas de forma diferenciada, ambas apresentam obras que causam dificuldade na compreensão de se constituírem como uma *obra de arte*. A desmaterialização da arte é um fenômeno que desde os anos de 1960 vem se desenhando de forma persistente e coerente.

Especialmente no campo da *performance art* existe, ainda, a predominância de uma estrutura próxima do teatral e com a presença de um público. O sentido de realidade que as artes visuais sempre buscou — e que trouxe ao longo dos séculos respostas variadas — talvez seja a grande diferença das práticas performativas do teatro. A dimensão filosófica da arte contemporânea colaborou na sua aproximação com o real (isso, em várias práticas estéticas como a fotografia, a pintura, a intervenção etc.), tornando quase impossível ignorá-la.

A aproximação com a *realidade* colocou a arte próxima de questões cotidianas como a religião, a espiritualidade, o feminismo, o racismo, a imigração, a diversidade e as demais instâncias políticas. Portanto, abordar o sujeito através



**Figura 2** · Adriana Barreto. *Sandra*.

Série *Revelação*, 2018. Foto-performance p/b.

100 cm x 150 cm. Fotografia Antonio Caetano.

Fuente: <https://www.nuriariaza.com/Paraisos-Paralelos>

**Figura 3** · Adriana Barreto. *Humberto*.

Série *Revelação*, 2018. Foto-performance p/b.

100 cm x 150 cm. Fotografia Antonio Caetano.

da meditação significa, na obra performática de Adriana Barreto, recolocá-lo no âmbito da *consciência da existência*, da *sua* existência, da *sua* experiência, da *sua* realidade. A lacuna temporal entre a experiência pessoal e reservada (aquilo que não vemos) do convidado de Adriana na série *Revelação* (Figura 3) e a obra foto-performática (aquilo que vemos), coloca a performance da artista numa instância de transitoriedade: “o dentro do corpo é sobretudo um fora do fora: o que se retira do fora para ficar fora.” (Nancy, 2005:7). Somente o corpo *tocado* pode constituir-se como tal. A performance, aqui, é meio ativação do corpo, às vezes, esquecido. *Revelação* significa, aqui, *revelar* através da ação (performance).

### Referências

Nancy, J. L. (2015). *Corpo, fora*. Rio de Janeiro : 7 Letras.

Tanizaki, J. (2007). *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras.

Na presente edição de 2019 receberam-se primeiro 208 resumos na primeira fase de submissões por chamada de trabalhos, sempre recorrendo ao sistema de “double blind review”, ou arbitragem duplamente cega, pela Comissão Científica internacional. Após os trabalhos de avaliação na primeira fase foram descartados 29 resumos, ficando apuradas 179 comunicações completas. Destas 179 comunicações não foram realmente apresentadas ao plenário 23 comunicações, por ausência dos palestrantes, restando as 156 que compõem o presente volume de Atas do X Congresso CSO’2019.

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