

# :ESTÚDIO 19

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras  
julho-setembro 2017 | trimestral  
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

CIEBA-FBAUL





Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras  
Volume 8, número 19, julho-setembro 2017  
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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

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

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras  
Volume 8, número 19, julho-setembro 2017  
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316  
ver arquivo em > <http://estudio.fba.ul.pt>

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

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

#### Revista indexada nas seguintes

##### plataformas científicas:

- Academic Onefile >  
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >  
<http://www.ebscohost.com>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico >  
<http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >  
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index >  
<http://www.oaji.net>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal >  
<http://www.scielo.org>
- SIS, Scientific Indexing Services >  
<http://sindexs.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

#### Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos

##### biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» >  
<http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University Library of Regensburg >  
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

**Periodicidade:** trimestral

**Revisão de submissões:** arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

**Direção:** João Paulo Queiroz

**Divulgação:** Isabel Nunes

**Logística:** Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

**Gestão financeira:** Isabel Vieira, Carla Soeiro

#### 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

**Crédito da capa:** José Luís Neto. Da série  
22474 (2000) Prova, gelatina e prata, 41 x 31 cm.  
Cortesia do artista.

**Projeto gráfico:** Tomás Gouveia

**Paginação:** Filipe Lourenço Marques

**Impressão e acabamento:** LST artes gráficas

**Tiragem:** 250 exemplares

**Depósito legal:** 308352/10

**PVP:** 10€

**ISSN (suporte papel):** 1647-6158

**ISSN (suporte eletrónico):** 1647-7316

**ISBN:** 978-989-8771-62-9



#### Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

##### Revista :Estúdio

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689  
**Mail:** [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt)

## **Conselho Editorial / Pares Académicos**

### **Pares académicos internos:**

ARTUR RAMOS

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

ILÍDIO SALTEIRO

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

JOÃO PAULO QUEIROZ

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO

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

### **Pares académicos externos:**

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 (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

ANGELA GRANDO

(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES)

ANTÓNIO DELGADO

(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,  
Escola Superior de Artes e Design)

APARECIDO JOSÉ CIRILO

(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES)

CARLOS TEJO

(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

CLEOMAR ROCHA

(Brasil, Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Artes Visuais)

FRANCISCO PAIVA

(Portugal, Universidade Beira Interior,  
Faculdade de Artes e Letras)

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul, Instituto das Artes)

HEITOR ALVELOS

(Portugal, Universidade do Porto,  
Faculdade de Belas Artes)

JOAQUIM PAULO SERRA

(Portugal, Universidade Beira Interior,  
Faculdade de Artes e Letras)

JOAQUÍN ESCUDER  
(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSEP MONTOYA HORTELANO  
(Espanha, Universitat de Barcelona,  
Facultad de Belles Arts)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE  
(Espanha, Universidad del Pais Vasco,  
Facultad de Bellas Artes)

JUAN CARLOS MEANA  
(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

LUÍSA SANTOS  
(Portugal, curadora independente)

MARCOS RIZOLLI  
(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO  
(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG), Escola de Belas Artes)

MARILICE CORONA  
(Brasil, Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes)

MARISTELA SALVATORI  
(Brasil, Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes)

MÒNICA FEBRER MARTÍN  
(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES  
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,  
UNESP)

NUNO SACRAMENTO  
(Reino Unido, Scottish Sculpture  
Workshop, SSW)

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)

RENATA FELINTO  
(Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri,  
Departamento de Artes Visuais)

| <b>Índice</b>                                                                                                                                                   | <b>Index</b>                                                                                                                                                    |        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| <b>1. Editorial</b>                                                                                                                                             | <b>1. Editorial</b>                                                                                                                                             | 12-16  |
| <b>Arte e relações habituais:<br/>aprender a agir</b><br>JOÃO PAULO QUEIROZ                                                                                     | <b>Art and usual acquaintances:<br/>learning to act</b><br>JOÃO PAULO QUEIROZ                                                                                   | 12-16  |
| <b>2. Artigos originais</b>                                                                                                                                     | <b>2. Original articles</b>                                                                                                                                     | 18-25  |
| <b>“Arquivos da Destruição”:<br/>experiências e invenções sobre<br/>a paisagem a partir da obra<br/>de Glayson Arcanjo</b><br>PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA | <b>“Archives of the Destruction”:<br/>experiences and inventions<br/>about landscape by the Glayson<br/>Arcanjo’s work</b><br>PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA | 18-25  |
| <b>3. Artigos originais</b>                                                                                                                                     | <b>3. Original articles</b>                                                                                                                                     | 28-160 |
| <b>La condición humana-animal en la<br/>obra de Idaira del Castillo</b><br>DAVID SERRANO LEÓN                                                                   | <b>The human-animal condition in<br/>the work of Idaira del Castillo</b><br>DAVID SERRANO LEÓN                                                                  | 28-39  |
| <b>Nicola Constantino em diálogo<br/>com os Grandes Mestres</b><br>CRISTINA SUSIGAN                                                                             | <b>Nicola Constantino in dialogue<br/>with the Great Masters</b><br>CRISTINA SUSIGAN                                                                            | 40-51  |
| <b>Barahona Possollo: a contradição<br/>do soft-porn</b><br>LUÍS HERBERTO                                                                                       | <b>Barahona Possollo:<br/>the soft-porn contradiction</b><br>LUÍS HERBERTO                                                                                      | 52-59  |
| <b>Entre-lugares. As Pinturas Secas<br/>de Luiz Monken</b><br>ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO                                                                    | <b>Between-places: the Dry Paintings,<br/>by Luiz Monken</b><br>ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO                                                                  | 60-68  |
| <b>Construcciones y performances:<br/>las prendas de Alicia Framis</b><br>M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ                                                              | <b>Constructions and performances:<br/>Alicia Framis garments</b><br>M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ                                                                   | 69-78  |
| <b>Pedres (sílex), blau de Prússia<br/>i pintura de marcatge: revisant<br/>l’obra recent d’Òscar Padilla</b><br>JORDI MORELL I ROVIRA                           | <b>Stones (flint), Prussian blue<br/>and marking paint: reviewing the<br/>recent work of Òscar Padilla</b><br>JORDI MORELL I ROVIRA                             | 79-87  |

|                                                                                                                  |                                                                                                                   |         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <b>Partir para contar: Mona Hatoum arte y denuncia sociopolítica</b><br>YASSINE CHOUATI<br>& ÁUREA MUÑOZ DEL AMO | <i>Leaving to tell: Mona Hatoum, art and sociopolitical criticism</i><br>YASSINE CHOUATI<br>& ÁUREA MUÑOZ DEL AMO | 88-95   |
| <b>La invención del mundo en la obra de Victoria Iranzo</b><br>VENTURA ALEJANDRO PÉREZ SUÁREZ                    | <i>The invention of the world in the work of Victoria Iranzo</i><br>VENTURA ALEJANDRO PÉREZ SUÁREZ                | 96-107  |
| <b>Elena Aitzkoa. Paisaje de amor</b><br>ELENA MENDIZABAL                                                        | <i>Elena Aitzkoa: Love landscape. Matter, scale and subject</i><br>ELENA MENDIZABAL                               | 108-115 |
| <b>Habitar la imagen. El concepto de utopía y realidad en la obra de Sofía Jack</b><br>YOLANDA RÍOS COELLO       | <i>To inhabit the image. The concept of Utopia and reality in Sofía Jack's work</i><br>YOLANDA RÍOS COELLO        | 116-123 |
| <b>La presencia de la memoria en la obra gráfica de José Manuel Martínez Bellido</b><br>SIMÓN ARREBOLA PARRAS    | <i>The presence of memory in José Manuel Martínez Bellido's graphic works</i><br>SIMÓN ARREBOLA PARRAS            | 124-132 |
| <b>José Luís Neto: a duração na Fotografia</b><br>MIGUEL NOVAIS JASMINES RODRIGUES                               | <i>Photography and duration in the work of José Luís Neto</i><br>MIGUEL NOVAIS JASMINES RODRIGUES                 | 133-143 |
| <b>Arquiteturas íntimas de Gê Orthof</b><br>ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY                                       | <i>Gê Orthof intimate architectures</i><br>ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY                                         | 144-152 |
| <b>Planos em diálogo: sobre um livro de artista de Fernando Augusto</b><br>CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA         | <i>Dialogue: on an artist book of Fernando Augusto</i><br>CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA                           | 153-160 |
| <b>4. :Estúdio, normas de publicação</b>                                                                         | <i>4. :Estúdio, publishing directions</i>                                                                         | 162-188 |
| <b>Ética da revista</b>                                                                                          | <i>Journal ethics</i>                                                                                             | 162-163 |
| <b>Condições de submissão de textos</b>                                                                          | <i>Submitting conditions</i>                                                                                      | 164-166 |
| <b>Meta-artigo, manual de estilo</b>                                                                             | <i>Style guide</i>                                                                                                | 167-172 |

|                                                                      |                                                                        |         |
|----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|---------|
| <b>Chamada de trabalhos:<br/>IX Congresso CSO'2018<br/>em Lisboa</b> | <b><i>Call for papers: IX CSO'2018<br/>in Lisbon</i></b>               | 173-175 |
| <b>:Estúdio, um local de criadores</b>                               | <b><i>:Estúdio, a place of creators</i></b>                            | 176-186 |
| <b>Notas biográficas: conselho<br/>editorial / pares académicos</b>  | <b><i>Editing committee / academic peers:<br/>biographic notes</i></b> | 176-186 |
| <b>Sobre a :Estúdio</b>                                              | <b><i>About Estúdio</i></b>                                            | 187     |
| <b>Ficha de assinatura</b>                                           | <b><i>Subscription notice</i></b>                                      | 188     |



**1. Editorial**  
*Editorial*

# Arte e relações habituais: aprender a agir

*Art and usual acquaintances:  
learning to act*

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

Enviado a 15 de março de 2017 e aprovado a 17 de março de 2017

\*Portugal, par académico interno e editor da *Revista Croma*.

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

**Resumo:** As relações que os artistas estabelecem sobre os objetos comuns instalam um paradigma aderente de apropriação, de resignificação, de deslocamento. Intervenções de artistas, documentadas em muitos dos artigos do número 19 da Revista Estúdio, interpelam através de uma economia simbólica, alternativa ao circuito dos objetos. A descontextualização e recontextualização opera-se na câmara branca, no dispositivo modernista. O "Cubo" digere lentamente a sua dissolução crítica através de instalações multiformes. A processamento é lento.

**Palavras chave:** arte / retórica / relação / Revista Estúdio 19.

**Abstract:** *The relationships that artists establish on common objects set an adherent paradigm of appropriation. Interventions by artists, documented in many of the articles of the issue 19 number Revista Estúdio Journal, challenge through an alternative symbolic economy, alternative to the circuit of the objects. Reframing operates in the white Chamber, the modernist device. The "cube" digests slowly its critical dissolution through diverse installations. This processing is taking its time.*

**Keywords:** *art / rhetorics / relationships / Revista Estúdio 19.*

A ação é simples: intervir através de objetos que normalmente não prestamos atenção. As relações que os artistas sobre eles estabelecem podem parecer algo mediúnicas ao mesmo tempo que se instala um paradigma de apropriação, de resinificação, de deslocamento. Intervenções de artistas, documentadas em muitos dos artigos deste número da Revista Estúdio, interpelam através de uma economia simbólica, alternativa ao circuito dos objetos, que advém da inversão dos valores das coisas de consumo. A descontextualização e recontextualização opera-se na câmara branca, no dispositivo modernista. O “Cubo” digere lentamente a sua dissolução crítica (O’Doherty, 2002) através de instalações multiformes. A processamento é verdade que é lento, majestoso: não se digere a grande arte de modo rápido.

É esta a apropriação de vestígios, entulhos, restos industriais e comerciais, *ready-mades*, matérias-primas, extensões materiais e conceptuais de redes conectivas. Demorada: recorda-se a intervenção pioneira das colagens cubistas, das assemblages e instalações de Duchamp, das justaposições Fluxus, das apropriações POP, das conexões sistemáticas da Arte Povera, da Arte conceptual e de um contemporâneo mais pós-conceptual, das derivas net art, *glitch* art, vídeo arte, todas esta a encerrarem uma atitude de deslocamento - agindo no eixo paradigmático, associativo, metafórico, para usar a terminologia estruturalista.

Falamos dos posicionamentos retóricos que relacionam as matérias e os sentidos. A coisa aqui parece ser mais simples: joga-se nos objetos contaminados por investimento cultural. A infraestrutura marxista assentará, na arte, na superestrutura para uma nova relação de produção que parece ser onde a arte gosta de se jogar (Martins & Almeida, 2013). Os significados dos objetos são os significantes da arte, não para uma deriva retórica, mas para um “ataque retórico” que se encarna nas últimas décadas e que parece estar cada vez mais adoptado como estratégia de construção de sentido.

Estas matérias são reflectidas nos artigos aqui reunidos. A secção editorial deste número 19 da revista Estúdio apresenta um artigo de Paula Almozara (São Paulo, Brasil), par académico da revista. O seu texto “Arquivos da Destruição”: experiências e invenções sobre a paisagem a partir da obra de Glayson Arcanjo” introduz as exposições de Arcanjo nos Museus de Arte da Universidade Federal de Uberlândia e da Universidade Estadual de Minas Gerais. As paredes de edifícios em fim de vida, em trânsito de demolição, são tanto suporte para uma espécie de *grafitti* ora destinado a desaparecer, ora destinado a ser representado ele mesmo, em ‘mise en abyme’ nas paredes do museu, agora representando-se ‘vistas’ das casas em risco. O trânsito dos significantes circula em níveis de significação sucessivos.

Na secção de artigos a concurso reúnem-se 13 artigos originais.

David Serrano (Sevilha, Espanha) no artigo "La condición humana-animal en la obra de Idaira del Castillo" discute os aspetos da obra de Idaira del Castillo (n. 1985) expostas na exposição 'Miradas' na galeria Manuel Ojeda (Gran Canaria), onde as miniaturas convivem com grandes desenhos parietais onde animais povoam sonhos de humanos: os mastins, as piranhas, os antílopes, numa atualização do que seria uma nova e oportuna arca de noé. África é salva das águas continuamente no mediterrâneo, entre crianças e sonhos.

O artigo "Nicola Constantino em diálogo com os Grandes Mestres" de Cristina Susigan (São Paulo, Brasil) aborda a obra da argentina Nicola Constantino (n. 1964) que através de moldagens detalhadas em escala real reproduz, nos seus "artefacta", a si mesma, em situações de transição corporal (a maternidade). Toma-se o corpo feminino como veículo de autorrepresentação numa associação plena de alusões a interiores do século XVII da arte ocidental.

O artigo de Luís Herberto (Portugal) "Barahona Possollo: a contradição do soft-porn" apresenta a série "all we can eat" em pintura a óleo sobre tela, de técnica pictórica irrepreensível, de realismo intenso, verosímil (mais verosímil que a fotografia) tornando o espectador cúmplice da fantasia sexual detalhada em pormenor: o nosso olhar constrói um erotismo em alta definição, como que suspenso das lógicas imobilistas do "grand goût" académico a par com a sua impossibilidade de o integrar, atualizando as discussões sobre a temática sexual, queer, ou de género identitário.

Zalinda Cartaxo (Rio de Janeiro, Brasil) no artigo "Entre-lugares: as Pinturas Secas de Luiz Monken" apresenta os desenhos queimados de Monken ("pinturas secas") onde a ausência de tintas convida o espectador a partilhar os novos lugares da materialidade dramática.

O artigo de M. Montserrat López (Barcelona, Espanha) "Construcciones y performances: las prendas de Alicia Framis" aborda a obra de Framis (n. 1967) onde uma perspetiva colaborativa da arte (Ardenne, 1999; Bourriaud, 2001) é explorada através de performances com vestuários políticos (as roupas "Anti-dog") fazendo-nos recordar algumas propostas dos anos 60 de Lygia Clark (Brasil).

Jordi Morell (Barcelona, Espanha) no artigo "Pedres (sílex), blau de Prússia i pintura de marcatge: revisant l'obra recent d'Òscar Padilla" toma a obra deste autor (n. 1977) em que a pintura dialoga com toda uma conceptualidade que a transcende, concentrada numa essencialidade expandida (Fernandez Fariña, 2010) onde a pintura parece constantemente querer deixar de o ser.

O artigo de Yassine Chouati (Marrocos) & Áurea Muñoz (Sevilha, Espanha)

“Partir para contar: Mona Hatoum arte y denuncia sociopolítica” apresenta a obra da artista libanesa Mona Hatoum (n. Beirute, 1952) que introduz o tema da identidade complexa dos expatriados, onde os terrenos de exílio adquirem novos sentidos, dificuldades e pesos.

Ventura Alejandro Pérez (Pontevedra, Espanha) no artigo «La invención del mundo en la obra de Victoria Iranzo» apresenta uma obra de Iranzu (n. 1989) que mistura a pequena miniatura com a representação mimética. A invenção do mundo, cena de uma cozinha onde um prato se partiu, que em perspetiva um pouco mais alargada se denuncia como uma maquete representada em pintura: um meta-mapa, como um conceito urbano pleno de mundividências.

O artigo de Elena Mendizabal (País Basco, Espanha) “Elena Aitzkoa. Paisaje de amor” introduz as esculturas da Elena Aitzkoa Reinoso (n. 1984) artista multidisciplinar. As acumulações de objetos quase identificáveis, familiares e estranhos em simultâneo, todos eles transportáveis ao nível dos braços, portanto objetos humanos.

Yolanda Ríos (Vigo, Espanha) apresenta o artigo “Habitar la imagen: El concepto de utopía y realidad en la obra de Sofía Jack”. Desta artista (n. 1969) são estudados os trabalhos “Casa B-300” (2006) y “Todo lo sólido se desvanece en el aire” (2011). Partindo de fotografias da arquitectura modernista são produzidas animações, vídeos e desenhos que interrogam a utopia da funcionalidade.

O artigo de Simón Arrebola (Sevilha, Espanha), “La presencia de la memoria en la obra gráfica de José Manuel Martínez Bellido”, apresenta a obra meta-fotográfica deste autor, baseado em imagens intervencionadas onde se adivinha a omissão, o registo e o seu apagamento. Os desenhos-marcas são comentados na forma de possíveis perguntas sobre os indivíduos, “inquisições”.

O artigo de Miguel Rodrigues, de Portugal, sugeriu-nos a escolha da capa deste número da revista *Estúdio*. Em “José Luís Neto: a duração na Fotografia” aborda-se a revisitação do fotógrafo José Luís Neto (n. 1966) às imagens que Joshua Benoliel capta na penitenciária de Lisboa, no começo do século XX (1913, uma sessão oficial na penitenciária, com os presos, sobre a abolição do capuz, antes introduzido em 1884). A ampliação de cada um destes rostos ainda tapados chama de longe a utopia de uma sociedade funcionalista e panóptica, devolvendo-nos um registo de atualidade profunda inquietante.

O artigo de Roseli Nery (Rio Grande, Brasil) “Arquiteturas íntimas de Gê Orthof” debruça-se sobre a obra de Gê Orthof (n. Petropolis, Brasil, 1959) que convoca as miniaturas quotidianas (alfinetes, baldes, dispositivos coloridos), para os reorganizar no espaço criando novas relações, inúteis e interpeladoras.

Em “Planos em diálogo: sobre um livro de artista de Fernando Augusto,”

Cláudia França (Espírito Santo, Brasil) aborda um livro de artista de 2008 produzido pelo autor brasileiro Fernando Augusto. O livro é um conjunto de interferências realizadas sobre um outro livro de 2000, sobre trabalhos artísticos de Amílcar de Castro. Uma espécie de concretização da citação através do seu apagamento, obliteração, interferência, que produz um discurso alternativo de essencialidade metalinguística e dialógica.

No panorama geral, as coisas são chamadas ao centro (Meana, 2001). Colocadas como novos centros por descentramentos sistemáticos os discursos são evidenciados e instituem-se como planos de expressão: as leituras serão metalinguísticas e exigem cada vez mais participação do espectador (Pilar, 1999).

O resultado pode ser ambivalente: mais significado, mais resistência, mais aderência a um pensamento crítico, ou o seu oposto, mais significado, mais aderência a uma incorporação dominante e acrítica. Neste ponto parece arriscado vaticinar se a deriva é totalmente orientada pelo reforço de um sistema de validação, ou se é geradora de verdadeiras novas perspectivas sobre o mais difícil, o humano.

## Referências

- Ardenne, Paul (2006) *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- Bourriaud, Nicolas (2001) *Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses de réel, 2001
- Fernández, Almudena (2010) *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra. ISBN: 978-84-8457-356-2.
- Martins, C. S., & Almeida, C. (2013). *Que sentido para a investigação em educação artística senão como prática política?*. *Educação, Sociedade & Culturas*, (40).
- Meana, J. C. (2001). *El espacio entre las cosas, Arte y Estética*. Diputación de Pontevedra.
- O'Doherty, Bryan (2002) *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Trad. Carlos Rosa. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-1686-4
- Pillar, Analice Dutra (1999). "Leitura e releitura." *A educação do olhar no ensino das artes*, 3, 9-22.

## **2. Dossier editorial**

*Editor's section*

# "Arquivos da Destruição": experiências e invenções sobre a paisagem a partir da obra de Glayson Arcanjo

*"Archives of the Destruction": experiences and inventions about landscape by the Glayson Arcanjo's work*

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA\*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

\*Brasil, artista visual, professora e pesquisadora. Doutorado em Educação, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestrado em Artes, Unicamp. Bacharelado em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Unicamp.

AFILIAÇÃO: Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Campus I — Prédio da Reitoria Rod. D. Pedro I, km 136. Pq. das Universidades Campinas — SP / CEP: 13086-900 Brasil. E-mail: almozara@gmail.com

**Resumo:** Pretende-se refletir sobre as experiências e invenções ligadas a construção de uma poética da paisagem por intermédio de obras e de projetos do artista brasileiro Glayson Arcanjo, especificamente, os intitulados "Arquivos da Destruição".

**Palavras-chave:** Paisagem / Glayson Arcanjo / projeto de exposição / arquivo / desenho.

**Abstract:** *It intends to reflect on the experiences and inventions concerning to poetics landscape construction from the works and the project "Archives of Destruction" the brazilian artist Glayson Arcanjo.*

**Keywords:** *Landscape / Glayson Arcanjo / exhibition project / archive / drawing.*

O objetivo é pensar sobre uma poética da paisagem baseada em uma noção fenomenológica que a coloca como elemento construído e identificado pela experiência e pela invenção. Para tanto, pretende-se articular essa questão por intermédio da obra e de projetos do artista brasileiro Glayson Arcanjo.

Os projetos de exposição “Arquivos da Destruição” de Arcanjo que foram apresentados às instituições Museu de Arte da Universidade Federal de Uberlândia e Museu da Universidade Estadual de Minas Gerais, interessam-nos particularmente, pois, por meio desses, podemos, inicialmente, verificar dois indícios conceituais de análise que reverberam por toda a obra do artista e que nos ajudam em uma reflexão amplificada sobre a paisagem. O primeiro diz respeito a menção da palavra “ruína”, vista como uma metáfora a fim de determinar uma relação indicial dos resquícios da presença humana, vislumbrados por construções abandonadas na paisagem da cidade e que, no caso do artista, são transformadas em lugares de identificação simbólica por meio do desenho e por intervenções (Figura 1). O segundo aspecto é a ideia vestigial, ou seja, marcas, sinais, que podem intensificar uma relação experiencial e de invenção que transforma o espaço em lugar, no que concerne especificamente a uma acepção de lugar como sendo: “tempo em espaço; ou seja, lugar é tempo lugarizado, pois entre espaço e tempo se dá o lugar, o movimento, a matéria” (Oliveira, 2012: 5).

Dentro da análise da produção de Glayson Arcanjo, a tomada de consciência sobre a construção de significados associados ao espaço estabelece uma invenção sobre a ruína e os vestígios como uma espécie de arqueologia da paisagem. Nesse caso, não se trata da disciplina arqueológica em si, mas de um posicionamento imaginativo de como ocorre a relação entre os resquícios de construção e a memória individual, em uma espécie de tentativa de demarcar e experimentar sentimentos e sensações sobre o/e a partir do contato com o espaço/lugar. Ao ressaltar isso pelo desenho na própria observação do sítio abandonado, o processo afirma-se como tautológico, no qual a ruína e sua representação ocorrem em paralelo. O registro não se limita apenas à essa operação tautológica, mas infere outro processo que é o de cuidadosa apreensão dos detalhes das ruínas e de seus vestígios por meio de um rigoroso desenho de observação (Figura 2) em outro suporte que passa a integrar um arquivo de memórias e sensações e que, posteriormente, determinarão intervenções em espaços expositivos.

Observamos que, dentro das proposições expográficas de “Arquivos da Destruição” (Figura 3), o artista pretende um deslocamento do desenho elaborado e registrado *in loco* para o espaço ascético do museu. Essa transposição evidencia uma reapresentação do desenho que demonstra as peregrinações do artista

por sítios abandonados na cidade. A monumentalidade proposta, ou seja, o tamanho e as proporções escolhidas para as paredes do museu sugerem algumas sensações e sentimentos experienciados por Arcanjo diante do abandono e dos escombros. Não sendo ruínas históricas, no sentido estrito do termo, sua importância não diminui por isso, uma vez que sua historicidade reside na sua existência como testemunhos de um processo de abandono típico de explorações imobiliárias dos grandes centros urbanos.

Reapresentar tais ruínas, nesse sentido, é um ato de resistência e de provocação, retirando os destroços de sua condição de invisibilidade urbana, por meio dos três processos vivenciados pelo artista: a intervenção no local, a representação mnemônica do desenho sobre papel e reapresentação no espaço museal.

Esses três momentos distintos intensificados pelo desenho são fundamentados pela lógica vestigial, que amplifica o ato de observação realizado no espaço/lugar, no qual o suporte eram as paredes restantes da construção e, portanto, efêmeras e pouco acessíveis ao público e que posteriormente encontram sua perenidade na relação de Arcanjo com os desenhos em sua forma de registro, de interação e de observação.

Neste caso, como uma possibilidade de compreender esse abandono e esses vestígios, podemos tentar uma aproximação com as “cidades e as trocas” (Calvino, 1990: 72), mais especificamente *Ercília* descrita no livro *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino (Calvino, 1990), e que aqui ousamos apresentar como uma referência ao processo de Glayson Arcanjo:

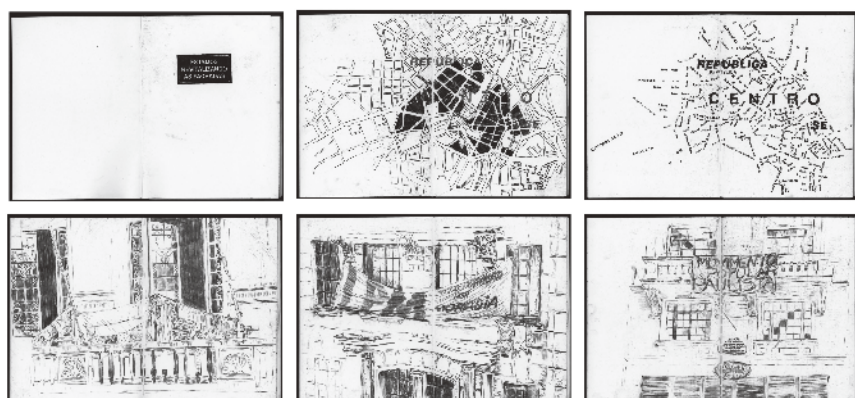
*Em Ercília, para estabelecer as ligações que orientam a vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou pretos e brancos, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representação. Quando os fios são tantos que não se pode mais atravessar, os habitantes vão embora: as casas são desmontadas; restam apenas os fios e os sustentáculos dos fios. [...] Deste modo, viajando-se no território de Ercília, depara-se com as ruínas das cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem os ossos dos mortos que rolam com o vento: teias de aranha de relações intrincadas à procura de uma forma. (Calvino, 1990: 72)*

A descrição de *Ercília* ressalta um processo de conexão entre espaços, materiais e elementos conceituais, nos quais seus habitantes “são nada” (Calvino, 1990) a observar do “costado” o que lhes sobrou do desmonte de sua cidade após a interdição que as “linhas existentes” e indicativas de seus processos de vida provocaram no movimento vital que compõe o emaranhado de “linhas existências”. Por sua vez, as linhas dos desenhos de Arcanjo se coadunam às linhas de *Ercília* por mostrarem e representarem as perdas às quais, de modo real ou metafórico, o homem da *urbe* está destinado ou pré-destinado.



**Figura 1** · Glayson Arcanjo. S/Título (projeto DES.Habitar), 2015. Intervenção em casa abandonada. Desenho a carvão sobre parede. Fonte: imagem cedida pelo artista.

**Figura 2** · Glayson Arcanjo. S/Título, 2016. Desenho e transferência sobre papel. Fonte: imagem cedida pelo artista.



**Figura 3** · Glayson Arcanjo. Projeto para a exposição de "Arquivos da Destruição", 2015-16. Maquete 2D para expografia no Museu de Arte da Universidade Federal de Uberlândia. Fonte: imagem cedida pelo artista.

**Figura 4** · Glayson Arcanjo. Estamos revitalizando as fachadas (Livro de artista), 2014. Desenho e transferência sobre papel. Crédito: imagem cedida pelo artista.

Para compreender, desse modo, “Arquivos da Destruição”, temos de referenciar os antecedentes que configuram a gênese dessas obras e projetos (Figura 3), e que podem ser percebidos em participações do artista em eventos entre os anos de 2013 e 2014, sendo uma das mais impactantes a residência artística realizado por Arcanjo em 2014 na Plataforma Phosphorus (projeto realizado com apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura — Programa de Ação Cultural — 2013, contemplado através do edital no. 24/2013 relativo ao “Concurso de Apoio de projetos de espaços independentes vinculados às artes visuais no Estado de São Paulo” [Montero, 2014: capa]), na qual o artista vivenciou o espaço urbano do centro da cidade de São Paulo (Figura 4) por meio de deambulações que ativaram tentativas de ações a partir dos prédios e construções abandonadas ou invadidas por ocupações:

*Não há como ficar alheio a ideia de ruína, de abandono, de escombros. Estamos no coração esquecido da cidade de São Paulo. Há prédios abandonados por toda a parte. Mas o que é pior. Há pessoas abandonadas dormindo embaixo de espessos cobertores. Tropeçamos em corpos. [...] Na frente do Phosphorus todos os prédios (que estavam vazios desde que mudamos para cá a 3 anos) foram invadidos pelas ocupações. Movimento popular paulista. LPM, luta por moradia. Uma luta que não conhecemos na pele. Uma luta de classes daqueles que historicamente, não possuem os recursos/direitos mínimos de sobrevivência. Tentou entrar nas ocupações mas os muros são rígidos. O medo não dá passagem aos estrangeiros. (Montero, 2014: 2).*

A ausência da figura humana em seus trabalhos é sintomática e torna-se profundamente dramática, uma vez que, ao prescindir da representação humana e indicar apenas vestígios de sua presença, isso revela o aspecto mais insidioso do que se pode considerar como ruína, ou seja, o abandono. A “ruína” para o artista não é um modelo ligado ao sublime sugerido por uma visão romantizada da paisagem, mas a uma situação moral ligada à destruição das condições de se habitar um espaço.

Os vestígios coletados, as ações performáticas, as fotografias e, principalmente, os desenhos do artista relacionam-se à “falta” e também a uma tentativa de pertencimento como uma forma de experimentar a perda ao mesmo tempo em que se pretende dignificar ou devolver ao espaço a sua condição de lugar.

Trata-se de uma situação paradoxal. Quando Maria Montero (2014: 2) afirma que o “medo não dá passagem aos estrangeiros” — ao sugerir que as ocupações não permitiram a entrada de pessoas “de fora” e, portanto, Glayson não conseguiu conhecer os meandros dos prédios ocupados nem sua residência em 2014 — enfim, o que lhe foi dado a conhecer pelos limites físicos impostos colaboraram para a “invenção” como busca e para uma tentativa de elucidação de



**Figura 5** · Glayson Arcanjo. Sem título (da série Arquivos de destruição), 2016. Desenho, reprografia sobre papel sobre pedaço de parede. Crédito: imagem cedida pelo artista.

potenciais histórias ligadas à percepção, à empatia e à subjetividade do artista que se relaciona ao que lhe tocou a alma. Na verdade, para o artista não se trata de uma ação histórica apenas, mas de instauração, de uma busca signífica, uma conexão com o espaço, um esforço de se entender uma condição humana ligada ao abandono e à perda. Nesse sentido, o artista foi privado de uma relação com o espaço, mas essa privação encaminhou seu trabalho para a única coisa que lhe restou, a fachada, que, em última análise, seria a peça fundamental de um intrincado quebra-cabeça (puzzle) social que lhe foi “concedido” naquele momento (Figura 4).

Pelos escombros, pelas vias marginais, Glayson acabou construindo sua poética, não é sem propósito que o título dos projetos de exposição e dos conjuntos de obras apresentados coloca lado a lado as palavras arquivos e destruição.

Em um dos últimos trabalhos desta série de Arcanjo, percebe-se o inexorável, ou seja, a destruição que não pode ser aplacada por ser atávica ao crescimento desenfreado da cidade e das condições sociais adversas que enfrentamos. Assim, o artista cria um elemento visual emblemático desse possível destino paisagístico distópico da *urbe*: sua encarnação civilizatória, uma imagem de uma construção incrustada em um pedaço de muro, uma espécie de *ostraca* de argamassa e cimento (Figura 5), na qual se vê representada o que possivelmente deveria ser a parede de onde foi retirada esse pequeno pedaço de material.

A obra de Glayson Arcanjo deixa implícita nossa incapacidade de controle absoluto sobre a verdade dos fatos, resta-nos apenas a invenção, a busca pelo entendimento, pela empatia, por intermédio de marcas, indícios e vestígios, que associados ao repertório do artista ou do observador podem reconstruir ou reordenar o aparente caos da vida contemporânea. E, muito provavelmente nos impele à sensação de que a paisagem contemporânea seja realmente “o muro”, como afirma Nelson Brissac Peixoto (2004:13).

## Referências

Calvino, Ítalo (1990). *As cidades invisíveis*.

São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-7164-149-5

Montero, Maria (Org.) (2014). “Uma página de prosa e outra de poesia”. IN: Catálogo do projeto de Residência Phosphorus 2014. São Paulo: Phosphorus (publicação independente). Sem ISBN.

Oliveira, Livia de (2012). “O sentido de lugar”. In: Mandarola JR, E; Holzer, W.; Oliveira, L. (2012). *Qual o lugar do espaço?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0959-2

Peixoto, Nelson Brissac (2004). *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac. ISBN: 85-7359-348-2.



### **3. Artigos originais** *Original articles*

# La condición humana-animal en la obra de Idaira del Castillo

*The human-animal condition in the work of Idaira del Castillo*

DAVID SERRANO LEÓN\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

\*España, artista plástico. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en la especialidad de Pintura.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, España. E-mail: dserrano2@us.es

**Resumen:** La obra de Idaira del Castillo (Santa Cruz de Tenerife, 1985) se nutre de acontecimientos que suceden en la vida cotidiana, ya sean cercanos o lejanos, y de historias inventadas que se objetivizan a través de diferentes fuentes como internet, lecturas, recuerdos o relaciones personales. También obtiene escenas absurdas donde conviven plácidamente personas y animales salvajes creando así un paralelismo entre la condición humana y animal.

**Palabras clave:** Pintura / figuración / color / deformación / tejidos.

**Abstract:** Idaira del Castillo's work (Santa Cruz de Tenerife, 1985) feeds on events that happen in everyday life, whether near or far, and invented stories that objectify through different sources such as Internet, readings, memories or personal relationships. She also obtains absurd scenes where people and wild animals peacefully coexist creating a parallelism between the animal and the human condition.

**Keywords:** Painting / figuration / color / deformation / tissues.

## Introducción

Conocí la original obra de Idaira del Castillo (Santa Cruz de Tenerife, 1985) en la Exposición titulada “Miradas” en la Galería Manuel Ojeda (Gran Canaria), en la cual trabajamos. A pesar de su juventud, del Castillo ha sido premiada y seleccionada para proyectos internacionales como por ejemplo “The Solo Project” (Basilea, 2014).

Como veremos el mundo plástico de nuestra protagonista es muy imaginativo, derrocha libertad y fantasía que se objetivizan a través del color, de las escalas y de las escenas que representa.

A través de este estudio pretendemos conocer qué aspectos de la realidad de la artista destaca en sus obras. Responderemos a cuáles son sus fuentes de inspiración, sus motivaciones y su lenguaje plástico.

### 1. El mundo animal-humano de Idaira del Castillo

La intención de Idaira del Castillo es contar historias a través de la pintura, principalmente autobiográficas, que a veces son explícitas y en otras ocasiones veladas:

*Mi obra es bastante subjetiva, de mundos interiores, de visiones personales que tengo de siempre porque yo desde pequeña he sido una niña bastante imaginativa, entonces tengo todo un mundo personal que recorro a él. Y también cosas que me van ocurriendo en el presente y las voy interpretando.* (Castillo, entrevista, 2017)

Por tanto, sus escenas tienen un sentido narrativo que cuentan acontecimientos de la vida cotidiana de la artista. Recordemos sus palabras refiriéndose a la obra *San Ero* (Figura 1):

*He tratado de representar recuerdos del mismo modo que tenemos fotografías en casa con nuestros seres queridos, [...] En el mural quise recoger distintos momentos de varias fiestas con amigos en las que se aprecian a distintos personajes que se van repitiendo en cada una de las composiciones, con un fondo en el que siempre predomina un ambiente muy cargado y saturado.* (Arteinformado, 2010)

Las 268 miniaturas que conforman la obra tienen también un trasfondo de denuncia, de una sociedad consumista marcada por los hábitos, la inmediatez, las relaciones humanas y lo visualmente aparente. A saber:

*...la interacción entre los personajes, dada la influencia que ejerce la visión de los demás sobre ti mismo a la hora de relacionarte, así como el espacio como recipiente, contenedor de elementos, objetos, recuerdos que hacen que el sujeto reaccione de forma particular al sentirse condicionado.* (Gobierno de Canarias, 2013)



**Figura 1** - *San Ero*. 2010. Técnica mixta sobre tela y fieltro. Medidas variables. Fuente: artista.



**Figura 2** · *Lycaones*. 2012. Técnica mixta sobre tela y fieltro. Medidas variables. Fuente: artista.

No solo hay hechos reales en sus trabajos, también hay espacio para la ficción. Idaira del Castillo inventa historias a partir de lecturas, imágenes que ve y recuerdos. Por ejemplo, en la Exposición "Lycaón y los 13 ochomiles" (Figura 2) se apoya en las hazañas mitológicas de Hércules, las 12 pruebas que debe superar — curiosamente con animales — y las actualiza con retos contemporáneos como los 14 ochomiles, las cimas más altas del mundo. Así lo explica:

*Son como una serie de hazañas, de retos que se pondría ese personaje, el lycaón — perro salvaje africano — que es un personaje muy aventurero. Por eso sería como las 12 pruebas de Hércules que son como una serie de pruebas que tienes que hacer para llegar a tu meta, pero tampoco es necesario llegar a la meta, [...] tiene una personalidad que se arriesga, que busca el riesgo, que busca el límite de él mismo. (Contraluz La Laguna, Vídeo: 2012)*

No obstante, hay un nexo común en todas las historias, sean reales o inventadas, y es la condición humana-animal de sus protagonistas. De hecho, hasta la propia artista se presenta como un animal:

*La nutria sería yo. Ese título [se refiere a la exposición titulada "A la reina nutria le gusta el kappamaki"] fue como una presentación de mi misma hacia el mundo, jugando como si fuera de un cuento, bastante infantil y naif. (Castillo, entrevista, 2017)*

Se identifica con la nutria gigante del Amazonas (Figura 3) porque es un animal que tiene costumbres de manadas, de grupos y, además, es un anhelo de este mamífero que vive en dos medios, terrestre y acuático. Y de la misma manera le sucede con el resto de personas que representa: "Para mí, cada persona tiene un animal interior que lo representa, el lycaón es el perro salvaje africano y me recuerda mucho a una persona cercana, muy aventurera..." (Dulce, 2012)

Los animales representan la personalidad de cada hombre. Por tanto, la nutria que devora pirañas nos habla de la supervivencia del ser humano. Estas representan un daño para la sociedad. Lo podemos constatar, de nuevo, en la obra titulada *Pirañas* (Figura 4), donde un grupo de personas huyen de un peligro que no vemos, una playa, solo el título nos orienta a descifrar el contenido. Las pirañas son la incertidumbre, el desasosiego que nos acompaña.

También corren los animales, lo podemos ver en la obra *Carrera* (Figura 5) donde un grupo de perros se dirige a algún lugar incierto:

*...están corriendo, como los hombres —se refiere a la obra *Pirañas*—, [...] una carrera de supervivencia del propio animal pero también está jugando con la competición de cada uno, [...] puede ser una carrera porque se van a comer a alguien, como una*

*gacela, pero luego le ves el dorsal y, quizás sea la Golden League y están compitiendo para las Olimpiadas.* (Castillo, Entrevista: 2017)

La subjetividad y la ambigüedad son constantes en la obra de Idaira del Castillo. Juega insistentemente a las múltiples lecturas de la obra planteando continuos interrogantes motivados por las ausencias del lugar y lo que acontece en él. Nuestra realidad es su contexto.

Tal vez, podríamos interpretar una especie de “sinestesia” en su obra pues, como hemos visto, la artista asocia a personas que conoce –por su carácter o rasgos físicos- con animales y a la inversa. Recordemos cuando representa a Lycaón, en realidad está representando a un amigo, de hecho humaniza al animal de cuatro patas poniéndole dos zapatillas o ¿desvistiéndolo?

En apariencia es un animal, sin embargo, su identidad es humana. Y de la misma manera ocurre con la fisonomía de las personas que representa. Nos parecen monstruosas, grotescas, deformes,...

*Todos podemos ser monstruos (no implica maldad), deformes y anómalos. Lo que nos convierte en ello no es la apariencia, sino lo que hacemos en nuestra vida. Desvisto a mis personajes y muestro lo buenos y lo malos que pueden ser.* (Dulce, 2012)

Antes de analizar cómo configura el lenguaje plástico nuestra protagonista detengámonos en la obra *Escena I* (Figura 6) donde un grupo de animales salvajes acecha a un personaje femenino. El único trabajo donde auna ambos géneros:

*En un mundo aparentemente plácido conviven personas y animales, un Arca de Noé o una Torre de Babel, donde todo el mundo parece vivir plácidamente. La luz y color acaban por convertir toda la escena en un ‘Jardín del Edén’. Idaira del Castillo consigue plasmar toda esa fauna con fragmentos de tela recortados para componer una realidad tan absurda como cotidiana.* (Crónicas de la Emigración, 2014)

## 2. Configuración del lenguaje pictórico

Idaira del Castillo, criada entre retales de telas, hilos y agujas, continúa la tradición familiar textil -de costureras- para pintar y tejer sus murales coloristas. Pero el principal motivo que le lleva a usar tejidos es su valor práctico; la artista estudia uno de los cursos académicos de Bellas Artes en Galicia, por tanto debía tener en cuenta el tamaño de las obras para transportarlas a Canarias — lugar de residencia —. Por este motivo surge la idea de trabajar sobre telas que, posteriormente, se reforzará tras realizar unos estudios de escenografía — sus



**Figura 3** · *Nutria comiendo piraña*. 2012.  
Técnica mixta sobre tela. 320 x 460 cm. Fuente: artista.

**Figura 4** · *Pirañas*, 2013. Técnica mixta sobre tela y fieltro. Medidas variables. Fuente: artista.





**Figura 5** · *Carrera*. 2013. Técnica mixta sobre tela y fieltro. Medidas variables. Fuente: artista.

**Figura 6** · *Escena 1*. 2011. Técnica mixta sobre tela y fieltro. Medidas variables. Fuente: artista.

trabajos recuerdan a los telones teatrales—. Pero sin duda hay una cuestión esencial basada en intereses estéticos y conceptuales:

*Un telón enorme que después lo pliegas y no ocupa nada, es algo ínfimo. Me interesan las cosas prácticas, ligeras, como si fuese un mercadillo, como el top manta. [...] Las telas cuelgan, están vivas, cambian, envejecen, la calidad de la tela en sí, el peso. Las telas usadas y desgastadas te van hablando...* (Castillo, Entrevista: 2017)

Según el espacio de recepción, las obras se muestran con diferentes apariencias. Tienen la cualidad de adaptarse al medio arquitectónico: se expanden sobre los muros laterales y descansan en el suelo generando pliegues que distorsionan la imagen. Todo ello motivado por las escalas gigantescas de sus pinturas. No obstante, también trabaja el pequeño formato. Según la artista:

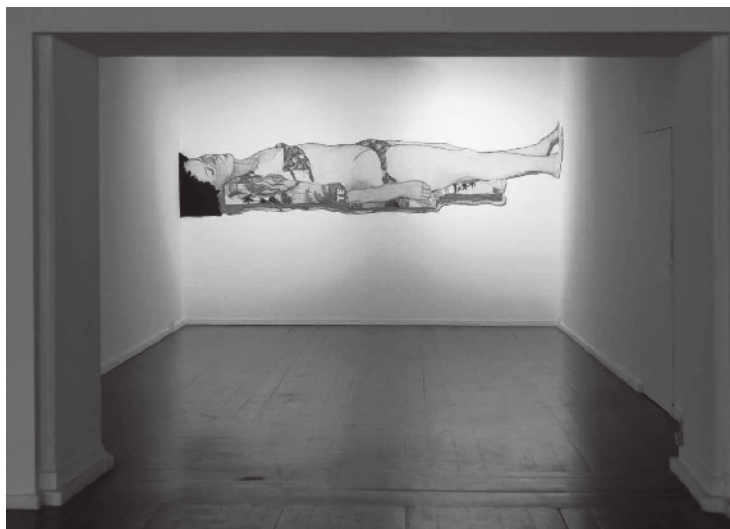
*Me pide el cuerpo las cosas o tremendamente grandes o muy pequeñas. Jugar con el tema de “Los viajes de Gulliver”. Cuando ves algo muy pequeño, a mí siempre de pequeña me llamaba mucho la atención, que parecía que tú eras un gigante o también parecer que tú eres una cosa diminuta y que aquello es gigante, inmenso.* (Castillo, entrevista, 2017)

El límite de estos murales monumentales ha ido evolucionando en la obra de Idaira del Castillo. En las primeras obras (Figura 1) las escenas estaban contenidas en un formato regular (un cuadrado, un rectángulo). Posteriormente, ese límite se diluyó (Figura 3) dando la impresión de que la obra es el resultado de la unión de retales sin saber con certeza donde finaliza la escena. Por último, llega al extremo de recortar a sus protagonistas (Figura 2, Figura 4, Figura 5, Figura 6 y Figura 7), aislándolos en la nada:

*Cuando tú recortas estás sacando al personaje de esa escena y lo estás ubicando en el mismo espacio que estás tú. Estás quitando todos los accesorios, estás desnudando todo y estás dejando lo esencial, lo que te interesa que permanezca.* (Castillo, Entrevista: 2017)

Campan a sus anchas por el muro, integrándose en el espacio real. Favoreciendo de este modo la ausencia de profundidad, la contradicción en los tamaños, la descontextualización, y el contraste entre la tridimensionalidad de las figuras y la bidimensionalidad del muro. En definitiva, hace aún más intensos a sus protagonistas.

En muchas ocasiones el proceso se ha invertido, es decir, en lugar de ir creciendo la obra, iba disminuyendo. Como es el caso de *Carmita* (Figura 7). En realidad era un gran mural donde la figura estaba integrada en un espacio que finalmente destruyó para recortarla, la aisló.



**Figura 7** · Carmita. 2012. Técnica mixta sobre tela. 110 x 505 cm. Fuente: artista.

La construcción del lenguaje plástico de Idaira del Castillo no tiene unos referentes claramente definidos, su obra está llena de innumerables influencias de todo aquello que le rodea. La artista responde así cuando le preguntan sobre sus coordenadas estéticas:

*No me lo he planteado, vivo el día a día y lo expreso según mi cabeza lo va procesando. Como si de un cartel publicitario se tratara, expongo mi visión, dando al espectador la oportunidad de interpretarla y sacar sus conclusiones. (Dulce, 2012)*

Su trabajo es absolutamente intuitivo y visceral, lleno de reminiscencias inconscientes. *A posteriori* la artista detecta en sus obras algunos ecos: de pinturas callejeras –ella misma practicó en su juventud el *graffiti*–; de dibujos animados antiguos y de pegatinas infantiles: “las pegatinas que venían con los chicles cuando éramos pequeños..., yo hacía murales con ese material..., *San Ero* (Figura 1) me recuerda a lo que había hecho de pequeña” (Castillo, entrevista: 2017).

También le recuerda su obra a las máscaras de rituales, como los de Papúa, Nueva Guinea, que se visten con esos colores intensos. Y es que a nuestra protagonista le interesa profundamente el color o como ella lo denomina “el cromatismo del sur o subtropical”. Usándolo de un modo no premeditado pues surge en el propio proceso motivado por las sensaciones: “interpreto a las personas con un color que describe su estado emocional en el que se pueden encontrar en ese

momento”. (Castillo, Entrevista: 2017). El color es el animal que llevamos dentro.

## Conclusiones

El resultado pictórico de Idaira del Castillo oscila entre una realidad lógica y absurda, donde nos habla de las formas de relacionarse socialmente con el entorno, de la influencia de los demás, de la decadencia del ser humano, de los monstruos cotidianos y de la deformidad de la personalidad.

El lenguaje creado por nuestra protagonista le pertenece, es inconfundible. Ha sido capaz de aunar en las personales historias que nos cuenta el color de su tierra, la ductilidad del tejido y las gigantescas escalas teatrales.

Por todo lo expuesto podemos concluir que Idaira del Castillo crea dos mundos paralelos donde: “el humano se animaliza en sus conductas sociales y el animal se humaniza en su intuitiva existencia natural” (Pascual, 2012: 43).

## Referencias

- Arteinformado. (2010). *Espacio Iberoamericano del Arte*. [online]. Disponible en: <http://www.arteinformato.com/agenda/f/a-la-reina-nutria-le-gusta-el-kappamaki-33478> [9 de enero de 2017]
- Contraluz La Laguna. (2012). *Idaira del Castillo*. [online]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=XTjWaNbYj\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=XTjWaNbYj_g) [11 de enero de 2017]
- Crónicas de la Emigración. (2014, junio 18). “La artista tinerfeña Idaira del Castillo expone sus obras en la ciudad suiza de Basilea”. Disponible en: <http://www.cronicasdelaemigracion.com/articulo/canarias/artista-tinerfena-idaira-castillo-expone-obras-ciudad-suiza-basilea/20140618141251059219.html>
- Dulce, J. (2012, septiembre 8) “Lo que nos convierte en monstruos no es el aspecto, sino lo que hacemos”. *Eldía.es*. Disponible en: <http://web.eldia.es/2012-09-08/cultura/3-convierte-monstruos-es-aspecto-sino-hacemos.htm>
- Gobierno de Canarias. (2013). *Portal de noticias. Cultura*. [online]. Disponible en: <http://www.gobcan.es/noticias/tcd/Cultura/44348/artista-idaira-castillo-expone-lycaon-13-ochomiles-centro-arte-regenta> [9 de enero de 2017]
- Pascual, O. (2012). “Animalario (o... des-pintando y cosiendo la memoria según Idaira del Castillo. Gobierno de Canarias.” En *Lycaón y los 13 ochomiles*. Catálogo de Exp. (pp.42-43).

# Nicola Constantino em diálogo com os Grandes Mestres

*Nicola Constantino in dialogue with  
the Great Masters*

CRISTINA SUSIGAN\*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

\*Brasil, artista pesquisador. Bacharelado em Direito, Universidade Brás Cubas, São Paulo / SP. Mestrado em Estudos Americanos, Universidade Aberta, Porto, Portugal.

AFILIAÇÃO: Universidade Prebiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT), Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Bolsista CAPES / PROSUP. Rua da Consolação, 896, CEP: 01302-907, Consolação, São Paulo / SP, Brasil. E-mail: csusigan@gmail.com

**Resumo:** Desde meados dos anos noventa, Nicola Costantino, com amplo domínio de técnicas combinadas de forma original, cria esculturas, instalações, vídeos e fotografias que cativam o olhar, alteram a percepção, causam uma reação física imediata, de deleite ou repulsa. Em seus trabalhos fotográficos, a personagem de suas composições, costuma ser ela própria. O objetivo deste texto é dar a conhecer o diálogo que Constantino estabelece com a obra dos Velhos Mestres, apropriando-se delas e recriando um novo contexto.

**Palavras-chave:** Nicola Constantino / Grandes Mestres / apropriação.

**Abstract:** Since the mid-nineties, Nicola Costantino, with a vast command of techniques combined in an original way, creates sculptures, installations, videos and photographs that captivate the eye, alter perception, cause an immediate physical reaction of delight or repulsion. In her photographic works, the character of her compositions is usually her own. The purpose of this text is to make known the dialogue that Constantino establishes with the work of the Old Masters, appropriating them and recreating a new context.

**Keywords:** Nicola Constantino / Great Masters / appropriation.

## Introdução

Nicola Constantino nasceu em Rosário na Argentina, em 17 de novembro de 1964, no seio de uma família de origem italiana. Devido a influência dos seus antepassados, falar o idioma castelhano, dentro de sua casa, esteve proibido até Constantino entrar na adolescência; e toma contato com as artes visuais através de uma coleção de fascículos sobre os Grandes Mestres da Pintura. Visitas a museus ou exposições não faziam parte da rotina de sua família.

Entra para a Universidade Nacional de Rosário no período conturbado da instauração da democracia na Argentina — fato que irá marcar uma das suas últimas obras, inspirada em Eva Perón, e apresentada na Bienal de Veneza em 2013 —, especializando-se em escultura. Sempre esteve interessada em técnicas e materiais pouco convencionais, que investigou, enquanto estudava, em fábricas e ateliês de artistas. Em sua formação estudou taxidermia e aprendeu a embalsamar e mumificar animais em aulas no Museu Nacional de Ciências Naturais em Rosário — processo que irá utilizar no conjunto de sua obra. Posteriormente, por meio de um intercâmbio, vai para a Houston School of Art, em 1995, onde tomará contato com a técnica em silicone para imitar a pele humana, que fará recurso, futuramente, na confecção de obras relacionadas com o vestuário e bolsas.

Apesar da diversidade de sua obra, este artigo tem o intuito de focar o seu trabalho fotográfico onde recria ambientes apropriando-se das releituras que faz de obras dos Velhos Mestres.

## 1. A Obra e sua Origem

Durante séculos, a *imitatio* (mimésis) faz parte do processo criativo e formativo dos artesãos e dos artistas, pois era através da avaliação da erudição e da excelência técnica, apropriadas dos Velhos Mestres, que se atingia o reconhecimento perante seus pares. Portanto, a apropriação, citação, releitura ou reinterpretção é uma constante na história da arte, afinal, o termo apropriação já pressupõe a existência de um precedente, uma *matrix*.

Fazendo um retrocesso dos cânones da história da arte, Ticiano, o Velho (1473/1490-1576), em sua *Vênus de Urbino* (ca. 1538) “baseia” (grifo da autora) na pose da *Vênus Adormecida* (ca. 1510), de Giorgione (1477-1510), e posteriormente Édouard Manet (1832-1883), servirá de inspiração para sua *Olympia* (ca. 1863). Se recuarmos no tempo, de citação em citação, releitura em releitura, vamos terminar, de forma inevitável em Aristóteles e Platão. Platão, em *República*, X, questionará se a pintura sendo imitação de uma aparência ou de uma verdade, não será os pintores imitadores de imagens de coisas, e a arte assim, simulação ou aparência. (Platão, 1997: 322-323)

Neste processo, encontramos artistas que articulam sua proposta com uma nova perspectiva. Nicola Constantino é uma destas artistas. Vincula sua estética e releitura de imagens icônicas, segundo o termo cunhado por Aby Warburg (1866-1929) de *Nachleben*, ou seja, sobrevivência das imagens, nas palavras de Georges Didi-Huberman (1953-) ou pós-vida das imagens, na concepção de Giorgio Agamben (1942-), onde as imagens estão sempre em um processo de reinterpretação, inseridas em um novo contexto. As *Nachleben* são, assim, um estudo intensivo daquilo que permanece e sobrevive desta relação temporal e não do que já passou, sendo que esta vida póstuma, dotada de movimento, se estabelece numa ideia de fluxo, sem a qual não seria possível reconhecer a vida em movimento inscrita na história dos fantasmas para adultos (Didi-Huberman: 2013).

A arte é a sua vida, não existe uma separação. Segundo entrevista dada a Hans-Michel Herzog, Constantino (s/d) afirma: “meu trabalho e minha obra sempre ocuparam quase a totalidade de minha vida, é através da arte que expressei todas as minhas loucuras e decepções.” (Herzog, s/d.). A concepção de sua obra não está ligada em um primeiro momento, apenas ao campo das ideias, mas estas surgem a partir das técnicas e dos materiais com que trabalha. Neste sentido, podemos observar uma evolução no seu processo criativo tanto através da materialidade que escolhe, como as novas técnicas que incorpora em suas obras — fruto de sua investigação, aprendizagem e do processo de amadurecimento como artista.

Este é o caso do meio fotográfico com o qual Nicola começa a ter contato em 2007 a partir de um encontro com o fotógrafo argentino Gabriel Valansi. Desde o primeiro momento sempre pensou que utilizando a fotografia como suporte de sua arte deveria representar-se a si mesma como modelo, não aceitando a ideia de fotografar uma outra pessoa qualquer. Na entrevista com Herzog, na página do seu site, discorre:

*Imagino cada fotografia, não só do meu ponto de vista, mas incluindo meu próprio mundo: minhas fotos se alimentam da minha obra anterior e eu como personagem carrego conexões que relaciono com o resto do meu trabalho e com a minha própria vida em si. (Constantino, s/d)*

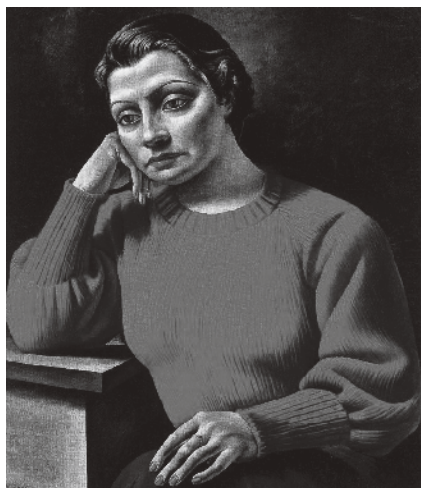
Deste processo resultou um maior conhecimento e compreensão pelo público de suas esculturas, que são mais impactantes.

É interessante fazer uma referência ao trabalho que Constantino intitula *artefacta*, que consiste na construção de um duplo de si mesma. Feita artesanalmente pela própria artista, utilizou a técnica de modelagem; seu rosto serviu de molde para reproduzir com precisão todos os detalhes, recorrendo a anestesia



**Figura 1** · Nicola Constantino. *Nicola e seu Duplo* (*Nicola y su doble*), 2010. Fotografia: 180 x 130 cm.  
Fonte: <http://nicolacostantino.com.ar/trailer-fotos.php>

**Figura 2** · Nicola Constantino. *Nicola e seu Duplo. Moisés* (*Nicola e su doble. Moisés*), 2010. Fotografia: 173 x 130 cm. Fonte: <http://nicolacostantino.com.ar/trailer-fotos.php>



**Figura 3** · Antonio Berni. *A Mulher de Suéter Vermelho*, 1935, Óleo sobre pano de saco: 108 x 92,3 cm. Coleção: Eduardo Constantini. Buenos Aires. Fonte: <http://epdip.com/cuadro.php?id=1615>

**Figura 4** · Nicola Constantino, *Nicola, segundo Berni*, 2008. Fotografia: 90 x 67 cm (impressão Inkjet). Fonte: <http://nicolacostantino.com.ar/obra-detalle.php?i=17>

**Figura 5** · Rembrandt Van Rijn. *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, 1632. Óleo sobre tela: 169,5 x 216,4 cm. Royal Picture Gallery Mauritshuis — Amsterdam. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Anatomy\\_Lesson.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Anatomy_Lesson.jpg)

**Figura 6** · Nicola Constantino. *Lição de Anatomia da doutora Nicola Constantino*, 2015. Fotografia digital: 190 x 135 cm — Impressão Inkjet. Fonte: <http://nicolacostantino.com.ar/obra-detalle.php?i=62>

para manter os olhos abertos, e elementos grotescos, como peças separadas e membros articuladas com uniões visíveis (Figura 1).

Este projeto teve relação com o período que antecedeu a sua maternidade (aos 45 anos de idade) e o temor dos efeitos devastadores da gravidez, o duplo seria uma metáfora de preservação do seu corpo e beleza, que interagiria com Constantino grávida: dois corpos, uma só alma (Figura 2), mas no final, a *artefacta* nunca ficou tão bela quanto a artista desejou. A artificialidade era evidente, não deixou de ser uma espécie de “cadáver com vida” (grifo da autora) e tornou-se ameaçadora. Por fim, a artista, tomou a difícil decisão de desfazer-se de seu duplo.

## 2. Um Novo Olhar

Quando nos referimos a apropriação o conceito central é a ideia de *Nachleben* nos aproximando do conceito de Agamben de vida póstuma das imagens, pois um ato apropriativo não é apenas uma aproximação por parte do artista com determinado imaginário; nas palavras do filósofo italiano: “de outra maneira, não teria podido ser nem apropriado, nem gozado.” (Agamben, 2012: 22). Desse ponto de vista, a originalidade não é vista como sinônimo de singularidade, mas de proximidade entre a obra e sua origem.

Seguindo estas premissas, Constantino quando cita uma obra escolhe uma imagem ícone do tema do qual vai tratar. Do seu ponto de vista, ao citar uma obra reconhecida mundialmente pelo espectador, este já terá um repertório cultural e estético de referência, e portanto, terá menos dificuldade em conectar-se e relacionar-se com a nova obra, por ter os elementos para julgar e comparar.

E será através do meio fotográfico que Nicola Constantino chegará a apropriação dos Velhos Mestres, retratando-se em cenários da história da arte, numa auto-análise. Sua admiração em criança pela reprodução da obra de Antonio Berni (1905 — 1981), *La Mujer de Suéter Rojo* (1935) (Figura 3), desencadeará a sua primeira citação (Figura 4).

Ao revisitar a obra de Berni, Constantino mantém a composição: duas mulheres, sentadas, um dos braços apoiado sobre uma mesa de madeira e ambas usam um suéter vermelho. Ao inovar no suporte e na técnica — Berni utilizou óleo sobre um pano de saco, enquanto que Constantino usou a fotografia digital —, houve mudanças no processo final, como a modificação da textura, quase podemos sentir a aspereza do suéter da mulher representada por Berni e no seu colorido, mais garrido no óleo de Berni. A citação é fiel, mantendo o sentido icônico da imagem, mas ao trocar a materialidade, mantendo uma proximidade entre a nova obra e sua origem.

O feminino será uma questão presente nas obras apropriadas por Constantino. Sua preocupação é apresentar a obra sob o olhar da mulher representada,

sendo esta sujeito da própria representação, e não apenas objeto de olhar masculino, subvertendo o cânone burguês construído para o olhar masculino.

Se Constantino muitas vezes apropria-se de imagens do passado, recriando novas a partir de obras cujas personagens representadas são mulheres — sejam estas em forma de Vênus, Madonas, ou simples mulheres em suas tarefas domésticas —, também subverte o simbolismo ao colocar a mulher no centro da representação, como protagonista, em um momento histórico em que não teria espaço — uma mulher não poderia estar assistindo a uma lição de anatomia no século XVII e não ocuparia o proeminente cargo de médica. É o caso da apropriação da obra de Rembrandt van Rijn (1606 -1669), *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632) (Figura 5).

Na sua representação, mantém o caráter icônico da imagem, afinal esta é uma das condições que Constantino elege como elemento principal para a escolha das obras com as quais vai trabalhar e revisitar. No entanto, será a mulher a ocupar o lugar do Dr. Tulp — Constantino representa-se a si como o doutor e personificará todos os estudantes a assistir a lição de anatomia. Modifica o estilo, a representação deixa de estar situada do século XVII e passa a representar uma cena do futuro, afinal o “cadáver” (grifo da autora) é um objeto inanimado, de lata, um robô, que representa um ser do sexo feminino. As atentas estudantes não observam os tendões de um braço, como na cena original, mas um braço sem vida, com suas junções e parafusos. Ao invés da vestimenta característica do século XVII, usam as batas atuais dos médicos. A técnica e o suporte, são diferentes: óleo sobre tela na obra de Rembrandt, fotografia digital no caso de Constantino. A sala onde ocorre a lição de anatomia é modificada, Constantino acrescenta elementos da contemporaneidade, reproduzindo um bloco operatório (Figura 6).

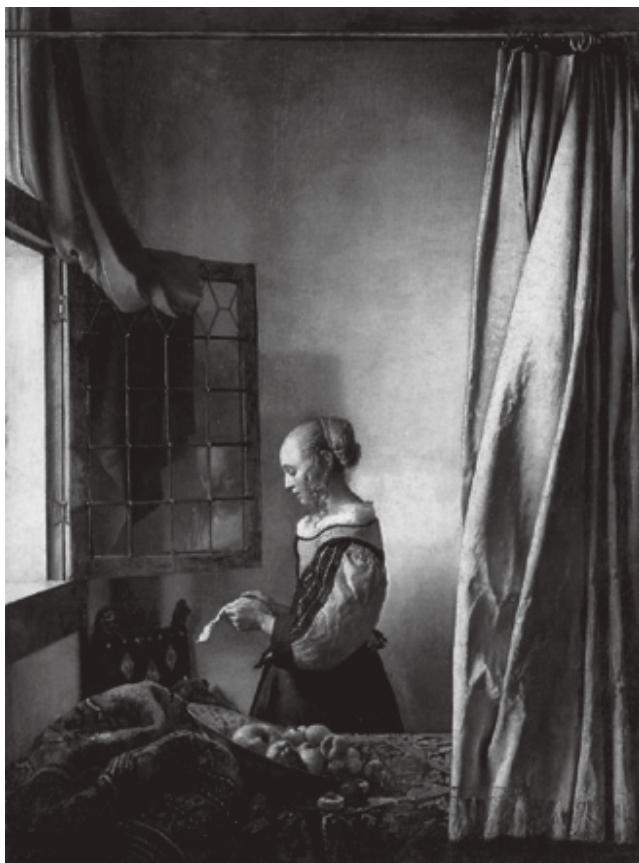
A fotografia *Nicola no Espelho, segundo Vermeer* (Figura 7), foi a obra escolhida para ser analisada. Recriando um ambiente que nos remete para uma cena do mestre holandês, dando indicação no próprio título da obra o seu referencial apropriativo. Sua apropriação será de estilo, pois faz uma reinvenção da composição: a luz que entra por uma janela à esquerda, uma mulher que lê uma carta, que é uma, mas pelo seu reflexo no espelho nos dá a percepção de duas mulheres. Os ladrilhos fazem o jogo de branco e preto muito utilizados nas obras do mestre de Delft. Por fim, um espelho oval, sugere o uso da câmera escura e também ao aparato técnico que a própria artista utiliza.

Esta é a visão geral. A primeira aproximação diante da fotografia que revisita *Leitora à Janela* (1657) (Figura 8) de Johannes Vermeer.

Num primeiro momento somos remetidos para um ambiente do século XVII, a imagem carrega o simbolismo e o caráter icônico das suas predecessoras,



**Figura 7** · Nicola Constantino. *Nicola no espelho, segundo Vermeer*, 2010. Fotografia Digital: 180 x 122 cm — Impressão Inkjet. Fonte: <http://nicolacostantino.com.ar/obra-detalle.php?i=32>



**Figura 8** · Johannes Vermeer. *Leitora à Janela*, 1657, Óleo sobre tela: 83 x 64,5 cm. Gemäldegalerie — Dresden — Alemanha. Fonte: [http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl\\_reading\\_a\\_letter\\_by\\_an\\_open\\_window.html#.WH-AaoWchIU](http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_reading_a_letter_by_an_open_window.html#.WH-AaoWchIU)



**Figura 9** · Nicola Constantino. *Nicola no espelho, segundo Vermeer (Detalhe)*, 2010. Fonte: <http://nicolacostantino.com.ar/obra-detalle.php?i=32>

mas ao olharmos atentamente, Constantino introduz elementos da contemporaneidade na sua composição modificando o seu significado: faz uma crítica a passividade da mulher holandesa encapsulada em um quarto fechado, com apenas uma janela e objetos: pérolas, uma carta e um quadro com a figura do Cupido, a maçã, uma alusão ao pecado de Eva —, que servem de crítica a conduta da mulher: seus anseios e pecados.

Na imagem em detalhe (Figura 9), podemos observar uma garrafa de coca cola, um pequeno elefante cor-de-laranja, objetos que compõem o ambiente, uma mistura de elementos do passado e da nossa contemporaneidade. Se adentrarmos no interior do espelho convexo, que nos traz uma imagem do ambiente que não temos visão na Figura 7: dois cavaletes encostados a parede, uma primeira porta, meia encoberta por uma cortina branca, dando-nos a ver um outro espaço, uma nova sala; e ao fundo uma porta, a saída do mundo enclausurado. Constantino nos mostra um caminho para esta mulher que lê a carta e não as encerra em um ambiente fechado, como Vermeer.

### Conclusão

Nicola Constantino ao apropriar-se das obras dos Grandes Mestres estabelece em primeiro lugar, um diálogo onde o caráter icônico é o principal pressuposto, uma vez que a artista o elege como essencial no seu processo de revisitação das obras do passado, por ser do reconhecimento do grande público. No entanto, num segundo momento, ira subverter a narrativa dando protagonismo a representação da mulher, como sujeito e não apenas objeto do espectador. Mantém-se fiel quanto a composição, modificando a técnica e o suporte, remetendo a obra citada para a contemporaneidade.

O presente artigo poderá contribuir para um novo olhar sobre a questão da apropriação, não apenas nos conceitos de citação, releitura, reinterpretação que se relacionam e interligam-se, mas principalmente na ótica da sobrevivência das imagnes, ou seja, Constantino ao recriar uma nova obra está estabelecendo uma relação com a obra de origem, mas ao invês de negar o passado, esta nova imagem sobrevive no futuro, carregando o simbolismo que trás e o novo revisitado.

## **Referências**

Agamben, Giorgio (2012) *Estância. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG. ISBN: 978-85-7041-573-8

Constantino, Nicola. (s/d) *Nicola. Entrevista de Hans-Michael Herzog*. [Consult. 2017-01-11] Disponível em URL: [http://](http://nicolacostantino.com.ar/entrevista.php)

[nicolacostantino.com.ar/entrevista.php](http://nicolacostantino.com.ar/entrevista.php)  
Didi-Huberman, Georges (2013) *A Imagem Sobrevivente. História da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 978-85-7866-079-6

Platão (1991) *A República*, X. São Paulo: Nova Cultura

## **Agradecimentos**

A autora é bolsista CAPES / PROSUP

# Barahona Possollo: a contradição do soft-porn

*Barahona Possollo:  
the soft-porn contradiction*

LUÍS HERBERTO\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

\*Portugal, artista plástico e professor. Licenciatura em Artes Plásticas/Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Doutoramento em Belas-Artes/ Pintura, Universidade de Lisboa.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior (UBI); Faculdade de Arte e Letras; Departamento de Comunicação e Artes; Membro do LabCom/IFP (UBI). Universidade da Beira Interior. Convento de Sto. António.6201-001 Covilhã. Portugal. E-mail: luisherberto@gmail.com

**Resumo:** Barahona Possollo assume um papel aparentemente anacrónico na paisagem plástica portuguesa, já que a sua pintura assume um realismo declarado, muitas vezes associado a linguagens visuais do passado. Pretende-se observar a vertente provocatória estruturada em representações sexualmente explícitas, na categoria soft-porn, enquadradas em contexto de apresentação pública, para conteúdos que possibilitam leituras múltiplas, especificamente na série *All We Can Eat*, de 2013.

**Palavras-chave:** provocação / soft-porno / erótico / público/privado.

**Abstract:** Barahona Possollo assumes a seemingly anachronistic role in the Portuguese plastic landscape, since his painting assumes a declared realism, often associated with visual languages of the past. It is intended to observe the provocative strand structured in the porn-erotic theme in sexually explicit representations, framed in a public presentation context, for contents that allow multiple readings, specifically in the *All We Can Eat* series, from 2013.

**Keywords:** provocation / soft-porn / erotic / public/private.

## Introdução

A fusão entre arte e representação explícita do sexo é ainda particularmente controversa, já que permite uma diversidade de leituras possíveis para manifestações desta natureza, muito por conta das construções sociais e morais que se reflectem na razão popular e que em parte, definem aspectos genuínos na nossa cultura. Contrariando esta percepção, assiste-se academicamente a um lento, mas progressivo estudo do binómio arte/ pornografia, habitualmente afirmativo no baixo valor moral da pornografia, em contraste com conceitos mais elevados atribuídos à chamada *high art*, dificultando assim a existência, na esfera das artes visuais, para representações nesta temática, com limitadas excepções solidamente estabelecidas na paisagem cultural contemporânea.

É essencial entender que os processos culturais e políticos influenciam a cultura visual na representação artística do sexo explícito. De qualquer modo, as leituras mostram-nos que o espaço público, bem como a actuação comportamental nas diversas identidades sexuais, convencionais e marginais, estão em constante mutação (Habermas, 1991), aplicando-se esta abordagem também às artes visuais.

Na pintura de Possollo, há uma constante de provocação porno-erótica ao longo do seu percurso, sem configurar de imediato uma pintura politizada ou sequer um manifesto de género e identidade, apesar de serem possíveis interpretações mais direccionadas para o *queerspace*, não apenas pelo enquadramento público que o autor por vezes assume, mas também porque há uma constante adaptação na (re) construção comportamental exposta (Ingram, 1997). Este espaço *queer* permite de certo modo agir num enquadramento normativo heterossexual, sem necessidade de recorrer a estratégias de marginalização, habitualmente associadas em demonstrações mais panfletárias e que o autor recusa.

É uma pintura de sedução que promove uma carga hedonista e que paradoxalmente se distancia da leitura obscena atribuída às imagens pornográficas, precisamente pelas qualidades plásticas que declara, sem, contudo, se afastar da esfera de transgressão aos inúmeros modelos de representação institucionalizados que por si não as contemplam.

## 1. Lugar/ Tempo

Neste enquadramento tão específico, as importantes mudanças que emergiram nas revoluções sociais, sobretudo a partir da década de 1960, com particular atenção para as questões da sexualidade, não permitiram uma evolução semelhante no que diz respeito à integração pública para a representação artística neste campo, e na sociedade portuguesa em particular, são muito reduzidas as

produções artísticas de relevo com temáticas relativas à representação sexual explícita e em espaços públicos, institucionais ou privados, estando muitas outras disponíveis no contraditório que é a internet. O contexto actual desta globalidade permite aqui a permanência de conteúdos sem restrições, contudo, não é suficiente para romper com as barreiras morais enraizadas nas sociedades democráticas ocidentais, para além da publicidade sugestiva ou do cinema (classificado), assumindo uma 'sexualização da cultura' que insiste em manter à distância as artes eruditas, de acordo com um conceito já definido por McNair (*Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*, 2002).

Possollo expõe em 2013 a série *All We Can Eat* (Figura 1), sendo esta a sua primeira exposição individual inteiramente dedicada à temática, apesar de anteriores e repetidas abordagens neste campo. Este conjunto de pinturas designa não apenas o seu lugar, enquanto citação da própria história da pintura, na sua adaptação técnica e formal, mas explora igualmente códigos e rituais comuns ao *soft-porn*. Apresenta conteúdos sexualmente explícitos muito próximos de uma '*escrita renascentista*', no modo sugestivo e tangencial com que aborda os jogos de sexo nas suas pinturas. No realismo evidente das suas composições, estabelece uma relação confortável entre comunicação e técnica, quando alia um sentido literal da realidade, ainda que de modo ficcional, ao retirar dos pressupostos contemporâneos as implicações da fotografia, manipulando no suporte da pintura, o acidente formal que por vezes surge através da objectiva. Neste sentido, a sua pintura assume contornos ficcionais e pragmáticos em simultâneo e bem determinados, opondo-se às características documentativas que a fotografia apresenta. E neste caso específico, existe uma manipulação fotográfica que ao se afastar da sua função documental, se posiciona como um *medium* que comunica em simultâneo, realidade e artifício (Steiner, 1995). O artista anarquiza esta situação e transporta-nos para uma ideia de realidade, tornando-a mais verosímil que a própria fotografia, aliada a questões como a expressividade, a manipulação da cor ou o gesto, independentemente da sua posição numa hierarquia de interesses e que aqui se reduz ao imaginário sexualizado e no modo como o seu trabalho atinge, ou não, dimensões políticas e/ ou sociais. De qualquer modo, segundo o próprio, qualquer abordagem neste sentido ultrapassa a sua intencionalidade (Possollo, 2016), configurando-se como evidente o contexto da citação histórica, à semelhança das primeiras pinturas do género, como por exemplo, em Botticelli (1445-1510), cuja *Nascita di Venere* (c. 1482-85) foi fortemente controversa na época, ou Jacopo Caraglio (c.1500-1565), com as suas sugestivas gravuras *Amori degli Dei* (1527), em metáforas penetrantes no imaginário clássico e que ainda hoje, passados cinco séculos, se

manifestam de um modo controverso, sem esquecer a icónica *Veneri di Urbino*, que Tiziano (1485-1576) realiza para consumo privado (Eck, 2001). *All We Can Eat* recria este enquadramento e conceito tão manipuladores dos costumes e da moral Renascentista, conseguindo igualmente desconstruir a ampla fronteira classificativa entre erótico e pornográfico (Figura 2).

### Provocação/Acção/Reacção

Mas Possollo acrescenta algo à execução pictórica e apresenta-se igualmente como espectador e modelo, sendo a auto-representação uma actividade recorrente no seu trabalho anterior (Figura 3). A este propósito, refere uma responsabilidade agravada de si próprio enquanto espectador da pintura que realiza, remetendo a passividade como um atributo distante da virtude. Do mesmo modo, proporciona uma leitura ambígua, na medida em que não se disponibiliza apenas a si próprio à exposição: denuncia também todos os espectadores que ao se prestarem à interpretação destas pinturas proto pornográficas, assumem também a condição do *voyeur*, limitado ao olhar e reduzido na acção pela imposição do espaço público. Mas a intenção do artista, projectada na obra de arte, não é suficiente. É igualmente necessário entender a intenção dos espectadores, que através das suas críticas e interpretações, dão lugar à formulação de juízos de valor, que por si, possibilitam um papel construtor e determinante na classificação da obra. Ora uma mesma obra possibilita inúmeras interpretações em diversos indivíduos, e a cada um é permitida a diversidade de interpretações, de acordo com o seu interesse no momento, aumentando exponencialmente as possibilidades interpretativas.

A pintura provocadora de Possollo é realizada para o consumo privado, recorrendo da sua presença impactante em espaços públicos legitimados nos protocolos artísticos para a validar também enquanto *high art*, através de representações de corpos idealizados. É um discurso permeável ao programa clássico, acrescentando alguma provocação nas abordagens explícitas de jogos de sexo, mostrando-se sobretudo como uma pintura de sedução. Promove uma carga hedonista e afasta-se paradoxalmente da carga obscena atribuída às imagens pornográficas, apesar de neste sentido, serem sempre possíveis leituras diversas, bem como aplicações flexíveis do conceito.

Em todo o caso, o pornográfico é uma subespécie do erótico, já que possuem em comum, o recurso às representações sexualmente explícitas, mas com diferentes objectivos e intenções (Kieran, 2001). Se por um lado, o enquadramento da *erotica* visual está actualmente instalado no espaço público institucional, por outro, as derivações do *porno* são remetidas de imediato para espaços privados.



**Figura 1** · Barahona Possollo. *Picante*, 2013.  
Óleo sobre tela em madeira, 100 x 100 cm.  
(Cortesia do artista)



**Figura 2** · Barahona Possolo. *Amargo*, 2013.  
Óleo sobre tela em madeira, 100 x 100 cm.  
(Cortesia do artista)



**Figura 1** · Barahona Possolo. *Doce*, 2013.  
Óleo sobre tela em madeira, 100 x 100 cm.  
(Cortesia do artista)

Esta abordagem específica de *All We Can Eat*, configura-se como o paradoxo na dimensão elástica entre estes dois universos, em que Possollo estabelece uma evidente cumplicidade formal e conceptual.

### Notas conclusivas

A questão da atribuição de uma classificação *soft-porn*, ou mesmo pornográfica, às obras de Barahona Possollo, resvala para um território escorregadio, já que observamos nas atitudes que estruturam os julgamentos relativos às obras onde está presente a representação sexualmente explícita, uma clara indeterminação em propor definições específicas, certamente e muito por conta dos valores morais de quem as analisa, associados aos significados que um ou outro termo representam nos seus contextos históricos e sociais específicos. Neste domínio, há todo um conjunto de ideias generalizadas que aparentemente estabelecem um padrão demasiado elástico nestas atitudes, como podemos constatar pelas leituras sobre a temática.

A citação ao contexto histórico é reforçada pelas suas qualidades técnicas e formais, apesar de ser possível contornar a atribuição classificativa de ‘escrita renascentista’ por vezes atribuída ao artista, uma vez que a linguagem pictórica em questão tem particularidades muito próprias e contemporâneas.

Possollo assume nesta série, o seu lugar provocador, face ao registo normativo que habitualmente imprime.

### Referências

- Eck, B. A. (2001). Nudity and Framing: Classifying Art, Pornography, Information, and Ambiguity. *Sociological Forum*, Vol. 16, No. 4, 603-632.
- Habermas, J. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. (T. Burger, & F. Lawrence, Trans.) Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Ingram, G. B. (1997). Marginality and the Landscapes of Erotic Alien (n) ations. Em G. B. Ingram, A.-M. Bouthillette, & Y. Retter, *Queers in Space. Communities/ Public Places/ Sites of Resistance* (pp. 27-52). Canada/ USA: Bay Press.
- Kieran, M. (2001). Pornographic Art. *Philosophy and Literature*, Vol. 25 (1), pp. 31-45.
- McNair, B. (2002). *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*. London: Routledge.
- Possollo, B. (8 de Dezembro de 2016). *Soft-Porn*. (L. Herberto, Entrevistador)
- Steiner, W. (1995). *The Scandal of Pleasure. Art in the Age of Fundamentalism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Walker, J. A. (1999). *Art & Outrage. Provocation, Controversy and the Visual Arts*. London: Pluto Press.

# Entre-lugares: as Pinturas secas, de Luiz Monken

*Between-places: the Dry Paintings,  
by Luiz Monken*

ZALINDA CARTAXO\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

\*Brasil, artista visual. Graduação em Artes Plásticas — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Mestrado em História e Crítica de Arte — Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em Artes Visuais, UFRJ.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Avenida Pasteur nº 436, fundos, Urca, Rio de Janeiro/ RJ, CEP 22.290-240 Brasil. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

**Resumo:** Considerar a pintura como uma experiência processual auxilia na compreensão das “pinturas secas” do artista brasileiro Luiz Monken. O suporte da tradição é substituído pelo MDF (madeira de fibra), criando nova técnica ao conciliar a tinta acrílica e o fogo, responsável pela negritude barroca dos seus espaços pictóricos. Ao invés do pincel, o massarico que queima a superfície e desenha as formas volumétricas. O confronto entre ser e nada, vazio e pleno, abstrato e concreto, infinitude e finitude, apontam para lugares intermediários: entre-lugares.

**Palavras-chave:** pintura / espaço / técnica.

**Abstract:** *Considering painting as a process experience helps in understanding the “dry paintings” of the Brazilian artist Luiz Monken. The support of the tradition is replaced by the MDF (fiber wood), creating new technique to reconcile acrylic paint and fire, responsible for the baroque blackness of its pictorial spaces. Instead of the brush, the massarico that burns the surface and draws the volumetric shapes. The confrontation between being and nothing, empty and full, abstract and concrete, infinitude and finitude, point to intermediate places: between-places.*

**Keywords:** *painting / space / technique.*

## Introdução

Segundo Joseph Kosuth (1997), com o surgimento do *ready-made*, a arte deixou de focar a forma da linguagem (problema de morfologia) para se concentrar no que seria dito (problema de função), ou seja, na transferência da ênfase da ‘aparência’ para a ‘concepção’. Ainda segundo o artista, toda arte depois de Duchamp é, por natureza, conceitual, visto que, “*a arte só existe conceitualmente*”.

Desenvolver qualquer tipo de reflexão sobre as “pinturas secas” do artista brasileiro Luiz Monken, significa considerar a dimensão filosófica que as constitui. De um modo geral, a produção do artista transita (considerando, também, suas criações com outros meios e espacialidades) num território, cuja experiência ocorre de forma aberta, infinita, inconclusa e, fundamentalmente, processual. Daí tomarmos como referência o discurso de Kosuth. Por mais atrativas que suas “pinturas secas” sejam, visualmente falando, o artista opera numa dimensão que está além da fruição visual.

Nesta série podemos localizar, conjuntamente, várias questões relevantes para a disciplina pintura, especialmente, quando pensada conceitualmente: o suporte utilizado, a adoção de materiais e técnicas não tradicionais, a citação à História da Arte (neste caso, ao espaço infinito Barroco) ou o uso do *tromp-l’oeil*.

A discussão sobre o suporte tem sido questão premente desde, especialmente, o Período Moderno com as investigações críticas das Vanguardas Artísticas, culminando nas experimentações contemporâneas. Neste contexto podemos citar as pinturas losangulares de Mondrian, as geometrias irregulares das telas de Frank Stella ou de Mel Bochner, as pinturas brancas de Robert Ryman ou, ainda, as pinturas pós-minimalistas de Richard Tuttle e Keith Sonnier. De várias maneiras o suporte foi testado, pensado, discutido e praticado. As “pinturas secas” do artista brasileiro inscrevem-se nesta filiação.

Luiz Monken possui formação acadêmica em arquitetura, portanto, sua proximidade com matérias, materiais e espaço, é visivelmente influente na sua poética. Não se trata de um arquiteto-artista, mas de um artista consciente que buscou formação condizente às suas necessidades estéticas. Vem da sua formação em arquitetura a qualidade e sofisticação do seu pensamento espacial e conceitual. É muito comum o uso de materiais de construção na sua produção artística: azulejos, lajotas ou a pedra. A eleição da pedra como elemento figurativo protagonista das suas “pinturas secas” vem, muito mais, das suas qualidades metafóricas, do que propriamente plásticas. Do mesmo modo, a citação ao espaço negro e infinito do Barroco. Juntos, operam um diálogo fundamentalmente paradoxal. Para tanto, o artista criou nova técnica que confere a materialidade necessária à imagem e ao espaço:

*Inicialmente faço um esboço dos contornos com grafite à mão livre numa chapa de MDF cru. Com a ajuda de um maçarico vou queimando a superfície da placa bem vagarosamente, ora aproximando e ora afastando a chama de fogo da superfície, com muito controle, para não queimá-la totalmente. Onde se queima mais fica completamente preto. Menos surgem vários tons de marrons. Nas áreas onde a queima do MDF é mais branda aparece uma coloração amarelada muito forte, devido à química da madeira em reação com a chama do maçarico. Para amenizá-la passo uma camada de tinta acrílica branca muito rala com um pincel bem macio. Finalizando, aplico uma camada de verniz fixador spray incolor, em toda a superfície trabalhada para uma maior conservação da obra (Luiz Monken, comunicação pessoal)*

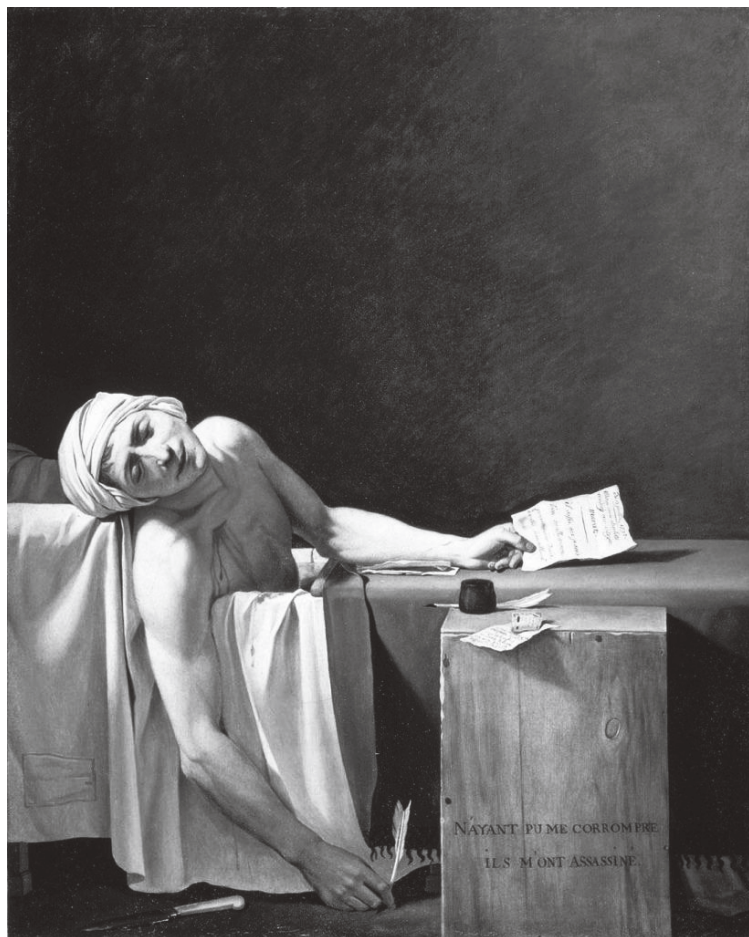
O enfrentamento dos materiais e das matérias nesta série de Luiz Monken revela o quão essencial torna-se o *real*. Não se trata da representação de uma pedra num espaço negro, senão, da construção de um espaço pictórico único constituído, simultaneamente e indissocialmente, de forma e lugar. Patrick Vauday (2002), em seu *‘La Peinture et l’Image: y a-t-il peinture sans image?’*, propõe a denominação de *espaço imaginal* para aquele espaço comum, diferenciado, que deixa claro o próximo e o distante, a representação e o meio. Para o autor o ponto de vista da pintura não é o ‘ou’ (alternativa disjuntiva), mas sim o ‘e’ (simultaneidade conjuntiva). Numa pintura, a imagem está em composição dinâmica com a matéria: é próprio da imagem pictural compor sua superfície manual com o plano visual da representação. Desta forma, o *espaço imaginal* é aquele da indeterminação visto que o fundo altera a forma, faz-se superfície, signo e a matéria criam agenciamentos imprevisíveis. A imagem pictórica não é sujeito nem objeto, mas sim percurso entre os dois — é trajeto e meio. Conseqüentemente, o *espaço imaginal* é mais topológico — a topologia estuda a noção de vizinhança dos elementos de dado conjunto independente das distâncias entre os mesmos —, quando, numa pintura elementos composicionais constituem-se pelo movimento de atração e repulsão, independentemente da distância que os separa. Tal espaço, nada mais é, senão, um espaço de contração e de dilatação, em que qualquer elemento pode vir a se relacionar com o outro. As “pinturas secas” de Luiz Monken inscrevem-se nesta estrutura de dinâmica temporal incessante.

A dimensão filosófico-conceitual das “pinturas secas” de Monken, por analogia, aproxima-se, de algum modo, da céebre pintura *Marat assassiné*, de 1793, pintada por Jacques-Louis David. David representa a morte de Marat, segundo Giulio Carlo Argan (1994:44), à “velha maneira da pintura do Iluminismo (Hogarth) de determinar o local do fato mediante uma série de presenças significativas, testemunhais; mas não há o gosto narrativo que dava à representação a duração de uma cena de teatro, de um capítulo de romance.”

Se na pintura de David existe o confronto entre a representação do



**Figura 1** · Luiz Monken. *Sem título*.  
*Série Pinturas secas*, 2010. Fogo e tinta  
acrílica sobre MDF.



**Figura 2** - Jacques-Louis David. *Marat assassiné*, 1793.

*tromp-l'oeil* da parte inferior com a abstração da parte superior, em Monken, a solidez figurativa da pedra também contrasta com o fundo negro abstrato. Para Argan (1994:44), referindo-se à obra de David, “a definição do local, tão exata em primeiro plano, dilui-se no alto: mais da metade do quadro é vazia, é um fundo abstrato, sem sinal algum de existência”. O autor conclui que, “da presença tangível das coisas passa-se à desolada ausência, da realidade ao nada, do ser ao não-ser”, em que “na exígua zona intermediária morre Marat: David não descreve a violência do assassinato, nem o tormento da agonia, nem a angústia da morte, mas, como filósofo, a passagem do ser ao nada”.

Segundo Argan (1994:44), esse “estóico deter-se no momento da morte”, aproxima David de Caravaggio, referindo-no ao *Sepultamento de Cristo*, quando o braço que pende representa o último sopro de vida, tal qual em *Marat assassiné*. Argan alerta que David chegou a Caravaggio através de Poussin, em que o tema da morte é recorrente, “como passagem do presente a um passado sem fim, do drama à catarse” (Argan, 1994:44):

Somente além da vida reencontra aquela serenidade clássica que, para ele, reunia o sentido pagão ou natural e o sentido espiritual ou cristão da vida. No entanto, a filosofia de David não é cristã nem pagã, é atéia. Para ele, a morte é apenas o deter-se do presente, as coisas sem a vida. Não havendo drama, não há tempo nem espaço.

Ainda sobre *Marat assassiné*, Argan observa que não existe nenhuma fonte de luz que justifique o contraste entre luz e sombra, lembrando que a primeira significa a vida e a segunda, a morte. Ambas existem em reciprocidade. Indo mais além, o autor indica o acordo entre a forma-Marat com a estrutura compositiva da obra, em que o nariz acompanha a horizontalidade da borda da banheira e as sobancelhas a verticalidade do braço e da caixa: a figura está na pintura e *vice-versa*, tal qual nos fala Vauday. Segundo o autor, a história para David “não é mais fato memorável e exemplar, tampouco drama ou episódio; é a lógica e, ao mesmo tempo, a moral dos acontecimentos” (Argan, 1994, 44).

As afinidades entre as “pinturas secas”, de Monken, e *Marat assassiné*, de David, ocorrem no âmbito filosófico-conceitual. Também nas pinturas do artista brasileiro inexistem a narrativa de uma cena ou indícios de um drama (“não havendo drama, não há tempo nem espaço”). Simplesmente um bloco de pedra (cada um numa pintura) que parece flutuar num espaço escuro. Nossos olhos, viciados, talvez os veja apoiados sobre um chão invisível, contudo, não há, realmente, a indicação de que ele exista. É certo, entretanto, que as arestas dos blocos de pedra estão ajustadas às nossas referências espaciais, arquitetônicas,



**Figura 3** · Caspar Fridrich. *The Temple of June in Agrigento*, c.1828-1830.

ortogonalmente, portanto, existe uma distensão da pintura no espaço, além da afirmação da subjetividade (as formas regulares existem pelo e para o sujeito).

O confronto objetividade-figurativa *versus* a abstração também existe nas “pinturas secas”. Contudo, diferentemente de David que trata da transição entre a vida e a morte, as pinturas de Monken *revelam* um lugar intermediário entre a vida e a morte: um *entre-lugar*. Neste, parece não existir nem passado, nem presente, visto não haver qualquer tipo de narrativa ou alusão temporal. A pedra, elemento da natureza, mas também estrutura do humano na construção das suas arquiteturas-abrigo, aqui é metáfora. O protagonismo da imagem-pedra parece indicar a infinitude da Natureza frente à finitude humana. Tal qual na pintura de Caspar Friderich, *The Temple of Juno in Agrigento*, de c. 1828-1830, em que o templo-pedra sobrevive ao seu criador, nas “pinturas secas” de Luiz Monken as pedras em destaque parecem retomar a categoria estética do *sublime* para refletir sobre as fragilidades do tempo atual, em que

... na época do degelo, os limites se fundem, se deslizam, se submergem e reemergem por todas as partes. As identidades — nacionais, culturais, individuais — experimentam as ansiedades exultantes que acompanham a ameaça de dissolução (...). As fronteiras da Europa atual são cada vez mais porosas. (Burgin, 2004:165)

Segundo Victor Burgin (2004), antes da perspectiva de ponto de fuga surgir no Renascimento não existia a ‘ausência’, em que o “*horror vacui*” era manifesto na filosofia aristotélica, nas cosmologias clássicas, onde o espaço era *plenitude* e na Idade Média, em que Deus manifestava-se como *totalidade*. Com o surgimento da perspectiva no *quattrocento* o sujeito depara-se, pela primeira vez, com a ausência no campo de visão. O vazio transforma-se em objeto de *abjeção* (grau zero da espacialização). Burgin afirma não existir espaço de representação sem sujeito, nem sujeito sem espaço referente, concluindo a existência de limites para o mesmo. Para o autor, o conceito de *abjeto* poderia corresponder à separação entre ‘sujeito’ e ‘objeto’, contudo está na história do primeiro sendo anterior a esta dicotomia. Tem início com a expulsão do sujeito pela sua mãe pré-édipica, em que o corpo procriador da mulher biológica é o primeiro objeto de *abjeção*. O “corpo da mulher recorda aos homens a sua própria mortalidade” (Burgin, 2004:91). Para Lacan, a esfera das cosmologias clássicas representa o espaço físico onde o sujeito, repetidamente, renasce e o vazio central nela contida, o lugar do objeto perdido, assim como, da morte do sujeito.

A indissociabilidade entre forma e espaço nas “pinturas secas” de Monken (inclusive, com o mesmo tratamento técnico — fatura e materiais), tal qual nos

fala, também, Patrick Vauday, a necessidade de reunião, de conciliação do *ser-no-mundo*, alinha-se à reflexão de Burgin quanto à transformação do *vazio* em objeto de *abjeção*.

### Conclusão

Os fundos na cor de ouro das pinturas do Trecento, o espaço negro e infinito do Barroco, os brancos de Malévich ou do artista brasileiro Leonilson, cada um destes, à sua maneira, sustenta um conceito espacial, que, em comum, refletem o sentido de extensão ou deslimite. Não é diferente nos negros em carvão das “pinturas secas” de Luiz Monken, contudo, sua espacialidade, densa (em matéria, o fogo transforma a madeira em carvão), está atrelada aos sólidos de forma uníssona. Aqui, não existe o *abismo*. Tal qual nos fala Burgin, não existe espaço de representação sem sujeito, nem sujeito sem espaço referente. A pedra que vira pó, metáfora do homem no mundo, está em relação direta ao espaço negro que o sustenta (o *Absolutamente grande*) e *vice-versa*. O artista enfatiza esta indisociabilidade no uso das técnicas e materiais: ambos constituem-se em igualdade.

A suspensão temporal da representação (forma e espaço), a ausência de ação ou de dramaticidade, a inexistência do tempo passado ou presente, absolutamente tudo, revela um *locus*, em que o confronto entre *ser e nada*, *vazio e pleno*, *abstrato e concreto*, *infinitude e finitude*, apontam para lugares intermediários: *entre-lugares*.

### Referências

- Argan, G.C. (1994). *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Burgin, Victor. (2004) *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili,

- Kosuth, J, (1997) '*L'Art Après la Philosophie*'. In: Harrison, Charles & Wood, Paul. *Art en Théorie 1900-1990*. Paris: Hazan.
- Vauday, Patrick. (2002). *La Peinture et l'Image: y a-t-il peinture sans image?* Pleins Veux.

# Construcciones y performances: las prendas de Alicia Framis

*Constructions and performances:  
Alicia Framis garments*

MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

\*España, artista visual, profesora. Doctora en Bellas Artes, Universitat de Barcelona. Afiliação: Facultat de Belles Arts. C. Pau Gargallo, 4 / 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: montserrat-lopezpaez@ub.edu

AFILIAÇÃO: Facultat de Belles Arts. C. Pau Gargallo, 4 / 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: montserratlopezpaez@ub.edu

**Resumen:** El artículo propone la inclusión de la manera de hacer en arte de Framis en el área de la investigación artística, por su especificidad. La artista combina tradicionales y nuevos medios del arte, la comunicación y la cultura visual, para elaborar sus proyectos: series de construcciones improbables, arquitecturas efímeras o instalaciones e indumentarias, al servicio de un fin performativo. Las inusuales construcciones prendan al público y propician en él nuevas experiencias desde donde poder adoptar nuevas perspectivas y reflexiones sobre algunas de las cuestiones sociales irresolutas.

**Palabras clave:** proyecto artístico / performance / intervención / demonstration / arte contemporáneo.

**Abstract:** *The article proposes the incorporation of the way of doing in Framis's art in the area of the artistic research, by its specificity. The artist combines traditional and new media art, communication and visual culture, to elaborate their projects: series of improbable constructions, ephemeral architecture or installations and clothing, at the service of a performative purpose. The unusual constructions captivate the public and propitiate in him new experiences from where being able to adopt new perspectives and reflections on some of many irresolute social questions.*

**Keywords:** *art project / performance / intervention / demonstration / contemporary art.*

Alicia Framis (Mataró, Barcelona, 1967) es una artista experimental que, aunque afincada en Amsterdam, mantiene estrechas relaciones con su Barcelona natal. Tras licenciarse en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (1985-90), prosigue su formación en l'École de Beaux Arts de París (1990-93) y en la Rijksakademie voor Beeldende Kunsten de Amsterdam (1996-97). En 1997 recibe el Prix de Rome Art & Public Space (NL) por su performance *The Walking Monument*, realizada el 8 de septiembre en la Dam Square de Amsterdam. Entre 2013 y 2014, la exposición *Alicia in Progress*, recorre diversas ciudades europeas a fin de mostrar cerca de veinte años su trayectoria profesional. En España recaló en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac) entre el 15 de marzo y el 1 de junio de 2014.

Este artículo propone a la inclusión de la manera de hacer en arte de A. Framis en el ámbito de la investigación artística, justamente por su especificidad. A ello alude el título *Construcciones y performances: las prendas de Alicia Framis*. Pues, a mi entender, la artista combina los medios artísticos tradicionales con los nuevos medios del arte, la comunicación y la cultura visual, para elaborar sus proyectos: *series* de construcciones improbables, arquitecturas efímeras o instalaciones e indumentarias, al servicio de un fin performativo, destinadas a la interacción con el público-espectador y participante a un tiempo. Las inusuales construcciones o *prendas* cumplen tal cometido, al *prender* o enamorar al visitante y propiciar en él las *nuevas experiencias*, tan proferidas por la artista. En palabras de Framis, se trata del *arte de contacto* o *de participación*, la *estética relacional* (Bourriaud, 2001) o el *arte como experiencia* (Ardenne/ alt., 1999). También *prenda*, en su acepción de indumentaria, *vêtements* y complementos, se emplea en este texto para delimitar los casos de estudio: proyectos en los que la artista confecciona *ad hoc* elementos indumentarios predestinados al medio de la performance. Así sucede en los proyectos *Anti-dog* (iniciado en 2002), *100 Ways to Wear a Flag* (2007) o *Mamamen* (2004), entre otros.

Permítase antes unas líneas sobre una de las primeras acciones de Framis, *Before Your Name* (1997), que consiste contrariamente en desproveer de ropa a un grupo de ocho chicas y solicitarles permanecer desnudas y apiñadas durante veinte minutos delante del Museo de Gustave Vigeland, en Oslo. En la publicación *Wax&Jardin. Loneliness in the city* (Framis, 1999), el registro de la performance más difundido se acompaña de un texto firmado por la artista e idéntico título. Sus palabras revelan los intereses particulares de la performance y, a mi entender, desvelan en igual medida los intereses generales en la práctica artística de Framis.

*Before Your Name* desafía el modelo de mujer *imaginado por el hombre* y el tipo de relación amorosa a ella predestinado; un modelo todavía -lamenta la



**Figura 1** · Alicia Framis, *Anti\_dog in Ajax Football Stadium*, 13 de octubre de 2002, Amsterdam. 4 fotogramas del vídeo de la performance (3:53). Fuente: Framis, A. (2004) *Alicia Framis. New Ways of making demonstrations*, Barcelona: Maribel López.

artista- vigente en *la pantalla, la publicidad o la mitología*, ídem en el arte de G. Vigeland (Framis, 1999:62). Frente a ese modelo, Framis propone observar los cuerpos de las ocho chicas en uno de los momentos vitales más representativo del tránsito del ser, la adolescencia. Los seres humanos son seres mortales, antes que mujeres, *antes incluso que su nombre* (el nombre de la acción). El compromiso ético o social de la artista para con sus congéneres es una constante a lo largo de su trayectoria. Además, en el mismo texto, la artista sostiene que pretender aprehender la vida o fijar un modelo (como hacen los medios y cierto arte) responde a un intento por detener el tiempo y a la no aceptación del irremediable final de todo individuo, la muerte. La opción de Framis es la acción como reacción, el medio de la performance.

Uno de los proyectos de Framis que mejor refrenda la tesis de este artículo es *Anti\_dog*, cerrado temporalmente en 2003, con ocasión de su presentación en la 50ª Bienal de Venecia. *Anti\_dog* es una colección de los 23 vestidos confeccionados en Twaron (fibra sintética con aplicaciones militares y aeroespaciales), un material seguro, a prueba de balas, fuego y de perros agresivos. Pero sobre todo, *Anti\_dog* es una colección de ropa ofrecida al público-espectador para ser experimentada, vivida. Según la artista, es una *new ways of making demonstrations*. Con esta expresión Framis titula la publicación que compendia el proyecto hasta 2004. En ella, la historiadora de arte Lilet Breddels refiere el comienzo del proyecto como sigue:

*The project stems from Frami's personal experiences, that go back to the time she spent living in Berlin. In those days, she was warned about a certain part of town, called Marzahn, where it was not safe for a dark woman to walk alone, owed to the presence of racist skinheads who were wandering the streets with big, aggressive dogs. However, she felt she had to go there anyway, and she did, although she took due precautions against the dogs* (Framis, 2004: 2).

El inicio autobiográfico del proyecto (recuérdese que Framis es una inmigrante de tez morena en The Netherlands) de inmediato se torna en referencial de la violencia ejercida contra las mujeres y la violencia racista, *tot barrejant bellesa, actualitat, disseny, moviment, coreografia, maquillatge, música, protesta, eslògans, botes militars, pamflets, passarel·les, models, emigrants, noies, senyores, víctimes* (extracto de la invitación a la muestra *Alicia Framis. Anti-dog*, en el Centre d'Art la Panera, Lleida, del 29 de abril al 13 de junio de 2004)

Con la *belleza* abre Framis el decálogo de conceptos atribuible al proyecto. Sin duda, esa belleza guarda relación con el diseño de los vestidos y el brillo dorado de la propia fibra, en claro contraste con los eslóganes bordados en negro y

la tez morena de las mujeres que los visten, normalmente víctimas del maltrato contra las mujeres (negras). *Beauty Beats Violence* es el eslogan más repetido.

Durante dos años y en colaboración con distintas instituciones de acogida, las intervenciones se suceden en Amsterdam, París, Madrid, Birmingham y Venecia. En cada ciudad, la intervención se adapta a las particularidades de un colectivo de mujeres, víctimas de algún tipo de agresión o con unas necesidades concretas, mujeres que la artista involucra en el proyecto junto con el público-espectador.

La apertura de *Anti-dog* tiene lugar en la Annet Gelink Gallery, en Amsterdam, con la proyección de *Anti-dog in Ajax Football Stadium*, un vídeo que recoge realizada la *demonstration* realizada el 11 de octubre de 2002 en el mítico estadio. Deudora de la performance *Imponderabilia* (Abramovich/Ulay, 1997), nueve mujeres, vestidas con los 9 primeros modelos *Anti-dog*, barran el paso en uno de los accesos del estadio, mientras este se vacía. El público saliente esquiva las mujeres. Tan sólo algunos se dignan a mirarlas, entre extrañados y burlos. Al final de la acción se oye un disparo y una mujer simula caer fulminada al suelo, sin que nadie se sobresalte. *The indifference can step on you* es el eslogan de la performance.

La segunda intervención, *Anti\_dog at Palais de Tokyo*, se desarrolla en París el 6 de octubre de 2002. Arropada por la institución que le da nombre, Framis amplía la colección con 8 vestidos más, cuyos diseños se inspiran para la ocasión en los grandes maestros de la moda (Dior, Courrèges, Chanel...) y se infiltra en la Paris Fhasion Wek con un desfile, que ella misma denomina de *desfile político*. Las modelos (la mitad de ellas trabajadoras del Palais) no desfilan sino que permanecen inmóviles sobre la pasarela, frente a la mirada increíble del público asistente: *Couture contra torture*.

En Madrid, y en colaboración con la Galería Helga De Alvear, la artista promueve la intervención *Anti-dog against domestic violence*, el 13 de febrero de 2003, en homenaje a las mujeres asesinadas en el territorio español entre enero y mayo de ese año: veintisiete muertas. En la plaza donde ubica la Galería, frente al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Framis congrega a 2.000 personas a una protesta silenciosa. Nueve *performers*, vestidas con modelos *Anti\_dog* tienen instrucciones, esta vez, de flanquear el Museo, procurando hacer bien visibles los mensajes bordados en los banderines que sostienen en mano. La performance resulta *una cadena humana de belleza, tranquilidad y respeto* contra la violencia: *Belleza contra puños, Moda Anti-Bala, Beauty Beats Violence*. Su ubicación nos propone, casi irremediabilmente, un slogan más: cultura contra violencia.

Tras dos intervenciones más, el proyecto se muestra como *Anti\_dog at*



**Figura 2** · Alicia Framis, *Anti\_dog* at Palais de Tokio, 6 de octubre de 2002, París. Registro fotográfico de la performance. Fuente: [http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti\\_dogparis-2002/](http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti_dogparis-2002/)

**Figura 3** · Alicia Framis, *Anti\_dog against domestic violence*, 13 de febrero de 2003, Madrid. Registros fotográficos de la performance. Fuente: [http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti\\_dogmadrid-2002/](http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti_dogmadrid-2002/)

**Figura 4** · Alicia Framis, *Anti\_dog against domestic violence*, 13 de febrero de 2003, Madrid. Registros fotográficos de la performance. Fuente: [http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti\\_dogmadrid-2002/](http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti_dogmadrid-2002/)



**Figura 5** · Alicia Framis, *Anti\_dog Copyrighting Unwanted Sentences*, 3 de mayo de 2003, Birmingham. Imagen promocional de la performance en Birmingham. Fuente: <http://www.hoyesarte.com/evento/2014/03/retrospectiva-sobre-el-trabajo-de-alicia-framis/>

**Figura 6** · Alicia Framis, *Anti\_dog at Biennale di Venezia*, entre junio y noviembre de 2003, Venecia. Fuente: [http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti\\_dogvenecia-2002/](http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti_dogvenecia-2002/)

**Figura 7** · Alicia Framis, *Anti\_dog at Biennale di Venezia*, entre junio y noviembre de 2003, Venecia. Fuente: [http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti\\_dogvenecia-2002/anti\\_dogmadrid-2002/](http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti_dogvenecia-2002/anti_dogmadrid-2002/)



**Figura 8** · Diversas imágenes de las prendas de Alicia Framis en la exposición *Alicia in Progress*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, del 15 de marzo al 1 de junio de 2014. Fotografías de E. Otero.  
Fuente: <https://tamtampress.es/2014/03/15/alicia-framis-mi-trabajo-esta-lleno-de-posibilidades-para-vivir-de-otra-manera-o-vivir-mejor/>

**Figura 9** · Diversas imágenes de las prendas de Alicia Framis en la exposición *Alicia in Progress*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, del 15 de marzo al 1 de junio de 2014. Fotografías de E. Otero.  
Fuente: <https://tamtampress.es/2014/03/15/alicia-framis-mi-trabajo-esta-lleno-de-posibilidades-para-vivir-de-otra-manera-o-vivir-mejor/>

**Figura 10** · Diversas imágenes de las prendas de Alicia Framis en la exposición *Alicia in Progress*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, del 15 de marzo al 1 de junio de 2014. Fotografías de E. Otero.  
Fuente: <https://tamtampress.es/2014/03/15/alicia-framis-mi-trabajo-esta-lleno-de-posibilidades-para-vivir-de-otra-manera-o-vivir-mejor/>

**Figura 11** · Diversas imágenes de las prendas de Alicia Framis en la exposición *Alicia in Progress*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, del 15 de marzo al 1 de junio de 2014. Fotografías de E. Otero.  
Fuente: <https://tamtampress.es/2014/03/15/alicia-framis-mi-trabajo-esta-lleno-de-posibilidades-para-vivir-de-otra-manera-o-vivir-mejor/>

*Biennale di Venezia*, en la 50ª Bienal, entre junio y noviembre de 2003. En el pabellón holandés y por primera vez, se expone el total de prendas *Anti-dog*, dentro de un probador confeccionado *ex profeso* con los cinco grandes vestidos producidos para la intervención en Birmingham (Ikon Gallery, 13 de mayo de 2003). En el probador las prendas atienden al público-espectador para ser probadas, ensayadas. En su interior también se visualizan los vídeos de las intervenciones precedentes, a modo de demostraciones de cómo utilizar las prendas o qué posibles usos conferirles: *Beauty Beats Violence*.

El probador de Venecia recuerda una propuesta anterior de Framis, *One Night Tent- Reversible architecture* (2002), compuesta por un par de trajes que, siguiendo las instrucciones expedidas por la artista, se transforman en una tienda de campaña en cuyo interior mantener relaciones improvisadas. La estructura del probador de Venecia, sujeta por 5.000 clips, otorga a éste la misma movilidad que conferida a *One Night Tent...* y sugiere su re-utilización en otros tiempos y otras ciudades, tal y como sucede. La estrategia de ofrecer los vestidos al público-espectador-participante es la manera de exponer el proyecto en lo sucesivo, incluso en la monográfica de la artista mencionada al inicio de este artículo.

Otra propuesta de Framis, de corte similar a *Anti-dog*, es el proyecto *100 Ways to Wear a Flag* (2007). Se trata, esta vez, de una colección de vestidos inspirados y confeccionados a partir de la bandera china. En el diseño colaboran dieciséis estudiantes de la Escuela de Moda LIPER, en León, y de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Burgos. El vínculo entre la moda y el símbolo chino no puede por menos que remitirnos al fenómeno *made in china* y a cuantos invisibles encierra. Los colores y diseños de las piezas son, de nuevo, destellantes y atrayentes para el público-espectador, a quien invita a probárselas durante su muestra en el espacio expositivo.

Lo propio hace Framis con su proyecto *Mamamen* (2004), un conjunto de tres trajes y un vídeo, con los que la artista desea contribuir a la compatibilidad entre la vida laboral y la paternidad de aquellos hombres que así lo desean.

Framis considera que el arte debe visibilizar los conflictos y sumarse a las reivindicaciones de aquellas cuestiones sociales pendientes de resolución. Los proyectos de la artista hasta aquí reseguídos aluden este tipo de cuestiones. Y en todos ellos, tal como se decía al inicio de este artículo, Framis idea y elabora series de prendas al servicio de un fin performativo. La originalidad de las prendas, no exentas de cierto humor, favorecen que ello acontezca y que, por activa o pasiva, estas sean experimentadas, vividas, sentidas. Framis nos propone experiencias nuevas a través de la performance de sus prendas. Perseguir nuevas experiencias induce a la reflexión e insufla otras perspectivas desde las que, en definitiva,

repensar el devenir de nuestra sociedad y también, y por qué no, vivir un poco mejor. En conversación con la periodista Camino Sayago, la artista expresa: *Sí, mi trabajo está lleno de posibilidades para vivir de otra manera o vivir mejor. Tampoco digo que sea la única manera de vivir; todo lo contrario. Sólo brindo la posibilidad de vivir diferente, lo que se espera de vivir juntos...* (Sayago, 2014).

## Referencias

- Ardenne, P.; Beausse, P.; Goumarre, L. (1999) *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, Paris: Éditions Dis Voir.
- Ardenne, P. (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia: Cendeac.
- Bourriaud, N. (2001), *Esthétique relationnelle*, les presses de réel, 2001
- Framis, A. (2004) *Alicia Framis. New Ways of making demonstrations*, Barcelona: Maribel López.
- Framis, A. (2003) *Alicia Framis. Works 1995-2003*, Amsterdam: Artimo.
- Framis, A. (1999) *Wax & Jardins. Loneliness in the City*, Amsterdam: Artimo Foundation.
- Sayago, C. *Alicia Framis: "Mi trabajo está lleno de posibilidades para vivir de otra manera o vivir mejor"*, tamtam press. TRÁFICO DE CULTURA, 15 de marzo de 2014. [Consult. 2017-01-01] Disponible en <https://tamtampress.es/2014/03/15/alicia-framis-mi-trabajo-esta-lleno-de-posibilidades-para-vivir-de-otra-manera-o-vivir-mejor/>

# Pedres (sílex), blau de Prússia i pintura de marcatge: revisant l'obra recent d'Òscar Padilla

*Stones (flint), Prussian blue and marking paint: reviewing the recent work of Òscar Padilla*

JORDI MORELL I ROVIRA\*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

\*Espanya, artista visual. Doctor en Belles Arts, Universitat de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona; Facultat de Belles Arts; Departament d'Arts Visuals i Disseny C/ Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: jordi.morell@ub.edu

**Resum:** En l'article es revisa l'obra recent de l'artista/docent Òscar Padilla (1977), en la qual fa un ús repetitiu de materials amb voluntat d'endinsar-nos a un imaginari relacionat amb el silici i la història de la tecnologia. No només és considerat per les qualitats físiques i perceptives dels materials, també ho és pels conceptes que l'artista ens suggereix, com són el panòptic i el control del temps. Tanmateix, ens acosten a uns processos de treball i de preocupacions al voltant del temps de producció en un context sociocultural hiperaccelerat.

**Paraules clau:** processos artístics / panòptic / control del temps / Òscar Padilla.

**Abstract:** *This paper reviews the recent work of the artist/professor Òscar Padilla (1977). In his work, the artist uses repetitive materials with the aim to enter into an imaginary related to the silicon and the history of technology. This recent work is not only relevant by the perceptual and physical qualities of its materials, but also by the concepts that the artist suggests, such as the panopticon and the control of time. Furthermore, his work brings us to some processes and concerns around the time of production in a sociocultural and hiperaccelerated context.*

**Keywords:** *artistic processes / panopticon / control of time / Òscar Padilla.*

## Introducció

El passat mes de juny (2016) es va poder veure a la Galeria Balaguer de Barcelona l'exposició *Wait* d'Oscar Padilla (Barcelona, 1977). Una raó per la qual és necessari destacar aquesta exposició individual és perquè ens evidencia un punt d'inflexió en la trajectòria de l'artista. Malgrat que l'obra presentada traspuja exigència i reflexió, característiques inherents a la seva manera de fer, Padilla deixa enrere les pintures minucioses reticulars que l'havien acompanyat els darrers anys per situar-se en uns límits més físics i relacionals de la pintura. D'altra banda, tot i aquest desplaçament formal, Padilla no deixa d'indagar, principalment, en la *temporalitat*, un concepte recurrent que li genera paradoxes entre diversos sistemes de producció i la quotidianitat, i continua pensant en la complexitat de l'espai pictòric.

### 1. L'espai pictòric

Recordem que en paral·lel amb el desenvolupament de la seva tesi doctoral, l'artista va elaborar una sèrie de pintures en les quals destacaven les trames i degradacions cromàtiques que evocaven un imaginari tecnològic d'un passat recent. Concretament, sobre la sèrie *Cosmos* (2007), Padilla comenta:

*Desaparegut el gruix, el traç i la dicció del pinzell, la pintura deixa pas a fantasmagories digitals i a imatges hiperespecialitzades de la ciència, cosa que situa la construcció espacial de la pintura en un territori reflexiu intermedi entre les humanitats i la ciència* (Padilla, 2008: 62).

La indagació sobre la construcció de sentit per mitjà de l'espai pictòric ja era una prioritat en aquell moment. Aquest motiu va fer dirigir la voluntat de l'artista-investigador cap aquest assumpte en la seva recerca, i entrellàçar tant la part pràctica com la teòrica. Padilla es va limitar a l'espai pictòric geomètric i el va provar d'entendre com una síntesi de temps (Padilla, 2012). En aquest context es va engendrar la sèrie *Cosmos*. Per contextualitzar més l'estudi teòric, crec oportú remarcar que en aquesta «síntesi de temps» va tenir en paper molt rellevant la dissertació de Gilles Deleuze sobre els dos moments que conformen l'espai pictòric, units de manera indissociable: el temps processual i el temps material — tractats l'any 1981 en un curs a la Universitat de Vincennes — (Deleuze, 2007).

Malgrat que les pintures reticulars de l'artista han quedat relativament enre-re, les idees que traspuen sobre la síntesi de temps són ben vives en la seva obra recent. Segons Padilla, aquesta síntesi de temps s'entén com un fenomen sociocultural en què participen des dels clixés fins al fet pictòric (Padilla, 2012: 19).



**Figura 1** · Vista de l'exposició *Wait* a Galeria Balager (Barcelona, 2016). Font: Òscar Padilla.

**Figura 2** · Vista de l'exposició *Wait* a Galeria Balager (Barcelona, 2016). Font: Òscar Padilla.

De fet, es va fer seves, sense vacil·lar, per estructurar la tesi, les tres categories que descriu el filòsof francès: la prepintura, la catàstrofe i el fet pictòric.

*Deleuze relaciona la prepintura amb tot allò que passa abans de començar a pintar. És la influència que hi ha en la pràctica pictòrica, conscientment o inconscientment, de l'univers visual personal i col·lectiu; i que desencadenarà en determinant dins de la relació temporal de la pintura. En aquesta fase inicial, fonamentalment anterior a l'acte de pintar, es treballa amb les imatges que constitueixen el que ell anomena els clixés. La catàstrofe és el moment de superació dels clixés, i el fet pictòric és el moment i allò que fa que tingui sentit que sigui pintat (Padilla, 2012: 42).*

Tanmateix, Padilla conclou que «l'espai pictòric entès com una síntesi de temps» és una metodologia que permet relacionar els contextos socioculturals amb la pràctica pictòrica (Padilla, 2012: 307). Però també adverteix que el fet pictòric, entès com a producció de referent, possibilita, per una banda, l'expansió de relacions vers l'espectador i, per l'altra, situa la pintura en una posició conceptual que l'allibera de la càrrega física dels suports tradicionals.

## 2. L'espera [Wait]

La síntesi de temps, a part de l'anàlisi sobre els diversos moments de la pintura als qual s'ha fet referència anteriorment, podria ser exemplificada amb la idea d'espera. Però, més que en el sentit d'esperar l'arribada d'algú o d'alguna cosa, seria en el sentit de calma i quietud. Potser a la manera de moments suspesos, amb una atenció serena, que contreuen o dilaten la percepció del temps.

En la publicació resultant de l'exposició *Wait*, Padilla sentència: «L'espera forma part de l'acció» (Padilla, 2016). L'artista reflexiona en veu alta i ens proposa una atenció especial a un estat, el de l'espera, amb una clara voluntat de superar dicotomies. Malgrat que aquesta sentència podria ser igualment oportuna per a les sèries pictòriques anteriors de l'artista —ja que l'espera forma part del fet pictòric i alhora adverteix l'espectador d'una aproximació pausada—, en aquesta exposició individual es fa palès l'interès cap a aquests «moments suspesos» a través de peces de naturalesa diversa que ocupen l'espai expositiu.

## 3. Pedres, blau de Prússia i pintura de marcatge

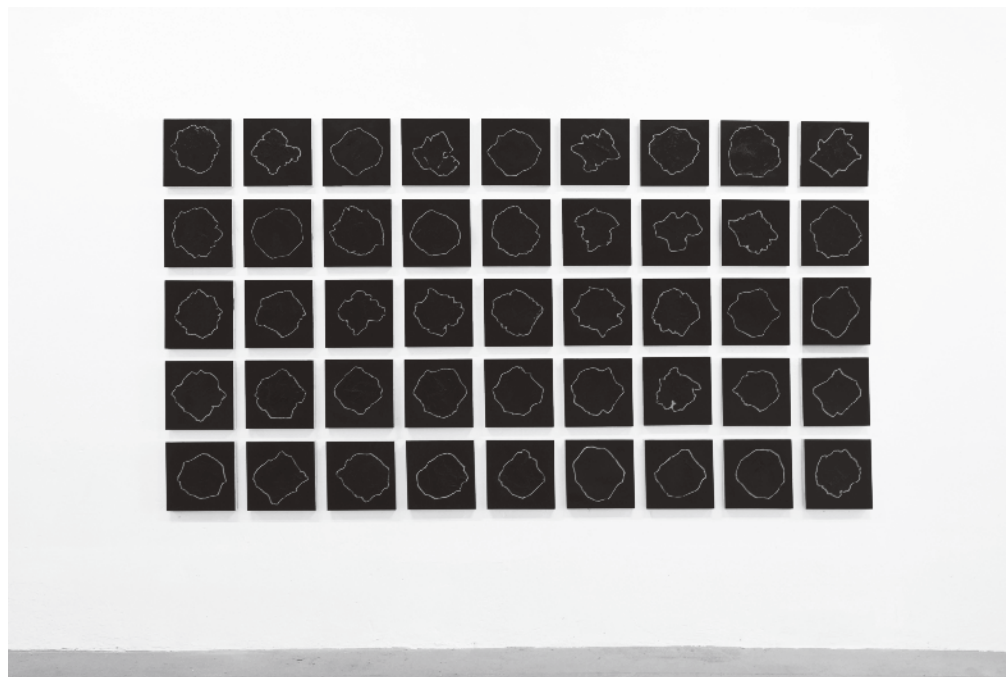
Entre les obres presentades trobem: Κάθε ένας είναι το πανοπτικό του εαυτού του (2016) [*Cadascú és el panòptic de si mateix*'], pedra pintada amb blau de Prússia situada sobre un tascó de fusta amb pintura de marcatge. L'artista fa dialogar aquesta pedra situada al terra de la galeria, cara a cara, amb una pintura a l'oli de dimensions considerables de la sèrie *Self-exploitation* (núm. 7) (2015).

En aquesta sèrie pictòrica trobem variacions sobre una gran forma densa, continguda per una línia de marcatge taronja, que contrasta amb el pla obscur del fons — trobem més peces d'aquesta mateixa sèrie al llarg del recorregut expositiu (Figura 1 i Figura 2).

En una línia similar, l'obra *Pantalla* (2016) (Figura 3), constituïda per un conjunt de pintures de petites dimensions en forma de retícula, parteix de la sèrie agrupada sota el títol *Gravitational Time* (2015-), en la qual l'artista fa de la repetició el seu *leitmotiv*, mentre fa aflorar tensions i paradoxes de les mínimes variacions entre cada una. De fet, aquests treballs pictòrics fan referència a la teoria física de la dilatació gravitacional del temps, com una conseqüència de la teoria de la relativitat d'Albert Einstein: quan la distorsió que la gravetat exerceix sobre la dimensió espai/temps és més gran, el temps corre més lentament. Amb una imatge més radical, per la seva obscuritat general i els petits sorolls visuals que s'hi perceben, trobem el vídeo *Wait* (2016). En aquesta obra, d'uns tres minuts de durada, intuïm l'artista càmera en mà que s'aproxima i s'allunya lentament, mentre observa la superfície monocrom d'un paper imprès amb blau de Prússia.

D'altra banda, a *Acció 1. El panòptic temporal* (2016) (Figura 4), Padilla proposa un desplaçament dels materials tradicionals de la pintura: un tros de tela pintada amb blau de Prússia reposa al llarg d'un bastidor desmuntat i situat horitzontalment sobre el mur. Aquest desplaçament també és evident a *Indicis de profunditat* (2016), un bastó recolzat a la paret que ha estat segmentat per la pintura (també amb blau de Prússia i pintura de marcatge), i en els llistons de fusta intervinguts de l'obra *101* (2016) o els de l'*Acció 3. Abans de la fàbrica* (2016), els quals ens proposen línies de tensió a l'espai expositiu. En la majoria d'aquestes obres es respira, també, un altre moment d'espera, el d'alguna cosa que ha d'esdevenir o s'ha de presenciar.

Amb un ús repetitiu intencionat de determinats materials —les pedres, el blau de Prússia i la pintura de marcatge—, Padilla vol endinsar-nos a un imaginari concret relacionat amb el silici (sílex) i a dos extrems de la història de la tecnologia: l'eina primària i els dispositius informàtics actuals (Padilla, 2016). Aquest imaginari no només és considerat per les qualitats físiques i perceptives dels materials, també ho és pels conceptes que l'artista ens suggereix, com són el panòptic i el control del temps. Recordem que habitualment el panòptic ha estat identificat amb una arquitectura de caràcter vigilant (analitzada per Michel Foucault), però en els darrers anys aquest s'ha desplaçat cap a l'espai virtual, a les xarxes socials i els fluxos de dades. Paul Virilio (1997) ens anuncia-va que en l'era de la informació l'espai seria devorat pel temps, fet especialment



**Figura 3** · Òscar Padilla, *Pantalla* (2016), retícula de 45 pintures, oli sobre paper. Font: Òscar Padilla.

**Figura 4** · Òscar Padilla, *Acció 1. El panòptic temporal* (2016),  
oli sobre tela i bastidor. Font: Òscar Padilla.



d'actualitat quan la vida diària està governada per la tecnocultura i el ciberespai. Partint d'aquesta situació, Padilla especula sobre el control del temps quan passa a ser una qüestió essencial que afecta tant els sistemes de producció com les persones (Padilla, 2016).

### Conclusions

Amb una mirada profundament pictòrica, Padilla fa ús en aquestes obres recents del suport tradicional de la pintura i, en algunes, de l'expansió bidimensional a l'espai tridimensional. En paraules de l'artista, aquests treballs són «accions pictòriques, vídeos i objectes tridimensionals que dialoguen amb els elements constructius de la pintura» (Padilla, 2016). Però, a més, no podem obviar una preocupació espacial a través de les relacions dels diversos elements disposats en l'espai expositiu, siguin penjats o recolzats als murs o deixats al sòl.

L'emplaçament de les peces tempteja associacions i juxtaposicions de manera deliberada per l'artista. En conjunt, és un espai pictòric complex que sembla funcionar a la manera d'un sistema emergent (Johnson, 2003), o bé que es tracti d'un dispositiu que va més enllà d'una mostra d'obres pictòriques. (M'acosto al terme *dispositiu* prudentment des de l'anàlisi que en fa Agamben sobre Foucault: el dispositiu en si és la xarxa que s'estableix entre elements heterogenis, de naturalesa estratègica (Agamben, 2008: 26).) De fet, més que obres tancades en si mateixes, l'artista ens desvela inquietuds dels seus processos de treball i preocupacions al voltant del temps de producció en un context sociocultural hiperaccelerat.

En les extenses sèries *Gravational Time* i *Self-exploitation*, Padilla explicita que posa la mirada cap al treball d'extracció de minerals. Alguns dels moments de la perforació del sòl han estat replantejats per l'artista en accions pictòriques. Partint d'aquest fet, es pot concloure que les obres pictòriques de l'autor són com pedres. A més —ja ho he apuntat abans—, el sílex i els seus derivats formen part de l'imaginari de l'artista. Recordem que una de les qualitats d'aquest tipus de pedra és la seva duresa. En canvi, les obres de Padilla són més aviat poroses, cosa que en posa en entredit la solidesa i deixa entreveure llacunes i dubtes.

A més a més, com totes les pedres, aquests treballs tenen en comú que condensen temps. I és que, davant d'aquestes peces, contemplem temps i, alhora, ens parlen de temps. No es tracta, però, d'una temporalitat lineal ni progressiva, sinó més aviat d'instantos sobreposats o condensats. Instantos que, a la manera de petites implosions i explosions, fan visibles els processos de l'artista, que s'articulen des d'una condensació que no succeeix només amb la matèria, sinó també amb el color, la llum i les idees.

## Referències

- Agamben, Giorgio (2008). «Què és un dispositiu?». A: *Què vol dir ser contemporani?*. Barcelona: Arcàdia. ISBN: 978-84-935345-7-8.
- Deleuze, Gilles (2007). *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus. ISBN 987-21000-9-4.
- Johnson, Steven (2003). *Sistemas emergentes: O qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Madrid: Turner. ISBN: 978-84-7506-622-6.
- Padilla, Òscar (2007). «Cosmos». *Premi de pintura internacional Guasch-Coranty*. Catàleg d'exposició 2008. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona. Dipòsit Legal: B-32240-2008.
- Padilla, Òscar (2012). *La invisibilitat del sentit: Anàlisi de l'espai pictòric geomètric entès com una síntesi de temps*. Tesi doctoral. Codirecció d'Alexandre Nogué i Glòria Moure. Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts. Departament de Pintura.
- Padilla, Òscar (2016). *Wait*. Catàleg d'exposició. Barcelona. (en premsa). Text disponible en línia a: <<http://www.galeriabalaguer.com/ca/2016/309-oscar-padilla-12-05-2016-30-06-2016>>. [Consulta: 12 desembre 2016]
- Virilio, Paul (1997). *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós. ISBN: 978-95-0126-501-9.

# Partir para contar: Mona Hatoum, arte y denuncia sociopolítica

*Leaving to tell: Mona Hatoum, art and  
sociopolitical criticism*

YASSINE CHOUATI\* & ÁUREA MUÑOZ DEL AMO\*\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

\*Marruecos, artista visual. Máster en "Arte: Idea y Producción", Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. C/ Laraña, 3. 41003. Sevilla, España. E-mail: yassinechouati88@gmail.com

\*\*España, artista visual / professora contratada Doctora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. C/ Laraña, 3. 41003. Sevilla, España. E-mail: aurea@us.es

**Resumen:** El presente artículo explora el trabajo de Mona Hatoum como artista árabe expatriada y analiza su discurso artístico como observadora-offside de la situación sociopolítica actual en los países árabes; esto es, como creadora que elabora un juicio crítico sobre dicha situación desde fuera del lugar. Para ello, examinaremos la relación identitaria que ésta guarda con su respectivo país de origen, Líbano y con Europa como lugar de acogida; y estudiaremos el modo en que construye su mensaje, frecuentemente apoyado en el uso de la metáfora visual.

**Palabras clave:** Identidad / Mundo Árabe / sur-norte / viaje / fronteras / crítica / diáspora.

**Abstract:** *This paper seeks to explore Mona Hatoum's artwork, as Arab expatriate artist, and to analyze her artistic discourse as offside-observer of the sociopolitical situation in the Arab countries; this means, as creator making critical judgement about the situation from the distance. In order to understand her artwork, we will examine the identitarian relationship that she keeps with both, her country of birth, Lebanon, and Europe, where she lives now; and we will study the way in which her message is made, often supported by the use of visual metaphor.*

**Keywords:** Identity / Arab World / south-north / trip / borders / criticism / diaspora.

## Introducción

*Identidades complejas*, con este binomio conceptual define el escritor Amin Maalouf el estado identitario en el que se encuentran aquellos individuos que viven a caballo entre dos (o más) culturas. La obra de este árabe eternamente exiliado, como se le ha definido en ocasiones, nos ayuda a comprender la doble visión que poseen quienes miran hacia Oriente desde la óptica y la distancia que proporciona la atalaya europea. En su libro *Identidades Asesinas* -donde precisamente aparece la idea de las *identidades complejas*- Maalouf realiza una reflexión personal en torno a su experiencia como escritor e historiador libanés expatriado en Francia, país en el que lleva refugiado desde 1976: “(...) *cuántas veces me habrán preguntado, con la mejor intención del mundo, si me siento «más francés» o «más libanés». Y mi respuesta es siempre la misma: «¡Las dos cosas!»*.” (Maalouf, 1999: 6). Con estas palabras, Maalouf se hace eco de un sentir compartido por la inmensa mayoría de los pensadores y artistas árabes expatriados, el de saberse parte de dos mundos. De hecho, al igual que él, también en el ámbito de lo visual son numerosos los artistas ocupados en transmitir los sentimientos y las inquietudes de quienes viven a caballo entre dos culturas, dando visibilidad a sus problemáticas, buscando tender puentes de diálogo entre sus respectivos países de origen y de acogida y especulando sobre posibles soluciones a los conflictos que les empujaron a partir hacia Occidente; todo ello desde la perspectiva crítica que proporciona el distanciamiento. En esta línea de denuncia encontramos a creadores como Yto Barrada (París, 1971, de padres marroquíes, actualmente reside en Nueva York), Zineb Sedira (París, 1963, de padres argelinos, actualmente reside en Londres), Zoulikha Bouabdellah (Moscú, 1977, de padres argelinos, actualmente reside en Casablanca), Mounir El Fatmi (Tánger, 1970, actualmente reside en París), Kader Attia (Sena-Saint Denis, 1970, de padres argelinos, actualmente reside en Berlín), o la artista que nos ocupa: Mona Hatoum. Todos ellos artistas árabes, de una u otra forma, expatriados.

### 1. Mona Hatoum, el exilio como factor determinante en su discurso

Los hechos básicos de la biografía temprana de Hatoum están bien documentados. Nació en Beirut en 1952, en el seno de una familia refugiada palestina, originaria de Haifa; ciudad que sus padres se vieron obligados a abandonar en 1948 para terminar recalando en la capital libanesa. Hatoum comienza su formación artística en el University College de Beirut, donde estudió diseño gráfico durante dos años, entre 1970 y 1972. Poco más tarde, en 1975, se trasladó a Londres con la intención de quedarse allí solo por una breve temporada, sin embargo el estallido de la Guerra Civil Libanesa (1975-1990) le hizo cambiar sus planes y



**Figura 1** · Mona Hatoum, *Road Works (Performance Still)*, 1985-95. Fotografía (impresión de gelatina de plata sobre papel, montada sobre aluminio), 76'4 x 113'6 cm. Colección Tate Modern, Londres. Fuente: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-performance-still-p80087>

**Figura 2** · Mona Hatoum, *Present Tense*, 1996. Instalación (jabón y cuentas de vidrio), 4'5 x 299 x 241 cm. Galería Anadiel, Jerusalén. Fuente: © Mona Hatoum. Fotografía de Issa Freij. <http://www.anadiel.com/exhibitions/past/mona-hatoum/>

decidió establecerse en Londres como refugiada. En el mismo año se matriculó en la Byam Shaw School of Art para continuar sus estudios artísticos, pasando en 1979 a la también londinense Slade School of Art, donde estuvo hasta 1981. En esta última etapa de formación tuvo como profesor al artista Stuart Brisley, quien fue una de sus primeras influencias, por cuanto le trasladó su concepción de la performance como acción espontánea del cuerpo, producto de la improvisación. En relación a esta etapa de estudios, según declaraba Hatoum en un reportaje publicado en el diario *El País*: “(...) *En principio la performance era más libre y experimental, a finales de los ochenta se convirtió en una expresión teatral. En esa época la performance, definitivamente, no se vendía, era una reacción al mercado del arte. Hoy ya ha sido asimilada.*” (Jarque, 2010).

Un año después de su graduación en 1982, su país de nacimiento, Líbano, sufrió la invasión israelí, lo que sin duda alargó su permanencia en el Reino Unido. No obstante, el periplo geográfico por el que había pasado la familia de Hatoum (Palestina — Líbano — Reino Unido), convirtió inevitablemente al exilio, el alejamiento y la diáspora, así como a la violencia -por cuanto el conflicto árabe-israelí era la causa de ese desplazamiento-, en cuestiones vertebrales dentro de su trabajo. Este hecho lo podemos contemplar en sus primeras performances, donde Hatoum exploraba la confrontación física mediante el uso de su cuerpo como medio para manifestar sus inquietudes y la vulnerabilidad del individuo frente a las estructuras de poder.

De esa época es *Road Works (Performance Still)*, una de sus primeras y más conocidas performances. Desarrollada en 1983 en las calles de Brixton (Reino Unido), precisamente en un barrio obrero de mayoría inmigrante, en esta acción de una hora de duración Hatoum recorría las calles descalza, con un par de pesadas botas Doctor Marten amarradas a sus tobillos, pisándole los talones. La imagen de sus pies, frágiles y delicados, en contraste con la dureza de las botas que les perseguían (las cuales eran parte del atuendo característico tanto de la policía como de los cabezas rapadas) resultaba enormemente sugerente. La pieza se editó en 1985 en un video en color de seis minutos y se mostró en exposiciones posteriores en un monitor de televisión bajo el título *Road Works*. Diez años después, Hatoum sacó una foto del video, recortó la imagen y la imprimió como una fotografía en blanco y negro. El trabajo resultante fue *Performance Stil* (1985-95), obra adquirida por el *Tate Modern* y que siempre se muestra directamente en el suelo, apoyada en una pared. Con esta obra Hatoum cuestionaba el sistema, pues se presentaba como una persona marginal al evidenciar la literalidad de *estar descalza*, convirtiendo el movimiento en algo dificultoso. Una acción en la que el acto de desplazarse se convertía en objeto y materia de

creación al mismo tiempo y que, sin duda, tenía que ver el hecho de que ella misma fuese una emigrante en el exilio.

El potencial narrativo que reside en la idea de alejamiento y desorientación es, en este sentido, un elemento activo dentro la obra de Hatoum. Obviamente, la experiencia migratoria causó en ella un fuerte impacto vital, lo que detonó la necesidad de investigar en torno a la identidad y al modo en el que ésta se construye bajo la influencia de determinadas circunstancias socio-políticas. Podríamos decir al respecto que, cuando alguien realiza un viaje de la dimensión del llevado a cabo por la artista, por motivos forzados -de índole generalmente político-, éste deja una huella indeleble en quien lo vive. No en vano, el destino final de ese viaje suele ser un lugar nuevo y muy diferente, lo que lógicamente también afecta a la construcción de la identidad, pues la persona queda expuesta a situaciones muy distintas y diversas. Estas nuevas experiencias vitales se suman a las anteriores, reemplazando las imágenes del recuerdo y modificando las ideas y los conceptos asumidos desde la niñez.

## 2. La metáfora y el compromiso socio-político

Ese sentimiento de pertenencia a mundos distintos que emana de la obra de Hatoum contribuye enormemente a la visualización de una realidad compleja y con frecuencia difícil de mostrar: la de quienes se han visto obligados a desplazarse a otro contexto cultural y, más concretamente, la de los ciudadanos árabes que han sido empujados a abandonar sus países hacia Occidente, en busca de oportunidades de vida. A través del filtro de su particular mirada y sensibilidad, el mensaje que traslada la artista provoca en el observador una necesaria reflexión sobre lo que está sucediendo actualmente en el Mundo Árabe. Ejemplo de ello es la pieza instalativa *Present Tense* (1996). En esta obra Hatoum traza el mapa de los *Acuerdos de Oslo* de 1993 (acuerdos tomados entre el gobierno israelí de Isaac Rabin y Yasir Arafat por los cuales se reorganizaban los territorios israelíes y palestinos) sobre un material soluble como es el jabón, utilizando para ello diminutas cuentas de vidrio incrustadas en él. Convierte así el gesto de dibujar en una herramienta de denuncia política. Con ese propósito, recurre igualmente a materiales emocionalmente simbólicos que empujan al espectador a explorar los límites de las problemáticas que afectan a Oriente Próximo (tanto el jabón como las piedras de vidrio rojo fueron compradas por la artista en el mercado palestino de Nablus; de hecho el jabón era de la marca Al-Jamal, que ella recordaba de su infancia). De esta forma, mediante la construcción de un discurso crítico, alejado de cualquier adoctrinamiento, genera una visión diferente y rica en matices; discurso que viene a complementar las



**Figura 3** · Mona Hatoum, *Interior Landscape*, 2008.  
 Instalación (cama de acero, almohada, cabello humano,  
 mesa, bandeja de cartón, mapa cut-up, percha de  
 alambre), dimensiones variables. Galería Alexander and  
 Bonin. Fuente: [http://www.alexanderandbonin.com/](http://www.alexanderandbonin.com/artist/mona-hatoum)  
[artist/mona-hatoum](http://www.alexanderandbonin.com/artist/mona-hatoum)

líneas de especulación presentes actualmente en el ámbito de la creación artística occidental. Podríamos decir que el arte, desde el punto de vista de Hatoum, se presenta como un vehículo de concienciación ciudadana esencial, capaz de modificar la percepción del mundo.

En el contexto 53ª Bienal de Venecia, Hatoum intervino en los espacios del palacio de la Fondazione Querini Stampalia, creando un diálogo sutil con la propia colección del museo. Entre las distintas piezas expuestas se encontraba la instalación titulada *Interior Landscape* (2008). La obra consistía en un dormitorio austero que contrastaba con la profusa decoración de las estancias de esta casa palacio del *settecento*; de esta manera, la artista conseguía que el espectador imaginara la dura realidad de un individuo palestino en yuxtaposición a la opulencia del resto del palacio.

Esta fórmula de interacción con el espectador, basada en descubrimiento de conexiones y significados latentes enmascarados tras la metáfora, hace que las creaciones de Hatoum transmitan un mensaje que va más allá de una denuncia previsible. A través del empleo de analogías, contradicciones y asociaciones iconográficas, logra que sea el espectador quien tenga que dar forma a la idea, interpretando y articulando la información que proporciona la obra, obligándolo así a involucrarse en ella para poder tocar el fondo del mensaje. Un mensaje que, más que un mensaje, es un llamamiento a la empatía. Una denuncia en clave poética que visibiliza la situación de quienes, en contra de su voluntad, marcharon. Citando a uno de los personajes refugiados de Bertolt Brecht -quien, como es sabido, también sufrió el exilio obligado-, en relación a la condición identitaria de las personas desplazadas: *"El pasaporte es la parte más noble del hombre. Y no es tan fácil de fabricar como un hombre. Un ser humano puede fabricarse en cualquier parte, de la manera más irresponsable y sin ninguna razón sensata; un pasaporte, jamás. De ahí que lo reconozcan cuando es bueno, mientras que un hombre puede ser todo lo bueno que quiera y, sin embargo, no ser reconocido."* (Brecht, 1994: 9).

## Conclusión

El exilio, como hemos visto, es una cuestión clave en el discurso de Hatoum; una indudable consecuencia de los acontecimientos biográficos referidos anteriormente. No obstante, cabe subrayar que en el exilio se condensa una experiencia que, en el caso de las personas forzadas a emigrar, con frecuencia, resulta traumática al tiempo que redentora. Este sentimiento, que la artista comparte con quienes tuvieron que partir de sus países natales en busca de una vida mejor en Occidente, envuelve su producción artística de un cierto halo de melancolía. Y

es que, el viaje al exilio posee en sí mismo una estructura narrativa que, de alguna forma, hace que se preste a ser contado; pues al igual que una historia posee un inicio, un nudo y un desenlace, el viaje presenta tres fases esenciales: salida, itinerario y llegada. Fases que implican, inevitablemente, una pérdida, una búsqueda y un encuentro. El exilio supone, podríamos decir, además de una migración geográfica, una migración de orden existencial que redunde en esa idea de *identidades complejas* con la que abríamos el artículo. Hatoum, podríamos concluir, aprovecha el potencial metafórico que ofrece la creación artística para denunciar la realidad de quienes, como ella, tuvieron que abandonar sus países natales en busca de seguridad y libertad.

#### Referencias

- Brecht, Bertolt (1994) *Diálogos de Refugiados*, Madrid: Alianza editorial. ISBN: 9788420606705.
- Jarque, Fietta (2010) "El minimalismo 'infectado' de Mona Hatoum". En *El País*

- [Consultado.01/12/2016] Disponible en: [http://elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583178\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583178_850215.html)
- Maalouf, Amin (1999) *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza editorial. ISBN: 9788420657226

# La invención del mundo en la obra de Victoria Iranzo

## *The invention of the world in the work of Victoria Iranzo*

VENTURA ALEJANDRO PÉREZ SUÁREZ\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

\*España, artista visual. Bachillerato Artístico en el Politécnico de Vigo, Grado en Bellas Artes en la Universidade de Vigo, Master de arte contemporánea: Investigación y creación en la Universidade de Vigo.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Departamento de Escultura, Grupo MODO. Maestranza N°2. 36002. Pontevedra, España. E-mail: ven-tu@hotmail.es

**Resumen:** El objetivo de este artículo es acercar la obra pictórica de Victoria Iranzo, abordándola desde la cosmovisión como representación de la imagen del mundo, la utilización de la maqueta como elemento auxiliar en su proceso pictórico y la revisión del metamapa, en calidad de cartografía de una cosmovisión, como tema general de su trabajo. Concluye este texto en un recorrido de la historia de la imagen del mundo que finaliza en su hipótesis y metodología: sigue siendo posible la invención del mundo desde la combinatoria de sus partes dadas.

**Palabras clave:** Cosmovisión / metamapa / bricoleur.

**Abstract:** *The aim of this article is to focus the pictorial work of Victoria Iranzo, approaching from the cosmovision as a representation of the image of the world, the use of the model as an auxiliary element in her pictorial process and the metamap's revision, in the quality of the worldview's cartography, as a general theme of his work. This text concludes in a path of the history of the world's image that concludes in her hypothesis and methodology: it is still possible the world's invention from the combination of its given parts.*

**Keywords:** *Worldview / metamap / bricoleur.*

## 1. Introducción

*Estoy al borde del precipicio y mi trabajo consiste en evitar que los niños caigan en él. En cuanto empiezan a correr sin mirar adónde van, yo salgo de donde esté y los cojo. Eso es lo que me gustaría hacer todo el tiempo. Yo sería el guardián entre el centeno.*  
(J.D. Salinger, 1995; 112)

Un plato roto en la cocina y encima de la mesa hay un libro de título “L’invention du Monde”. En esta escena, (Figura 1) la pintura de Victoria Iranzo (Cuenca, 1989) muestra un espacio donde solamente ocurre ese incidente, pero se descubre, más allá de esta imagen, que la representación se dobla a una presentación, resultado de la maqueta hecha de una cocina. (Figura 2)

Representar la maqueta en pintura es tomar distancia dos veces de un modelo al natural, una desde el cambio de escala de la maqueta y otra desde el medio pictórico. Esta doble distancia permite un proceso donde límite, obra y representación generan un discurso creativo que se vuelca, como ese mismo título del libro, a la invención de un mundo o cosmología creativa.

Por consiguiente, la construcción del mundo en la obra de Victoria Iranzo se consolida en base a tácticas interceptoras. De este modo miniaturización o encapsulamiento son los componentes de un aislamiento que gestiona una nueva forma de crear un mundo.

El replanteamiento a la hora de entender el espacio y, sobre todo, de definir el límite de ese cosmos, a la par del cartógrafo del XVI, el filósofo, el utopista o la artista que amplía o disminuye la dialéctica del límite del mundo conocido (Sloterdijk, 2004), genera el tema a tratar en este texto: ¿Hay alternativas en la actualidad para proponer una nueva forma y límite del mundo?

## 2. Metamapa

Se contempla la cosmovisión como eje central a la hora de abordar la obra pictórica de Iranzo, donde el apoyo de la maqueta, como modelo de representación, reniega del modelo natural ya dado del propio mundo. Una imagen del mundo actual, o cosmovisión contemporánea, puede trabajar desde la voluntad de cambiar el mundo mediante la transformación, miniaturización y negación de su representación directa, más que la labor de representarlo a su imagen y semejanza.

En contraste, se trata de un posicionamiento contrario al que Paul Zumthor muestra con respecto a la configuración mental, intelectual y espacial de la Edad Media, que en su libro “La medida del mundo” (1993) señala la preocupación del hombre medieval “por el mundo tal y como es, más que impulsados por el deseo de transformarlo” (Zumthor, 1994; 33).

La imagen del mundo en la Edad Media no se habría cerrado a como lo comprendemos en la actualidad. La búsqueda de la forma final del mundo y posteriormente el fin del período medieval con el descubrimiento de América, da luz sobre lo que se ha centrado el saber europeo de aquel entonces con respecto a su entorno; una creciente investigación de explorar y ampliar el límite del planeta en su afán colonizador.

Desde otro ámbito teórico, Sloterdijk añade en la cosmovisión el hecho de «que sólo puede serlo en los límites bien definidos de su contorno» (Sloterdijk, 2004: 191), como mapa o representación del mundo cercado.

Por consiguiente, Sloterdijk apunta a que si existe un límite, también existe la capacidad de sobrepasarlo, conocido este parámetro como “dialéctica del límite” y en cuya máxima expone: “todo límite o frontera dice a la vez “alto” y “sigue”, incluso aquella que se presenta como la última” (2004: 188).

De este modo, la definición del mundo se traduce como todo lo que puede ser contenido por una forma de límite conocido y traspasable, además de fijar al ser humano en el mundo como aquel que “sigue marcado por el recuerdo de otro-haber-estado-dentro y por la anticipación de una última envoltura” (2004; 183).

Pero, ¿Donde situar estos límites que envuelven al ser humano?

En respuesta a ello, artistas y pensadores como Vilém Flusser abordarían esta dinámica de la cosmovisión y sus límites desde una perspectiva individual. En este caso, propone un par polar cercano a lo privado/público como los dos campos en el que fluctúa su composición de límites; de lo más acostumbrado de la casa a lo menos acostumbrado del universo desconocido, este autor genera una gama de capas espaciales acopladas unas dentro de otras que engloba, de lo más íntimo a lo más externo, la casa; la ciudad; las afueras; el país; el mundo y el universo. (Sloterdijk, 2006)

De manera similar, el artista Friedensreich Hundertwasser introduce la “Teoría de las cinco Pielas” (1972) en un diagrama de los límites de representación del mundo y que se diferencia de la propuesta de Flusser cuando Hundertwasser incorpora al cuerpo y a la prenda en los centros más íntimos.

Con todo, se podrá entender estas teorías como un mapa de cosmovisiones concéntricas, un metamapa o cartografía de los límites de la cosmovisión y donde el proyecto de Itanzo conjuga estas envolturas a un nuevo resultado cartográfico.

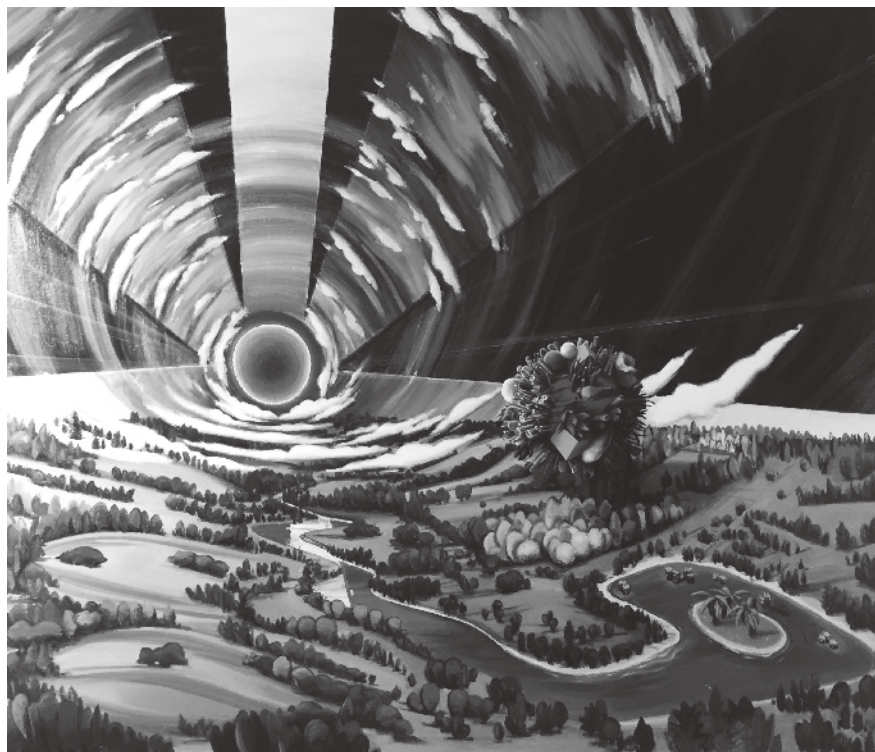
Otros artistas como Guillermo Kuitca, que trabaja con el metamapa a la hora de contemplar la cartografía “como el lugar de todos los lugares posibles” (G. Cortés, 2010: 88) y que establece el punto más privado en la cama, así como Flusser lo establece en la casa o Hundertwasser en el propio cuerpo. Desde el otro lado, Kuitca afirma que tanto el mapa al uso como la cama son “dos



**Figura 1** · Victoria Irazo, *View from the window*, 2016.  
Pintura, Óleo sobre lienzo, 42 x 36 cm. Fuente cedida  
por la creadora.



**Figura 2** · Victoria Iranzo, *sin título*, 2016. Maqueta, madera, tela, papel sobre cartón, 16 x 16 x 16 cm. Fuente cedida por la creadora.



**Figura 3** · Victoria Irazo, *Rolling Sint Anna*, 2016. Pintura, óleo sobre lienzo, 120 x 150 cm. Fuente cedida por la creadora.



**Figura 4** · Victoria Iranzo, *Fail*, 2016. Maqueta, témpera sobre lienzo, 10 x 15 cm. Fuente cedida por la creadora.

extremos de localización, el privado y el público, lugares excluidos para cada uno de nosotros aunque compartidos por todos” (2010: 89).

En relación a la pintura de Iranzo, los límites representados se separan, dilatan y truncan. La diferencia con los otros ejemplos revisados reside en que el metamapa de Iranzo evita todo principio de concentricidad o encerramiento de espacios unos dentro de otros. No pretende ampliar otros límites sino repensar los ya dados hasta ahora desde otras perspectivas.

Desde un nivel conceptual, la obra de Iranzo (Figura 3) apuesta por el replanteamiento de la visión del mundo donde el cielo, como supuesto límite envolvente del centro-mundo, es transformado en una estructura tubular y modificador del paisaje representado. Ese mundo deja de ser centro para dar paso a un nuevo posicionamiento en sus límites y estructura. Mientras, otro planeta de tamaño más pequeño parece rodar por ese paisaje-tubo.

Desde el nivel técnico, la obra siempre reniega de una visión directa y romántica del mundo como modelo de representación. La pintura de Iranzo, del mismo modo que la obra de Philipp Fröhlich, también se cuestiona el medio cuando representa una presentación antecedente en la maqueta.

Este posicionamiento se puede ver en otras obras como “Fail” (2016) (Figura 4), donde utiliza el collage con láminas fotográficas dentro de la maqueta sin ninguna voluntad, en la posterior pintura, de integrar o difuminar los límites entre las imágenes impresas de la hoja con la maqueta general. Con esto, no pretende engañar al ojo en el verismo de un paisaje natural, sino en evidenciar una construcción de tramoya que vuelve a resaltar los límites de un mundo.

Para finalizar este apartado, se expone que la situación del límite en la cosmovisión se divide desde lo micro y más privado a lo macro y más lejano en una serie de límites concéntricos.

Por otro lado, se denominan metamapas a las diferentes lecturas que generan los artistas y pensadores acerca de la situación de estos límites, para concluir que el metamapa de Iranzo es un modelo diferente donde concentricidad o encapsulamiento mutan a otras alternativas.

Cabe preguntar, una vez comprendido los diferentes posicionamientos del límite en un esquema como el metamapa, ¿Cuáles son sus resultados a lo largo de la historia? ¿Cuáles son las referencias directas de la pintura de Iranzo?

### 3. The city as an egg

*Por su mágica simetría y su forma quintaesenciada, desde los tiempos de las creaciones neolíticas de imágenes del mundo el huevo actuó como protosímbolo de la cosmización del caos (Sloterdijk, 2011: 297).*

En esta dinámica es lícito relacionar la figura del huevo como metáfora en cuanto a cosmovisión se refiere. Sloterdijk señala la idea del huevo como “un símbolo que enseña de por sí a pensar en conjunto la forma que cobija y su rotura”. (2011: 297) Dinámica que se encuentra presente en la dialéctica del límite en cuanto se establece una frontera para ser rebasada-

Por consiguiente, en esta idea de límite susceptible a rupturas y ampliaciones por un tipo de tensiones, Cedric Price ofrece un primer diagrama de la evolución histórica de la ciudad occidental como el resultado de los diferentes cambios en la imagen del mundo. (Figura 5)

De este modo, se propone una relación entre la evolución de la ciudad, del mismo modo que Iranzo aborda en su pintura, como otra de las tantas maneras de generar una cosmovisión. Acaso, como se abordó con Flusser o Hunderwasert, ¿No hay diferentes capas concéntricas, entre ellas el espacio de la casa, el cuerpo o la propia ciudad, en el metamapa de la cosmovisión?

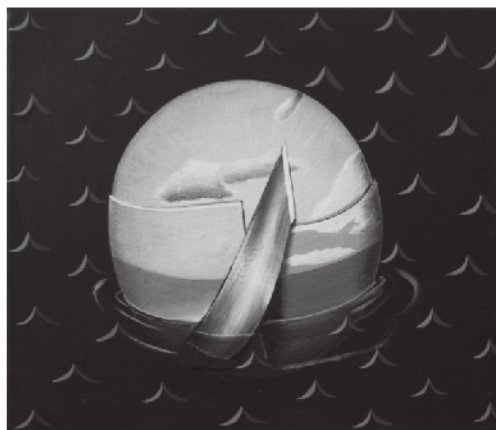
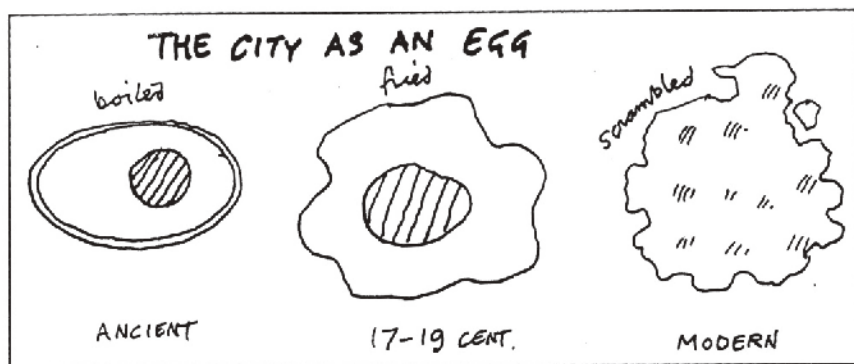
Con todo, “The city as an Egg” (1969) se muestra como el trazado de la urbe en tres períodos que muestran el cambio de límite que sufre la ciudad y que corre en paralelo a tres tipos de cosmovisiones. La obra de Iranzo, a su vez, recoge una amplia iconografía de este recorrido histórico-urbano.

#### 3.1. Boiled egg

*O que lle suscitaba un inesgotable interese non era o fragmento de coral, senón o interior do propio vidro. Tiña moita profundidade, malia ser transparente como o aire. Era coma se a superficie de vidro fose unha bóveda celeste que encerrase un mundo diminuto cunha atmosfera completa. (Orwell, 2011: 151)*

La imagen del mundo está íntimamente vinculada a la construcción de espacios. Ya Rykwert trataría de manera reveladora a la ciudad antigua como cosmovisión de límites muy definidos y defendibles (Rykwert, 2002: 29). Límites tan definidos como Price aboga en la figura izquierda del “Boiled egg” (Figura 5) y que hace alusión a la ciudad antigua.

Esta figura a tratar se inscribe en la Grecia clásica, con la construcción de la República platónica como una propuesta de expansión cosmológica ante a la caída de Atenas y al abatimiento de la forma de mundo clásico conocido (Sloterdijk, 2004).



**Figura 5** · Cedric Price, *The city as an egg*, 1969. Dibujo, tinta sobre papel, 27 x 11,58 cm. Fuente: <https://geoarchitecture.wordpress.com/2015/08/24/the-urban-hyperobject/cedric-price-city-a-an-egg/>

**Figura 6** · Victoria Iranzo, *Water floating space*, 2016. Pintura, témpera sobre lienzo, 26 x 32 cm. Fuente cedida por la creadora.

Como advierte Rykwert, la imagen del mundo clásico fue la de los límites defendibles por sus murallas griegas, de cualidad hermética o a lo que Price sintetiza, por sus cualidades similares, como Huevo Cocido (Boiled egg).

En relación a la obra de Iranzo se descubre resquicios de cercos y construcciones de límites. (Figura 4) Surge la imagenería de la cúpula, la cápsula, la burbuja o la bóveda heredadas de la iconografía de el Bosco, Haus-Rucker Co o Buckminster Fuller con la "Cúpula sobre Manhattan" (1960). La cáscara o ese sentido del cobijo abordado por Sloterdijk sigue presente en la pintura de Iranzo.

### 3.2. Fried egg

El siguiente punto es marcado en 1516 por la isla "Utopía" de Tomás Moro en cuanto responde al "desasosiego de la generación que "descubrió" América" (Zumthor, 1994: 238). Proceso que conlleva hacia una apertura y ruptura de la antigua cosmovisión europea que tiene que volver a redimensionar su medida, orden y forma.

Por otro lado, los límites urbanos se expanden, del mismo modo que el "Fried egg" (Figura 5) o la cosmovisión medieval. La cáscara se ha roto y el contorno se abre a nuevas formas. Los próximos siglos, que abarca en el diagrama de Price del XVII al XIX, se verán condicionados por diferentes proyectos e ideales basados en la imagen arquetípica de la isla o "lo que emerge del mar y promete reposo", término "para designar en un primer momento toda tierra nueva" (1994: 241) como supondría América.

Recurrente a lo abordado, la imagen insular reaparece en la obra de Iranzo (Figura 6) o en Urbano Lugrís con "San Barandán" (1946). Reflejo del descubrimiento de una nueva codificación del mundo.

### 3.3. Scrambled egg

Tras el descubrimiento de América, el mundo se agota en su realidad y representación. Ya no hay más lugares que descubrir. En 1978, "Delirio de Nueva York" de Koolhaas dicta la huida de un mundo agotado en una analogía al Arca de Noé. (Koolhaas, 2014)

Por su parte, aunque la Tierra finalmente queda resuelta en su forma esférica actual, Lévi-Strauss en 1962 ofrece el pensamiento bricoleur como aquel método idóneo en el agotamiento de la cosmovisión, ya que "no opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos" (Lévi-Strauss, 2014: 35)

Cinco años más tarde, "Entropy and the New Monuments" de Robert Smithson registrará la evolución constructiva de los restos de la urbe, lo híbrido entre rural y urbano. Suburbanismos que se acercan al "Scrambled egg" de Price

(Figura 5); es el “territorio caliente” como límite diluido de la ciudad moderna, sujeto a unas leyes de entropía o aquella energía residual “que queda disipada cuando un estado se transforma en otro” (Careri, 2002: 170).

Son la mezcla como método, la parte bricoleur y la entropía abordada por Smithson los que conjugan un reciclaje de fragmentos de un mundo aparentemente agotado a otras formas posibles de cosmovisión.

#### 4. Conclusión

*Esto es, evidenciar cómo los dispositivos de representación pueden dar lugar a nuevas complejidades, cómo nuevos mundos son creados desde el arte a través de obras que repiten y fragmentan la complejidad total, bajo una estrategia interna de miniaturización. Es lo que aquí denominamos: construcción del microcosmos como proceso recursivo* (Fuentes, 2016: 116).

Iranzo, de este modo bricoleur, recoge fragmentos de otras ideas, iconografías, fotografías y los recompone en una maqueta. Maqueta como modelo de representación compuesto por esos pedazos y que da lugar a nuevas complejidades que son fijadas en el resultado final de sus pinturas.

De forma contraria a lo que Koolhaas podría dictaminar en un agotamiento del mundo, los artistas aquí expuestos, junto con Victoria Iranzo, abordan la hipótesis de que la construcción de la imagen del mundo, aún con todas sus piezas descubiertas, mantiene aún una combinatoria bricoleur de infinitas posibilidades.

#### Referências

- Careri, Francesco (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Madrid. Gustavo Gili. ISBN: 978-8425218415
- Fuentes, Sara. (2016) “Recursividad, modelos y sistemas en la obra de Samuel Castro” *Revista Estúdio. Artistas sobre outras Obras*. ISBN: 978-989-8771-36-0. Vol. 15: 112 - 121
- G. Cortés, José Miguel (2010) *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid. Akal. Arte contemporáneo. ISBN: 978-84-460-2785-0
- Koolhaas, Rem. (2014) *Delirio de Nueva York*. Barcelona. Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1966-5
- Lévi-Strauss, Claude. (1964) *El pensamiento salvaje*. México. Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-968-16-0933-7
- Orwell, George. (2011) *1984*. Pontevedra. Kalandraka. ISBN: 978-84-15250-16-6
- Rykwert, Joseph (2002) *La casa de Adán en el Paraíso*. Madrid. Gustavo Gili. SBN: 978-8425217975
- Salinger, Jerome David. (1995) *El guardián entre el centeno*. Barcelona. Alianza Editorial. ISBN: 84-206-1689-3
- Sloterdijk, Peter. (2011) *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Madrid. Siruela. ISBN: 978-84-7844-654-4
- Sloterdijk, Peter. (2004) *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Madrid. Siruela. ISBN: 84-7844-754-7
- Sloterdijk, Peter. (2006) *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Madrid. Siruela. ISBN: 84-7844-951-5
- Zumthor, Paul. (1994) *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid. Cátedra. ISBN: 84-376-1301-9

# Elena Aitzkoa. Paisaje de amor. Materia, escala y tema

*Elena Aitzkoa: Love landscape. Matter, scale and subject*

ELENA MENDIZABAL\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

\*Espana, escultora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) Espanha.

AFILIAÇÃO: Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco UPV/EHU. Barrio Sarriena s/n. Leioa .Bizkaia, España. E-mail: elena.mendizabal@ehu.eus

**Resumen:** Este texto aborda el trabajo escultórico de Elena Aitzkoa Reinoso (Vitoria-Gasteiz 1984). Se trata de una artista multidisciplinar que hace performances, escribe y hace esculturas. Realiza sus esculturas transformando materias y objetos tridimensionales teniendo un fuerte protagonismo del color. A través de sus escritos y de la estructura de sus trabajos apreciamos la importancia que para la artista tiene el afecto, la naturaleza y la vivencia del propio cuerpo. En el artículo se abordan las obras desde aspectos como son: la materia, la escala, la naturaleza y la instalación de las obras.

**Palabras clave:** escultura / materia / escala / naturaleza / objetos

**Abstract:** *This text addresses the sculptural work of Elena Aitzkoa Reinoso (Vitoria-Gasteiz 1984). She is a multidisciplinary artist who performs, writes and makes sculptures. He makes his sculptures transforming materials and three-dimensional objects having a strong role the color. Through her writings and the structure of her works we appreciate the importance that the artist has for the affection, nature and the experience of her own body. The article deals with works from aspects such as: matter, scale, nature and the installation of works.*

**Keywords:** *sculpture / matter / scale / nature / objects*

## Introducción

Esta ponencia tratará sobre el trabajo escultórico de Elena Aitzkoa (Vitoria-Gasteiz 1984). Ella es una artista multidisciplinar que escribe, hace performances, pinta y sobre todo realiza esculturas. Los aspectos que se van abordar son la importancia de los materiales, la escala y la sugerencia temática que se deriva de su técnica escultórica.

Sus trabajos tridimensionales se caracterizan por el uso de materiales y objetos cotidianos aparentemente de uso personal, combinados con sustancias como la escayola o la madera, así como la pintura teniendo esta materia y el color un gran protagonismo.

Tanto en sus escritos poéticos como en sus obras la corporeidad y la relación física son muy importantes refiriéndose reiteradamente a través de la palabra escrita al cuerpo y sus acciones. Las esculturas tienen el carácter de agregados de objetos y materiales destacándose las relaciones de introducir, rodear, atar, apoyar que podemos considerar metafóricas.

Son obras en general de tamaño pequeño y mediano dándoles su medida en parte los objetos que usa: piedras, telas que provienen de ropa y objetos menores como libros. Estos objetos tienen una fuerte consideración plástica perdiéndose en parte su identidad a favor del color, la textura, la forma... aunque también siguen manteniendo su identidad de objetos cercanos, del ámbito íntimo, corporal y de la experiencia tematizándose así las obras.

Es muy interesante al ver las obras observar el proceso perceptivo que se da en su contemplación variando ésta desde una distancia media lejana que aprecia el conjunto de la instalación y la visión cercana. Desde lejos lo que destaca principalmente es el conjunto cromático invitándonos las piezas a imaginar o invertir la imagen de unas materias ricas y desconocidas (trabajo de fantasía). A medida que nos acercamos reconocemos las piedras, las tablas pintadas, las telas plegadas ...; la aparente simplicidad de una técnica que sin embargo es sofisticada por lo que transforma y esconde.

Colocadas sobre el suelo o sobre pequeñas bases en la pared sugieren elementos de paisaje, la naturaleza que tanto ama Elena así como la unión y la armonía de las cosas y del mundo.

## 1. La materia

La materia es viscosa, dura, arcillosa, terraquea, flexible, maleable, endurecida, detenida, en transformación, pregnante, ilusoria. Las materias de Elena Aitzkoa son blandas y duras. Todas ellas pasan por sus manos, son transformadas, agarradas entre sí formando conglomerados, surgen de la naturaleza

inorgánica y de la vida; del campo y de la ciudad, de los restos y del laboratorio. Cemento, arcilla, escayola, piedras, telas, libros, pantalones, telas, cuerdas y pinturas. Se reúnen, se anudan, se entreveran formando nuevos solidos de texturas y pliegues.

En las esculturas de Elena yo hablo de materia y no de material ya que da la impresión de que todo lo que ella emplea ya sea de la categoría de objeto natural —piedras—, objeto humano —ropas mas o menos desfiguradas o convertidas en jirones de telas— o materiales de construcción o del arte — cemento, escayola, pinturas —, todo o casi todo, como digo, ofrece un aspecto cualitativo singularizado que pierde de vista su apariencia y uso convencional para convertirse en algo que da la impresión de haber existido ya de antes en la naturaleza.

## 2. Metonimia orgánica

Tanto el texto de Elena Aitzkoa "Desierto-sangre" incluido en el catalogo Mitya como sus esculturas se aproximan y diferencian a las obras que a mi entender concuerdan con la figura retórica de la metonimia. Desde esta figura veo yo los trabajos de Arman y de Carlos Pazos: en ambos casos acumulaciones que se caracterizan por el ensamblaje de elementos objetuales que podríamos interpretar como sustantivos, reunidos en forma de amontonamientos donde los aspectos de disposición se reducen al hecho de colocar uno sobre el otro surgiendo su narrativa de la yuxtaposición reiterativa o diversa sin aspectos estructurales o verbos diferenciados. En los textos de Elena la sucesion de frases o párrafos yuxtaponen referencias dispersas que en ocasiones se continúan formando conformando una escena pero que a veces se detiene dando lugar a un cambio de contexto.

Pero a diferencia de Arman y Pazos, hay en las esculturas de Elena una abundancia de lo tegumentario, de la piel que recoge dentro de sí órganos, palpitaciones y así, a pesar de su tendencia a aglomerar, a la formación de hatillos, éstos están plenos de verbo, del verbo unir, amar.

## 3. La escala de las cosas

El propio cuerpo es la referencia del tamaño de las esculturas de muchos artistas ya trabajen con tamaños que lo exceden o mucho menores que él. Así apreciamos en las obras de la escultora catalana Susana Solano. En ellas la escala de sus esculturas tiene como referencia el tamaño de su cuerpo siendo piezas que toman en consideración su altura pero que por lo demás le exceden adquiriendo la referencia de arquitectura o albergue en muchas ocasiones. Así también para el escultor Robert Morris el cuerpo es la constante respecto a la cual



**Figura 1** · Elena Aitzkoa Reinoso. *Jardin serena K.* 2016.  
Mixed media 14,5 x 28 x 17 cm. Fuente: la autora

la escultura tendrá una escala pública, íntima o una intermedia: la del objeto minimalista (Morris, 1996:55).

Teniendo en cuenta el cuerpo y sus partes anatómicas considero que las esculturas de Elena Aitzkoa se sitúan en tres zonas de referencia : la prolongación de los brazos que son las manos, la zona pectoral como zona de abrazo y la zona del abdomen y la pelvis. Para la diferenciación de estas tres zonas tomo en cuenta el tamaño de las esculturas, así como su peso (Figura 1).

Lo que pueden asir las manos nos da la escala de las obras pequeñas que como ella dice muchas veces surgen de fragmentos de otras obras mayores en curso. Obras pequeñas que la artista agarra con delicadeza como especímenes ignotos y sorprendentes de los que ella conoce el secreto. En esas piezas pequeñas, los elementos no necesitan tanta fuerza de unión, estando hechas a veces de partes que solamente se colocan apoyándose cómodamente unas sobre otras. Agarradas por las dos manos y en la lejanía que permiten sus largos brazos, Elena tiene una buena perspectiva para observarlas y ver desde esa perspectiva próxima y a la vez distanciada su rareza y familiaridad.

El tronco y las extremidades superiores marcan la escala y el peso de las del segundo tamaño. La artista agarra estas esculturas medianas con ambos brazos y las gira disponiéndolas en diferentes posiciones hasta encontrar la suya. Piedras, cemento y escayola son las materias duras, unidas entre sí por telas endurecidas y cintas muy tensadas (Figura 2). Materias perforadas a veces para ensartar en ellas clavijas a las que enganchan las cintas de colores. Apretar, tensar, anudar.

Todavía hay unas algo mayores, un tercer tamaño de esculturas más pesadas y difíciles de manejar. Trabajos que por sus dimensiones y estructura tienen una solemnidad que me recuerda a los elegantes volúmenes exentos de Franz West e incluso a "El aire" de Aristide Maillol; una de ellas es un volumen erguido como una columna oferente y otra una estructura horizontal que vuela por ambos lados sobre un bloque que la eleva y ejerce de peana respectivamente.

#### 4. El campo

El suelo es el elemento natural de Elena, aunque también lo es el aire. En sus performances ella discurre por el espacio y sus brazos parecen tener vida propia. Muchas veces los coloca como asas de un jarrón a ambos lados de la cintura, pero también los mueve y los levanta haciendo suyo el espacio del aire. Canturrea y recita y se sienta en el suelo extendiendo sus extremidades inferiores para ocupar el suelo. Así hace suya la tierra, tierra en la que se enraíza la vegetación y a la que acarician los ríos tan queridos para Elena. Hay en sus escritos una atmósfera de primavera eterna, de sol que atraviesa las ranuras de entre las



**Figura 2** · Elena Aitzkoa Reinoso. *Amada*. 2012. Tela escayola, piedras, pintura acrílica. 2012. Fuente. La autora

**Figura 3** · Elena Aitzkoa Reinoso. Vista general de la exposición *Célula, gorrión, lago rupestre* en la Galería Carreras Mugica, Bilbao, 2016. Fuente <http://carrerasmugica.com/exhibition/elena-aitzkoa-2016-celula-gorrión-lago-rupestre/>

ramas y hojas, de recorrido jubiloso por ese espacio brillante en el que siempre llueve cuando ella no está, en el que ella está rodeada de seres queridos, aunque pudiera estar sola. Y en la casa la seguridad de la cocina, de la madre, del padre y de la hermana. Fuera un espacio explorado que también contiene las sombras del exceso y las cavidades de la muerte de los insectos y de las hojas secas, de la putrefacción y lo que se transforma sin cesar. Elena tararea y relata sus escritos en algunas de sus performances, he aquí dos fragmentos de su libro *La revolución de las extremidades*:

*Hace poco estuvimos en mi sitio más secreto. Para llegar allí cogimos el camino de la suerte. Entre los helechos gigantes había pequeñas flores de San José y algunos gladiolos enanos como si alguien hubiera traído aquí su jardín en compost. De jardín a jardín.* (Reinoso, 2013: 18)

*Zapateros flotando parece que no tocan la superficie. Las pozas de Sarria. Subimos con la colchoneta río arriba por donde el agua no llegaba a un palmo. Remontamos el río y llegamos a un umbral, Llegábamos más lejos de lo que habíamos imaginado llegar. Pura creación.* (Reinoso, 2013: 22)

## 5. Instalación

En 2016 pudimos ver en la Galería de Arte Carreras Mugica de Bilbao la exposición de Elena Aitzkoa titulada "Célula, gorrión, lago rupestre". La instalación consistía en tres esculturas medianas colocadas directamente en el suelo y aproximadamente una decena de las de formato de manos colocadas a distintas alturas en las paredes sobre pequeñas repisas de contrachapado de madera de color claro. Dadas las dimensiones de la sala y el tamaño y la disposición de las piezas el conjunto ofrecía una visión como de lejanía haciendo que las piezas se vieran como retazos de color de materias atractivas y no identificables. Solo después, en una visión cercana, podíamos apreciar la particular alquimia, encuentro y captura de los materiales de cada trabajo. Así es como las esculturas de Elena operan un cambio perceptivo en esas dos distancias: en la lejanía nos dan la posibilidad de imaginar, de proyectar nuestras expectativas y deseos en lo que es una imagen compacta pero indefinida y en la cercanía, aun cuando identificamos materias no se agota el misterio porque esas esculturas tienen sus elementos fuertemente maridados a través de su trato con el cuerpo y la imaginación de la artista (Figura 3). Son trabajos que se han ido haciendo y creciendo desde dentro y que al igual que dijera Arp de sus esculturas, crecen como un fruto del interior al exterior siendo en todo momento esculturas.

La colocación de las esculturas se me antoja un paisaje. Un paisaje natural por el carácter de cúmulo de las piezas de suelo y por su distribución que invita

a un paseo, sorteándolas a la vez que incitándonos a detenernos a verlas primero desde un punto de vista cenital y después a ser uno con ellas agachándonos para contemplar su rica composición. Y un ambiente ritual por el carácter similar a altares que adquieren las piezas pequeñas por su disposición frontal y por su propia fisonomía de receptáculo abierto que contiene pequeños objetos de apariencia simbólica o fetichista.

### Conclusión

En este trabajo nos hemos acercado a los que creemos son los aspectos más destacados del trabajo de Elena Aitzkoa Reinoso así como a la relación que ella con su cuerpo mantiene con sus esculturas. Hemos tratado asuntos como la materia y componentes de sus obras, el modo narrativo que predomina desde un punto de vista retórico, la cuestión de la escala o relación entre el tamaño de las piezas y el cuerpo, la importancia que tiene la vivencia de la naturaleza y como esto se refleja en sus escritos y obras tridimensionales. He recurrido a un modo de redacción que en algunos apartados está cercano a lo poético para poder así expresar la emoción que me transmiten los textos, esculturas, performance y el carácter y modo de moverse y estar de Elena Aitzkoa, intentado de esa manera dar cuenta del ligamen o fuerte vínculo que consigue entre las cosas y por ende al gran afecto que emanan.

### Referencias

Morris, Robert (1996) "Notas sobre escultura. I Parte." En *Minimal Art*. Koldo Mitxelena Kulturunea. Diputacion

Foral de Gipuzkoa.  
Reinoso, Elena Aitzkoa (2013). *La revolución de las extremidades*. Editorial Lalavandera. ISBN: 13:978-84-616-2171-2

# Habitar la imagen. El concepto de utopía y realidad en la obra de Sofía Jack

*To inhabit the image. The concept of Utopia  
and reality in Sofía Jack's work*

YOLANDA RÍOS COELLO\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

\*España, artista plástica. Grado en Bellas Artes, Universidade de Vigo, Master Universitario en Arte Contemporáneo, Creación e Investigación.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Vigo, Departamento de Pintura, Grupo MODO. R/ Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: yolandarioscoello@gmail.com

**Resumen:** El artículo se centra en el concepto de utopía y realidad en la obra de Sofía Jack. Se analizan dos proyectos clave: la "Casa B-300" y "Todo lo sólido se desvanece en el aire" donde la artista pone en evidencia su preocupación por el espacio doméstico y por la imagen que se daba de éste durante el Movimiento Moderno.

**Palabras clave:** habitar / imagen / arquitectura / Movimiento Moderno / utopía y realidad

**Abstract:** The article is focused on the concept of Utopia and reality on Sofía Jack's work. Two key projects are analyzed: the "Casa B-300" and "Todo lo sólido se desvanece en el aire" where the artist demonstrates her concerns about the living space and by its image portrayed during the Modern Movement.

**Keywords:** To inhabit / image / architecture / Modern Movement / Utopia and reality

## Introducción

Sofía Jack nació en 1969 en Figueras, Cataluña, aunque mantiene estrechos vínculos con Galicia ya que su familia es originaria de allí. En la actualidad vive y trabaja en Madrid. Se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Ha realizado diversos talleres con artistas y ha disfrutado de varias becas como la Beca de la Academia de Historia, Arqueología y Bellas Artes de Roma desde el año 1997 al 1998, entre otras. Ha participado en multitud de exposiciones colectivas, y entre sus exposiciones individuales, tanto en el ámbito nacional como internacional, se encuentran la exposición “Todo lo sólido se desvanece en el aire” realizada en la Galería Fúcares de Madrid en el año 2011, o “Control + Z, no está disponible” en la Galería Sociedad Anónima en Madrid en el 2015.

Ha desarrollado su trabajo artístico a través de diversas técnicas como el dibujo, la fotografía, la escultura, la instalación, el vídeo o la animación. Sus proyectos se centran en el espacio doméstico abordando la problemática existente entre la utopía y la realidad, como se evidencia en sus trabajos “Casa B-300” (2006) y “Todo lo sólido se desvanece en el aire” (2011). La artista extrae fotografías de revistas de arquitectura de la primera mitad del siglo XX, a través de las que realiza dibujos a carboncillo de esas mismas imágenes o, en otros casos, trabaja con el concepto de habitabilidad y de casa con el que se ilustraba el ideal del Movimiento Moderno.

### 1. Utopía y realidad. La Casa B-300

Para hablar de utopía y realidad en la obra de Sofía Jack se deberá hacer un acercamiento a los ideales del Movimiento Moderno en arquitectura donde el funcionalismo era el eje principal desde el que los arquitectos proyectaban sus construcciones. Este movimiento que surge a principios del siglo XX quería romper con todo lo anterior, dando lugar a una arquitectura de líneas rectas, sin decoraciones superfluas, de espacios amplios y luminosos, donde se buscaba la funcionalidad en las construcciones apoyándose en los nuevos materiales como el vidrio o el hormigón armado. Todo lo innecesario era eliminado, volviendo a lo esencial de la cabaña primitiva, cada elemento existe porque forma parte esencial de esa construcción. “Es preciso que la existencia del edificio dependa hasta tal punto de su unión que no pueda retirarse una sola de esas partes sin que el edificio se hunda” (Hereu et al., 1999:21).

Para uno de los arquitectos fundamentales del Movimiento Moderno, Le Corbusier, la arquitectura había perdido todos los valores e ideales esenciales. Creía que el concepto de casa estaba obsoleto y trabajaba en una nueva concepción de vivienda que denominaba la “Casa-Máquina” (Hereu et al., 1999: 181).

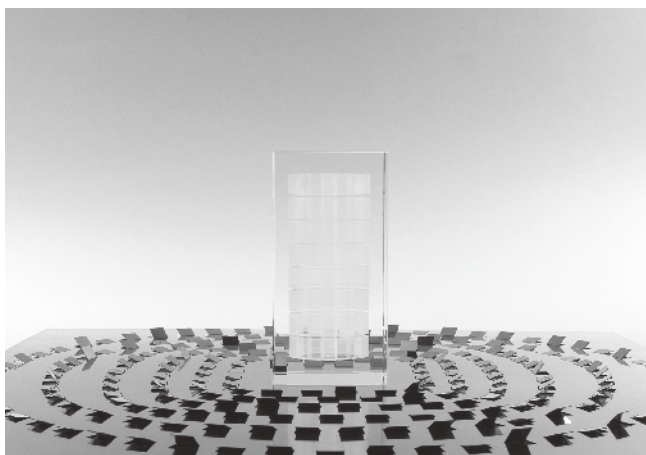
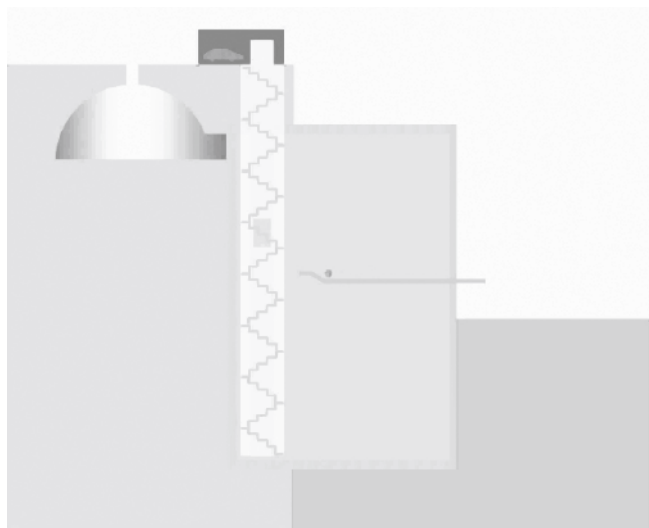
El arquitecto defendía la idea de que la industria debería realizar todos los elementos de la casa, con la finalidad de desarrollar "casas en serie" (Hereu et al., 1999: 180). Le Corbusier quería recuperar el espacio cedido al decorador, por lo que él mismo se ocupaba de diseñar todos los elementos que forman una vivienda, desde el mobiliario a la manilla de la puerta. Buscaba "la estructura perfecta, que permitiera la construcción en masa de unidades de habitación estandarizadas" (Rubira, 2006). Estaba fascinado con las nuevas máquinas como el automóvil, el avión o el trasatlántico, cuya belleza se encontraba en el funcionalismo.

*La técnica fue considerada también como garantía de una nueva ética y de una nueva sociedad. El diseño, la arquitectura y el urbanismo fueron vistos como medios para alcanzar el progreso social y promover la vida democrática y social* (Hereu et al., 1999: 253-254).

En la película *Mon oncle* (Mi tío) de Jacques Tati, se pone en evidencia como este tipo de construcciones generan espacio vacíos y poco dados a la vida, al uso, a la suciedad, haciendo que la vida de sus habitantes se torne precaria. Mientras el protagonista, el señor Hulot vive en un pequeño apartamento donde la vida se expande en todo su esplendor, se puede apreciar como el uso y el paso del tiempo han ido desgastando los materiales y al edificio mismo, puede hablar con sus vecinos, puede sentirse cómodo y cálido en su hogar. Al contrario que la familia de su hermana, que reside en una casa ultramoderna donde la vida no es bien recibida, la huella no está permitida, todo deslumbra rígido y frío como el plástico con el que trabaja su marido. El señor Hulot juega con su sobrino, que se siente triste en una casa donde no puede invitar a sus amigos por miedo a que algo se rompa y le enseña cómo es la vida sin instrucciones de uso. En este relato se puede entender perfectamente la crítica hacia la arquitectura del Movimiento Moderno. "El funcionalismo resultó ser una conclusión estilística más, basada esta vez en un positivismo técnico y científico, una simulación de la eficiencia" (Hereu et al., 1999: 466-7).

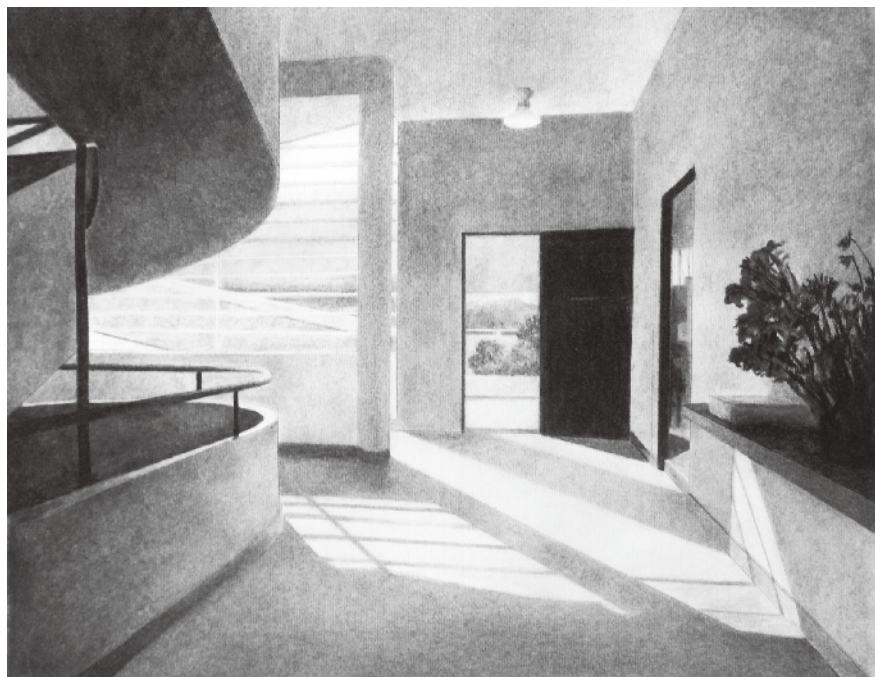
*El hogar es una condición compleja y difusa, que integra memorias, imágenes, deseos, miedos, pasado y presente; comporta un conjunto de rituales, ritmos personales y rutinas cotidianas; constituye el reflejo del habitante, de sus sueños, sus esperanzas, sus tragedias o su memoria* (Gili Galfetti, 1999: 7).

Los conceptos clave del Movimiento Moderno se evidencian en el trabajo "Casa B-300" (2006) que consiste en una animación basada en un diseño de formas sencillas y básicas. Una voz en *off* comienza narrando la historia de la casa para pasar a describir las características de lo que se ha llamado la Casa B-300. Esta manera de describir la casa está inspirada en los manuales de



**Figura 1** · Sofía Jack, *Casa B-300*, 2006.  
Representación en 3D del software de la Casa  
B-300. Fuente: cortesía de la artista.

**Figura 2** · Sofía Jack, *Casa B-300*, 2006.  
Fotograma de la animación. Duración: 5:18 min.  
Fuente: cortesía de la artista.



**Figura 3** · Sofía Jack, *S/T (Puerta de entrada Villa Savoye)*, 2011. Carboncillo sobre papel. 58,5 x 49,5 cm. Fuente: cortesía de la artista.

instrucciones, algo con lo que Sofía ya había trabajado en la serie “En caso de emergencia” en el año 1996. También está inspirada en los primeros juegos de ordenador como el Tetris. Para la artista no resulta extraño inspirarse en juegos informáticos, ya que para ella la casa es el resultado de un deseo y por ello debe albergar un espacio para lo lúdico.

La animación continúa con el desplazamiento de la Casa B-300 en helicóptero, cuando sobrevolaba el océano se produjo un fallo y tuvo que ser soltada cayendo al mar. Después de flotar sin rumbo termina acoplándose a un acantilado y allí, la casa, se adapta a ese ambiente entre la tierra y el mar dando lugar a una serie de espacios acorde a ese entorno. Es una casa-máquina imaginaria con la capacidad de adaptarse a este nuevo hábitat, superando todos los problemas e imprevistos, es capaz de responder a los deseos de sus moradores. El azar hizo que la Casa B-300 se tuviese que acomodar a su nuevo emplazamiento y ahora ya dejaba de ser un prototipo para convertirse en un hogar. En definitiva, el accidente dio lugar a la vida.

Este trabajo fue el resultado de la Beca Unión Fenosa (2004), para ello Sofía visitó diversos proyectos arquitectónicos como el de Chipperfield en el cementerio San Michele en Venecia, el campo eólico sobre el mar en Copenhague, las ruinas submarinas de una villa de veraneo romana en el Golfo de Pozzuoli y varios proyectos de ingeniería en Holanda y de arquitectura, especialmente en Rotterdam.

## 2. Habitar la imagen

Una de las preocupaciones de la artista se encuentra en el espacio privado y en el espacio doméstico. Su proyecto “Todo lo sólido se desvanece en el aire” realizado en el 2011 hace referencia al libro del mismo nombre que Marshall Berman escribió en 1982. El autor parte de Marx para desarrollar “la tesis de que la cultura y mentalidad modernas son un mito ilustrado que se recrea una y otra vez” (Pozuelo, 2011). Una de las características del mundo moderno es la inestabilidad, nada se muestra ya de una manera sólida sino fluida o líquida como diría Zygmunt Bauman.

El trabajo de la artista consiste en una serie de dibujos que ha extraído de revistas de arquitectura de la primera mitad del siglo XX. En esas imágenes podemos analizar la manera en la que se nos muestran esas viviendas, cómo esos espacios evidencian las características de sus moradores.

*El método de Jack sigue siendo el acostumbrado: poner a nuestro alcance los objetos cotidianos, una vez han sido reducidos a fragmentos abstractos y sustraida su más inmediata funcionalidad, a fin de verse reflejada (de que nos veamos reflejados) en ellos (Pozuelo, 2011).*

El dibujo realizado por Jack de la entrada de la *Villa Saboye* (Le Corbusier, 1929), nos muestra una imagen desde el interior de la casa. Media hoja de la puerta está abierta, por lo que podemos observar una parte del exterior (que además, es donde se sitúa el punto de fuga del dibujo), la luz entra por esa abertura y por los grandes ventanales de la fachada. A la izquierda hay una escalera, a la derecha un acceso hacia otra habitación y más cercano al observador un elemento natural, una planta. Casi en el punto medio está uno de los *pilotis* (columnas) tan característicos del arquitecto y presentes en la villa.

La calidez y la pátina del uso difiere mucho de las casas que se muestran en las revistas, donde todo luce ordenado y limpio. "Lo hogareño no es lo ordenado. Si no, todo el mundo viviría en réplicas del tipo de las casas estériles e impersonales que se ven en las revistas de diseño de interiores y de arquitectura" (Rybczynski, 1986:29). Sofia trabaja desde esta visión de la imagen fotográfica desposeída de toda habitabilidad, donde los interiores se presentaban fríos y alejados de lo humano.

Otro artista contemporáneo preocupado por la imagen fotográfica, por lo que miramos y cómo lo miramos es Thomas Demand. El artista alemán se siente atraído por imágenes del ámbito mediático que, tras un laborioso proceso, convierte en maquetas hechas de papel y cartón a tamaño real. Una vez construido ese escenario las fotografía consiguiendo una nueva imagen. El resultado es una fotografía a imagen y semejanza del modelo, totalmente aséptica, sin personajes pero con un ligero rastro de actividad humana en algunas de ellas, como papeles por la mesa, un café a medio tomar.... Al observarla se produce un extrañamiento ya que no distinguimos claramente si lo que estamos viendo es real o no.

*Thomas Demand nos sitúa frente a una reflexión fundamental sobre el estatus de la imagen como algo que oscila entre la verdad y la ficción, entre el documento y la escenificación, entre el reconocimiento y la proyección imaginaria. Es, pues, un mundo a la vez artificial y real, una fantasmagoría extrañamente desprovista de la presencia humana, aunque se trate de espacios reconocibles y en apariencia habitados* (Mah, 2008: 6).

Las imágenes de Demand nos muestran interiores donde algo sucedió, en algunos casos es un hecho dramático, en otros, es un interior habitado por algún personaje histórico... Estas imágenes hechas mediante la construcción de una maqueta siguiendo el modelo de la fotografía original, podrían parecer frías y poco reales al estar realizadas en papel y cartón, pero la acertada iluminación hace que se nos muestre una imagen sugerente, misteriosa, de secretos ocultos, que nos recuerda a la atmósfera de extrañeza del mundo de David Lynch.

Los dibujos de Jack y las fotografías de Demand tienen algo en común y es que las imágenes que nos muestran son construcciones ideales, por lo que no se pueden habitar más allá de la imagen. Es decir, están en medio de lo real y lo artificial. Por otra parte, Jack nos muestra sus dibujos tal cual estaban en la imagen de referencia, mientras Demand nos lo muestra sin algunos elementos, ha vaciado el espacio para mostrarnos sólo la propia arquitectura y los elementos propios de cada habitáculo, la presencia humana está totalmente excluida.

### Conclusiones

En este artículo se ha hecho un acercamiento al trabajo de Sofía Jack centrándolo en lo real y lo utópico presente en las imágenes de arquitectura de principios del siglo XX. La arquitectura del Movimiento Moderno se desarrollaba haciendo hincapié en el funcionalismo, todo se regía desde este presupuesto. Debido a este hecho, se dejó de lado la calidez y el confort del hogar, haciendo que las construcciones resultasen frías y poco cómodas para la vida. Jack nos muestra ese ideal de vida a través de la animación y los dibujos poniendo en evidencia la utopía presente en el Movimiento Moderno.

La imagen es uno de los productos más poderosos de nuestra sociedad actual. A través de ellas se nos muestran ideales que en muchos casos nada tienen que ver con la realidad. El mundo está inmerso en imágenes con las que la sociedad convive y que, al mismo tiempo, construyen nuestro entendimiento del mundo.

### Referencias

- Gili Galfetti, Gustau (1999) *Mi casa, mi paraíso. La construcción del universo doméstico ideal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1789-X
- Pozuelo, Abel H. (2011) *Presentación*. En Sofía Jack [Página web], [Consult. 2017-01-7] Disponible en URL: <http://www.sofiajack.net/proyectos/todo-lo-solido-se-desvanece-en-el-aire/>
- Hereu, Pere; Montaner, Josep María; Oliveras, Jordi (1999) *Textos de arquitectura de la modernidad*. 2ª Edición. Barcelona: Editorial Nerea. ISBN: 84-86763-85-1
- Jack, Sofía (2016) Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. *Jack*, Sofía [en línea], [Consult. 2016-12-10] <http://bellasartes.ucm.es/sofia-jack>
- Jack, Sofía (2016), Sofía Jack [Página web], [Consult. 2016-12-10] <http://www.sofiajack.net>
- Mah, Sérgio (Comisario) (2008) *Cámara. Thomas Demand*. Madrid: Editorial Fundación Telefónica y La Fábrica. ISBN: 978-84-89884-85-4
- Rubira, Sergio (2006) *Historia de la casa: cuando se prescinde la vida*. En Sofía Jack [Página web], [Consult. 2017-01-7] Disponible en URL: <http://www.sofiajack.net/historia-de-la-casa-cuando-se-prescinde-de-la-vida/>
- Rybczynski, Witold (1986) *La casa. Historia de una idea*. Madrid: Editorial Nerea. ISBN: 84-86763-13-4
- Serén, María do Carmo (2004) 'El poder de la letra', *W[ART]*, ISSN: 1645-8664, N°: 4, 43-45

# La presencia de la memoria en la obra gráfica de José Manuel Martínez Bellido

*The presence of memory in José Manuel Martínez Bellido's graphic works*

SIMÓN ARREBOLA PARRAS\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

\*España, pintor, profesor. Máster Arte Idea y producción, Universidad Sevilla (US). Licenciado en Grabado y Diseño US, Licenciado en Pintura, US.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes de Sevilla, Departamento de Dibujo. Laraña, 3. 41003, Sevilla, España. E-mail: sarrebola@us.es

**Resumen:** La siguiente comunicación analiza el papel de la memoria en la obra de José Manuel Martínez Bellido. Las fotografías de álbum familiar son el punto inicial de sus series. Entre ellas podemos distinguir aquellas imágenes que pertenecen a su propio álbum familiar y que interviene con texto; otras realizadas en grafito en los que interpreta las imágenes disolviendo el rostro de determinadas figuras. Y por último, fotografías en las que borra con óleo las personas que aparecen.

**Palabras clave:** Narración / memoria / álbum / dibujo / fotografía

**Abstract:** *The next paper analyzes the role of memory in the work of José Manuel Martínez Bellido. Family album photographs are the starting point of his series. Among them we can distinguish those images that belong to his own family album and that intervenes with text; Others made in graphite in which he interprets the images dissolving the face of certain figures. And lastly, photographs in which it deletes with oil the people that appear.*

**Keywords:** *Narrative / Memory / album / drawing / photography*

## Introducción

A lo largo de la historia, los creadores de diferentes disciplinas han entendido la narración como la representación de acontecimientos reales o ficticios. A partir de la segunda mitad del siglo XX, las narraciones van a proceder de un ámbito mucho más íntimo como son los recuerdos almacenados en nuestra memoria. Dentro de ellas, nos encontramos con las realizadas por José Manuel Martínez Bellido. El origen de su producción va a partir de los vestigios de un tiempo pasado que han llegado al presente en forma de fotografía y que el reorganiza e interpreta. A ésto añadimos que los ámbitos de su producción no van a limitarse a la fotografía, si no que abarcan otras disciplinas afines al arte gráfico. Entendiendo éste dentro del punto de vista con el que Rosalind Krauss definía en *A voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, la práctica contemporánea desde su condición postmedia y en la que se observa que la pureza de los medios no tiene cabida ya que en la propia génesis de la obra de arte se encuentra su carácter intercambiable debido a las nuevas formas de producción y a sus diferentes combinaciones, dando lugar, como consecuencia, a nuevos sistemas de referencia en el arte (Krauss, 1999: 11)

### 1. La memoria como argumento

El siglo XX ha sido testigo de diversos cambios a nivel social, político y tecnológico que ha repercutido en distintos periodos de crisis y renacimiento de la narración. Debido a estas circunstancias, después de la II Guerra Mundial, un nutrido grupo de artistas volvió a mostrar predilección por los lenguajes figurativos y contar historias que ya no tenían que ver con relatos bíblicos, históricos o mitológicos. Como nuevos argumentos intervendrán los procedentes de la memoria, siendo un recurso bastante habitual desde entonces. Todo ello, a pesar del advenimiento que el crítico de arte Arthur Danto realizó en *Después del Fin del Arte*, en el que afirmaba que la posmodernidad se caracterizaba por la abolición de los “grandes relatos”:

*[...] no pertenece ya a un gran relato inscrito en algún sitio de nuestra conciencia que, entre la inquietud y el regocijo, marca la sensibilidad histórica del presente que daba la opción de crear desde la irresponsabilidad y la frivolidad, podemos observar que esta extinción como tal no se ha producido.* (Danto, 1999: 27)

Además de la pervivencia de grandes relatos históricos, políticos y religiosos, la práctica artística no sólo no se caracteriza por un estado de indefinición frente al futuro, sino que van a convivir con propuestas que obedecen a una naturaleza más íntima. Son, en definitiva, “pequeños relatos” que lo que hacen es servirse del pasado para tratar de intuir hacia dónde ir.

## 2. El álbum familiar como huella enigmática

La profesora Joan Gibbons en *Contemporary art and Memory. Images of Recollection and Remembrance* realiza una clasificación de las obras de arte que toman la memoria como fuente principal. Entre la clasificación que propone esta autora se encuentran aquellas obras que poseen “[...] una relación indicial con el sujeto representado, que funciona casiliteralmente ‘traza fuera del mundo real’”. (Gibbons, 2007: 30)

Uno de los medios de los que más se ha valido el arte y que representa este tipo de relación directa con el objeto representado es la fotografía, sobre todo con anterioridad a la aparición de las fotografías digitales, ya que esa relación fidedigna con la realidad puede ser quebrantada con los procedimientos digitales. Martínez Bellido se vale de recursos utilizados desde lo fotográfico para poner en juego la antigua vinculación que ha poseído la fotografía para representar lo verídico. Así lo comenta la curadora de su última exposición Patricia del Río en el texto del catálogo: “La exactitud que permite la fotografía, vincula a su contenido con conceptos como descripción, narración o representación” (del Río, 2016: 9).

Dentro de esta referencia a la fotografía, podríamos destacar un tipo de trabajos que están a mitad de camino de ser huellas de indicialidad con lo representado y los relatos autobiográficos. Se tratan de los álbumes familiares, una suerte de archivo organizado bajo unos criterios de selección que registra la historia familiar. Su elaboración supone un trabajo de la memoria, ya que el recolector ha de realizar una labor arqueológica a través del desenterramiento de historias vividas y no contadas que pertenecen a individuos que pasan desapercibidos para la historia y la sociedad. Las propuestas que vemos en Martínez Bellido pretenden otorgar credibilidad, a pesar de las perplejidades que puedan acontecer. Por lo que resultan como una suerte de narraciones enigmáticas y a la vez, genuinas, ya que en cada espectador generará la suya propia.

La fotografía, a través de la rememoración del pasado, fomentará la imaginación debido a su doble cualidad: “Es a la vez una pseudopresencia y signo de ausencia” (Sontag, 2006: 33) Ya que nos evaden y/o retrotraen a otras épocas y a otras personas que tal vez no nos rodean y a la vez son una especie de talismán mágico que nos incitan a poseer algo que no tenemos. La resistencia al paso del tiempo y al olvido ha generado unos recursos plásticos, que analizaremos en el siguiente punto. Éstos han ido cambiando dependiendo del proyecto al que se enfrente. Entre los que encontramos la utilización de difuminados de los rostros como en *Inquisición LII* (Figura 1) que no dejan ver con definición a la persona que representa pero que a la vez atestiguan una presencia. O bien, enmascaramientos con pintura al óleo, como en *Sin título* (Figura 2), que tratan de ocultar que una persona está realizando una acción, pero que en ese ejercicio



**Figura 1** · José Manuel Martínez Bellido. *Inquisición III*.  
2015. Grafito sobre papel. 10 x 6,3 cm. Fuente: <[https://issuu.com/iniciarte/docs/catalogo\\_niebla\\_ligero](https://issuu.com/iniciarte/docs/catalogo_niebla_ligero)>



1. Domingo, 2. Vecinos curiosos, 3. Puerta herizada, 4. Mobiliario anacrónico, 5. Objetos que permanecen secos, 6. Objetos que botan, 7. Objetos de una conservación, 8. Suelo anegado, 9. Jura, 10. Tomaron que fingir temer, 11. Personas que de cerca parecen montañas, 12. Montañas que de lejos parecen personas 13. 9 que fingir ser 2

**Figura 2** · José Manuel Martínez Bellido. *Sin título*. 2016. Óleo sobre fotografía. 7,7 x 5,5 cm. Fuente: <[https://issuu.com/imgaleria/docs/sam\\_wright\\_martinez\\_bellido](https://issuu.com/imgaleria/docs/sam_wright_martinez_bellido)>

**Figura 3** · José Manuel Martínez Bellido, *Indisposición I*, 2015. Fotografía digital sobre papel. 42 x 29,7 cm. Fuente: <[https://issuu.com/iniciarte/docs/catalogo\\_niebla\\_ligero](https://issuu.com/iniciarte/docs/catalogo_niebla_ligero)>

de invisibilidad se evidencia las estrías de ese borrado a conciencia. Estos medios de los que se vale Martínez Bellido no son sino un ejercicio de imaginación reconstructiva a través del dibujo y la fotografía que pretende: “abrir un campo al imaginario desprovisto de la identidad del protagonista y del artífice para mostrarnos un espacio espectral y virgen que espera, más que la lectura del espectador, su propia reescritura.” (del Río, 2016: 9)

### 3. Series narrativas

La memoria y la imaginación son dos procedencias interrelacionadas de las que los artistas se han servido a la hora de elaborar sus trabajos. La una no puede existir sin la otra. Podríamos considerar que la memoria es un terreno extenso de donde la imaginación se nutre para elaborar sus imágenes. Aparte de ser la que va definiendo nuestra identidad, “somos lo que recordamos” (Pallasmaa, 2010: 153)

A continuación, nos dispondremos a analizar tres series que Martínez Bellido ha abordado y que serán ejemplificadas con una obra. La primera de estas imágenes es la que aparece en la Figura 3, *Indisposiciones I* y pertenece a la serie del mismo nombre. Es una fotografía analógica que ha sido digitalizada e impresa de nuevo. Pertenece a su álbum familiar y en ella sitúa enumera determinados elementos de la imagen. A pie de foto explica, a modo de leyenda, que significa cada uno. De esta manera propone un relato paralelo que se relaciona con el ritual de visualización de los álbumes.

Como dice la historiadora del arte, Nuria Enguita, con respecto al álbum familiar, esta manifestación: “participa del teatro y de la literatura por la existencia de un argumento y de unos protagonistas, y sobre todo por la inclusión de la voz de un narrador o el autor” (Enguita Mayo, 2013: 115). La actividad recopiladora del autor-narrador se desarrolla desde la intimidad. Sin embargo el acto de mostrarlo y/o de narrarlo se enfoca hacia lo público, aunque no exista en primer término una pretensión de ser consideradas como arte. Aparte, la realización de esa imagen es un acto bastante teatralizado que “se produce delante y detrás de la cámara, antes y después de hacer la fotografía. [...] todos representamos lo que somos, nos convertimos en actores de nuestras propias vidas” (Vicente, 2013: 13).

Martínez Bellido propone una nueva imagen que se nos muestra invisible y que acontece tras la lectura de la leyenda a pie de foto. En *Indisposiciones I* podemos leer el siguiente texto: 1. Domingo, 2. Vecino curioso, 3. Puerta forzada, 4. Mobiliario ausente, 5. Objetos que permanecen secos, 6. Objetos que flotan, 7. Objetos de una conversación, 8. Suelo anegado, 9. Juez, 10. Temerosos que fingen temer, 11. Personas que de cerca parecen montañas, 12. Montañas que de lejos parecen personas, 13. 9 que finge ser 2.

No todos los números coinciden con el elemento asignado de la fotografía. A medida que se va leyendo el texto y buscando su equiparación entre el número y el elemento representado, comienza a dibujarse en nuestra mente otra imagen y otro relato paralelo. Dicha historia se produce a consecuencia de un juego de reflejos y reciprocidades entre nuestra mirada al observar una fotografía del pasado, la de los espectadores que miran la escena pero desde la propia fotografía y por último, la del autor de la imagen cuya sombra se arroja sobre esta montaña humana.

La segunda de las series se titula *Inquisiciones* y como ejemplo de la misma mostramos la número *III* (Figura 4). En ella aparece realizado en grafito un retrato grupal cuya ejecución pretende evidenciar el carácter de huella fidedigna de un pasado real, utilizando un lenguaje figurativo muy riguroso. La pequeña escala de esta serie no es tampoco casual, Martínez Bellido ha querido conservar el tamaño original de las imágenes fotográficas de su propio álbum familiar. En esta representación observamos que salvo una de las figuras (el propio J. M. Martínez Bellido), los rostros de las restantes aparecen difuminados. En la imagen se representan cuatro personas que él recuerda, una que falleció y otras dos que no recuerda bien. A pesar de estas distinciones entre el recuerdo y el olvido, todas comparten la disolución de su rostro. Señal, por otro lado, que manifiesta la resistencia a que el olvido haga tabula rasa con ellos, por lo que nos queda es un sedimento de un recuerdo almacenado, a pesar de que sea turbio.

Y, por último, una imagen de su última serie, en la que se plantea una narración lineal ficticia. El autor adquirió un álbum de principios de siglo XX a través de internet y en cuyas páginas encontró el nombre de Sam Wright, que es el que da título a la serie. Como podemos apreciar en la Figura 5, Martínez Bellido sigue resistiéndose a la completa desaparición del recuerdo. Sin embargo, quiere hacer patente las intervenciones del olvido sobre las imágenes de alguien desconocido pero que del que acaba encontrando conexiones con su propia biografía generando una narración. Muestra de ello es la predilección por los paisajes marítimos, que no son sino unos enclaves geográficos que comparten ambos. El enigma de la imagen se acentúa a través de la utilización de pintura al óleo para cubrir la figura que aparecen en las fotografías, pero no le interesa ocultarla por completo. Como vemos, aparecen las estrías del pincel a la hora de depositar la pintura que perfila la silueta de lo que se sitúa debajo. Un residuo pictórico que trata de resistir la anulación completa por el paso del tiempo, generando una narración. Así lo comenta la crítica de arte María Regina Pérez sobre dicho proyecto: "Al hacer desaparecer la figura humana, el artista sitúa en primer plano un escenario y los objetos que lo componen, obligándonos (y obligándose) a proyectar una historia inventada". (Pérez Castillo, 2016)



**Figura 4** · José Manuel Martínez Bellido. *Inquisición III*. 2014. Grafito sobre papel. 5,8 x 8,3 cm. Fuente: <[https://issuu.com/iniciarte/docs/catalogo\\_niebla\\_ligero](https://issuu.com/iniciarte/docs/catalogo_niebla_ligero)>

**Figura 5** · José Manuel Martínez Bellido. *Sin título*. 2016. Óleo sobre fotografía. 7,7 x 6,9 cm. Fuente: <[https://issuu.com/jmgaleria/docs/sam\\_wright\\_martinez\\_bellido](https://issuu.com/jmgaleria/docs/sam_wright_martinez_bellido)>

## Conclusiones

Después de efectuar el análisis de estas obras, podemos concluir que: Aunque la aparición de determinadas corrientes artísticas y la falta de consenso entre autores y artistas en cuanto a una definición fija, la narración sigue siendo una opción factible para la creación plástica.

Muchas de las temáticas abordadas en la contemporaneidad tratan de representar relatos vividos por los propios autores y por otros. Por lo que la memoria, la preservación de los recuerdos y la resistencia al olvido son algunos de los argumentos que se abordan de manera narrativa, como vemos en la obra Martínez Bellido.

## Referencias

- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-0700-7
- del Río, P. (5 de 12 de 2016). *Correspondencias verticales*. Galería JM. [Consult.2016-12-5]. Disponible en URL: <[https://issuu.com/jmgaleria/docs/sam\\_wright\\_martinez\\_bellido](https://issuu.com/jmgaleria/docs/sam_wright_martinez_bellido)>
- Enguita Mayo, N. (2013). Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (págs. 115-136). Madrid: Diputación de Huesca. La Oficina.
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. Londres. Nueva York: I.B. Tauris.
- Krauss, R. (1999). *A voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nueva York: Thames & Hudson.
- Pallasmaa, J. (2010). *Una arquitectura de la memoria*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Pérez Castillo, M. R. (4 de 11 de 2016). *La lucha del recuerdo. Martínez Bellido en la Columna JM*. Plataforma de Arte Contemporáneo. [Consult.2016-12-5]. Disponible en URL: <<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/la-lucha-del-recuerdo-martinez-bellido-en-la-columna-jm/>>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Alfaguara.
- Vicente, P. (2013). Apuntes a un álbum de familia. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (págs. 11-19). Madrid: Diputación de Huesca. La Oficina.

# A Fotografia e a Duração no Trabalho de José Luís Neto

*Photography and duration in the work  
of José Luís Neto*

MIGUEL NOVAIS JASMINES RODRIGUES\*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

\*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Mestrado Arte Multimédia. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: miguel.n.rodrigues@campus.ul.pt

**Resumo:** Este trabalho olha a obra de José Luís Neto à luz do conceito de duração definido por Henri Bergson. Procura contrapor, à ideia de que a fotografia procura uma representação da identidade do fotografado, a ideia de uma identidade do próprio meio, através, ao mesmo tempo, de uma procura da sua natureza intrínseca e dos seus limites na tentativa de registar coisas que são do domínio daquilo que vive e que, portanto, dura.

**Palavras-chave:** fotografia / duração / tempo / identidade

**Abstract:** *This work looks at the work of José Luís Neto in the light of the concept of duration as defined by Henri Bergson. It seeks to counteract, to the idea that the photograph seeks a representation of the identity of the person photographed, the idea of an identity of the medium itself, through, at the same time, a search of its intrinsic nature and its limits in the attempt to record things that are Of the domain of that which lives and which, therefore, lasts.*

**Keywords:** *photography / duration / time / identity*

## Introdução

Neste trabalho, recorro ao conceito de duração, definido pelo filósofo francês Henri Bergson, (1859-1941) para mostrar a forma como o fotógrafo José Luís Neto (Sátão, 1966) se distancia da relação de verosimilhança entre a fotografia e uma noção objetiva da realidade para assumir o próprio meio como seu objeto. Como, desta forma, recusa a ideia clássica de relação com essa ideia de realidade e abre a caixa negra (Flusser, 1983), expondo a planura da folha branca e a nossa forma de ver e de perceber através dela e abrindo, na sua prática fotográfica um espaço a essa duração que Bergson conceptualizou.

## 22474 e 22475

Em 1913, Joshua Benoliel, repórter fotográfico do início do século XX, está na Penitenciária de Lisboa, ao serviço do jornal O Século, para registar a cerimónia de abolição do capuz naquela instituição. Na descrição do site do Centro Português de Fotografia, pode ler-se que esta cerimónia

*marca o fim da obrigatoriedade do uso deste dispositivo que havia sido introduzida pelo regulamento dos serviços prisionais em 1884. Realizada no anfiteatro deste estabelecimento prisional, apresenta-nos um fragmento dos momentos que antecederam essa cerimónia.*

Estamos a 5 de Fevereiro de 1913 e os prisioneiros estão dispostos numa estrutura destinada a manter impossível a comunicação entre si. Cada um deles usa um capuz, de modo a que não possa ver outros prisioneiros ou ser visto por estes. Este sistema, denominado regime de reclusão pensilvaniano, estivera em vigor desde 1888. Partindo de princípios racionalistas e iluministas, focava a ideia de que o criminoso poderia ser requalificado socialmente através do isolamento, da reflexão interior, da educação e da religião. A estrutura aqui apresentada servia esse propósito de isolamento e incomunicabilidade.

Este regime de reclusão foi substituído pelo regime auburneano, que alterava o isolamento e o contacto entre os presidiários. A prática religiosa e educativa, que antes se dava, também, sem comunicação entre presidiários foi aberta e era permitido o convívio entre os presidiários em todas as atividades sociais: o trabalho, o ensino, a religião ou o exercício.

Para 22474, simultaneamente o nome da série e o número de arquivo do negativo original de Benoliel, José Luís Neto vai olhar para esse negativo, isolar cada um dos presidiários ali representados e fotografar esse fragmento no negativo original, voltando, depois, a fotografar o negativo do negativo, e o negativo do negativo do negativo, aumentando o tamanho da face de cada presidiário.

Em entrevista a Ricardo Nicolau (Catálogo BES Photo 2006), José Luís Neto conta que passou sete anos, entre 1993 e 2000 a pensar neste trabalho. Andava com a fotografia, que olhava e estudava com frequência e considerava as suas implicações sociais, políticas e identitárias.

Francisco Feio (2003) sugere uma dupla noção do que está a ser retratado com este trabalho. Ao levar a cabo o processo de ampliação do fragmento repetindo o processo fotográfico original e trabalhando sempre sobre o negativo, 22474 deixa no ar a questão sobre o que está, na realidade, a ser retratado.

As imagens finais que este trabalho apresenta não nos dizem nada sobre os presidiários representados no negativo original de Benoliel. O ar fantasmagórico das imagens que resultam deste processo acaba por abri-las ainda mais, ao furar a aparência objetiva para nos mostrar uma espécie de espelho, já não do tema representado, mas do próprio meio que permite a sua representação.

A cada novo negativo criado, 22474 torna mais evidentes os constituintes básicos da imagem fotográfica: o grão, o nitrato de sódio e, ao mesmo tempo, pela sua repetição quase performativa, a forma como o ato de fotografar implica um distanciamento em relação à coisa fotografada.

22475 reforça esta questão. Trata-se do mesmo processo sobre o negativo seguinte: Benoliel fez duas imagens, uma imediatamente antes da remoção dos capuzes e outra imediatamente a seguir, dando-nos, assim, uma ideia do efeito daquela lei.

Podemos entender este trabalho como uma segunda tentativa no sentido de descobrir — literalmente — os rostos por trás de um véu a impedir a nossa aproximação à identidade dos retratados.

A ampliação das imagens de 22475, no entanto, mantém a mesma opacidade em relação ao que deveria mostrar; dá-nos o mesmo resultado paradoxal: quanto mais próximos ficamos do negativo, quanto mais a sua imagem é ampliada, menos nítida fica a imagem que esse negativo regista.

José Luís Neto diz-nos que não tem interesse na imagem de uma suposta realidade, que apenas lhe interessam as suas ideias e inquietações; o questionamento dele é sempre em relação ao médium. Estes dois trabalhos, aparentemente sobre a identidade e despersonalização dos reclusos perante o sistema prisional, (NB: Foucault (1988) releva, na alteração das normas que levam, primeiro ao sistema pensilvaniano e, mais tarde, ao auburneano, não o cuidado e respeito pela natureza humana, mas a preocupação por uma maior eficiência no controle, não só do criminoso, como da sociedade e da forma como esta percebe e se relaciona com uma ideia de justiça) mostram-nos antes um estudo sobre os limites da fotografia e questionam a crença de Talbot

de que a fotografia permitiria que a natureza se representasse a si mesma sem intervenção humana.

Ao despir a imagem do seu contexto de verosimilhança e expor o processo mecânico pelo se chega à prova fotográfica final, levanta a questão sobre se não seremos nós que vivemos aprisionados numa forma estática e mecânica de representar processos de existência.

Desde logo, pelo título. O negativo tem um número de arquivo assim como o presidiário tem um número na prisão. Foucault (1988) aborda a pena de prisão pela necessidade de ocultar processos de violência pública. O criminoso deixa de servir de exemplo para o poder da justiça e passa a ser imagem de uma força de reconversão, de uma capacidade de organização que requalifica a pessoa através de um controle apertado do seu tempo, da sua sociabilidade e do seu trabalho.

O número alude, assim, também, a este novo modelo de organização e ordenamento de hábitos e pessoas das quais a prisão é um exemplo visível e o arquivo — José Luís Neto trabalha num arquivo (Fotográfico Municipal de Lisboa) — oferece um fator de organização e administração que permite esse controle.

O rigor do processo alude, também, à forma de tratamento e de gestão do corpo social, à divisão e à especialização relativamente desinformada em relação ao todo do qual faz parte. Continuamos perante a ambivalência de um rigor tremendo com vista a um fim organizacional específico e, olhando para esse fim, da radiografia de um processo, ao mesmo tempo, perfeitamente objetivo e indefinido.

### **Não, Chromatic Fantasy e Continuum**

Antes de 22474 e 22475, José Luís Neto desenvolve outro trabalho, *Não*, de 1996, uma série de seis imagens, de 24cm de altura e uma largura que varia entre os 106 e os 196 cms.

No texto em que descreve a génese do trabalho, diz-nos:

*Sonhei com uma estátua, a Estátua da Luz. Havia uma tempestade e a estátua enterrava-se lentamente. Comecei a ficar angustiado e aflito. Tentei salvá-la, puxando-a pela cabeça. A cabeça separou-se do corpo e ficou nas minhas mãos. Nesse mesmo instante a estátua enterrou-se completamente e eu gritei "Não". Nessa mesma noite pensei em fazer um projecto fotográfico a olhar para a lente da minha máquina fotográfica dizendo: "Não".*

As imagens da série mostram o movimento da sua cabeça enquanto a me-neia e diz Não. Este trabalho tem uma particularidade. Neto construiu um



**Figura 1** · Joshua Benoliel, 22474 Fonte: <http://lisboadeantigamente.blogspot.pt/2015/12/cadeia-penitenciarica-de-lisboa-abolicao.html>

motor que, acoplado à câmara fotográfica, lhe permitia avançar o rolo a uma velocidade mais ou menos constante. O resultado viria a ser repetido em *Chromatic Fantasy* (2003) e em *Continuum* (2005).

Não prolonga o questionamento da relação da luz com a fotografia. O sonho que dá origem ao trabalho coloca-nos perante essa possibilidade de a fotografia por em causa a nossa relação com a luz, de matar a forma como percebemos a luz, as suas nuances e a sua relação com o tempo. Põe em evidência aquilo que a fotografia, historicamente, decidiu deixar de fora: a duração.

Flüsser (1998, 33) diz-nos que a imagem técnica é a “imagem produzida por aparelhos” e que é um produto de textos científicos. As imagens técnicas são “produtos indiretos de textos” diferenciam-se, historicamente, das imagens tradicionais pois sucedem aos textos enquanto as outras os precedem; Segundo Flüßer, a escrita linear surge a partir de um rasgar produzido pela leitura temporal de elementos na mesma imagem.

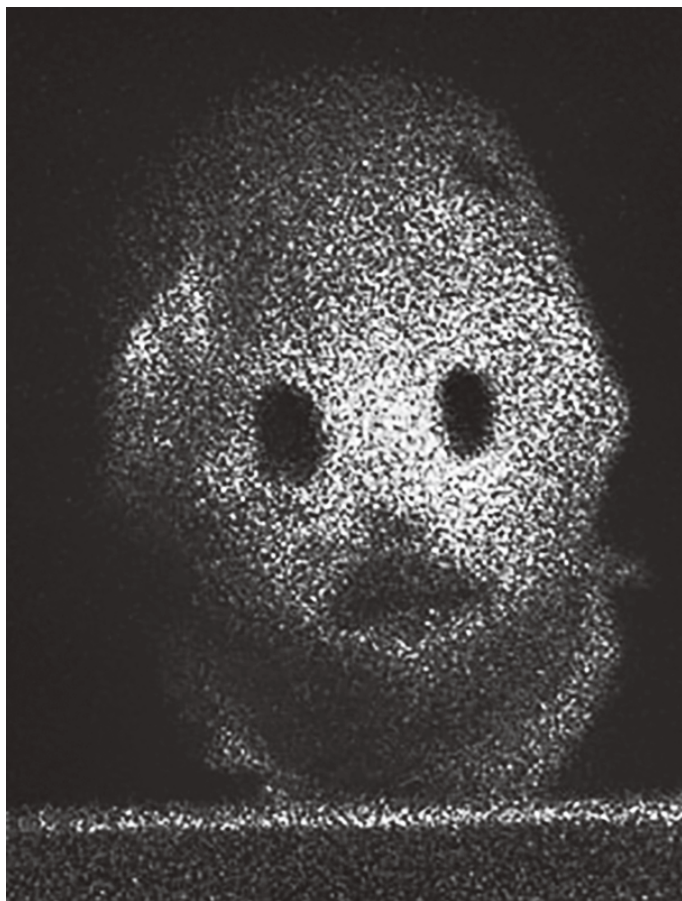
Esta questão, aliada à verosimilhança da imagem técnica com a realidade que representa — já aqui falámos do *pencil of nature* de Talbot — confere-lhe esse estatuto de inquestionabilidade. Aquilo que a sua superfície aparenta, é.

*O mundo a ser representado parece ser a causa das imagens técnicas, e elas próprias parecem ser o último efeito de uma complexa cadeia causal que parte do mundo.*  
(Flüsser 1998, 24)

É como se a cabeça da estátua da luz nas mãos de Neto durasse sempre com a mesma luz, como numa fotografia. Como se fosse esse o pesadelo: que a fotografia, a imagem técnica, viesse a determinar o fim da variação da luz sobre os objetos; o fim da passagem do tempo sobre a nossa consciência das coisas.

Henri Bergson (1988), fala-nos da duração como a experiência psicológica do tempo. Diz-nos que aquilo que comumente designamos por tempo cronológico implica uma espécie de mapa espacial, sequencial, onde possamos ver os momentos encadeados. Em *A Evolução Criadora*, diz-nos que a inteligência é capaz desse encadeamento por um esforço de abstração. A forma como a nossa inteligência reconstitui o movimento, diz-nos, colocando imagens em sequência e dando-lhes movimento, como num filme, leva-nos a pensar que o movimento é decomponível.

O trabalho de Etienne Jules Marey é disso um exemplo claro, criando a aparência do movimento ao animar a sequência de imagens. Bergson diz-nos que o verdadeiro movimento é a experiência qualitativa da duração, una e indecomponível em cada instante. A possibilidade de decompor o movimento está aberta à inteligência, à análise, mas não à experiência da sua duração.



**Figura 2** · José Luís Neto, da Série 22474. Prova gelatina e prata, 41x31cm. Fonte: site do autor



**Figura 3** · José Luís Neto, da Série 22474 Prova gelatina e prata 41x31cm. Fonte: site do autor.

Em *Chromatic Fantasy*, produzido entre as séries 22474 (2000) e 22475 (2003), José Luís Neto retrata o músico João Paulo Esteves da Silva. Recorrendo novamente aos motores que lhe permitem a rotação do negativo, captou a expressão do músico durante uma extensão de tempo.

Mais tarde, pediu-lhe que tocasse um auto-retrato musical a partir daquele retrato fotográfico, transformando a sua face numa espécie de partitura.

Apesar de a notação musical nos apresentar a obra escrita e sequenciada no espaço, a execução da música, assim como a sua audição, implica uma presença de espírito constante no instante e na nota a ser executada ou escutada. As transformações que atravessamos no processo, mais do que contrariar essa noção de tempo indiviso, vêm confirmá-lo: para qualquer instante que atravessemos, senti-lo-emos sempre como uma unidade e traremos para aí, sempre, a totalidade da nossa experiência.

Chegamos, por fim, a *Continuum* (2005), mais um trabalho em que José Luís Neto recorre aos motores que lhe permitem rodar o negativo durante a sua exposição. Colocando-nos novamente perante painéis fotográficos de grandes dimensões, Neto convida o espetador a deslocar-se ao longo destes. O lado performativo presente na repetição do ato fotográfico em 22474 e 22475 passa agora para o lado do espetador.

Ricardo Nicolau refere que

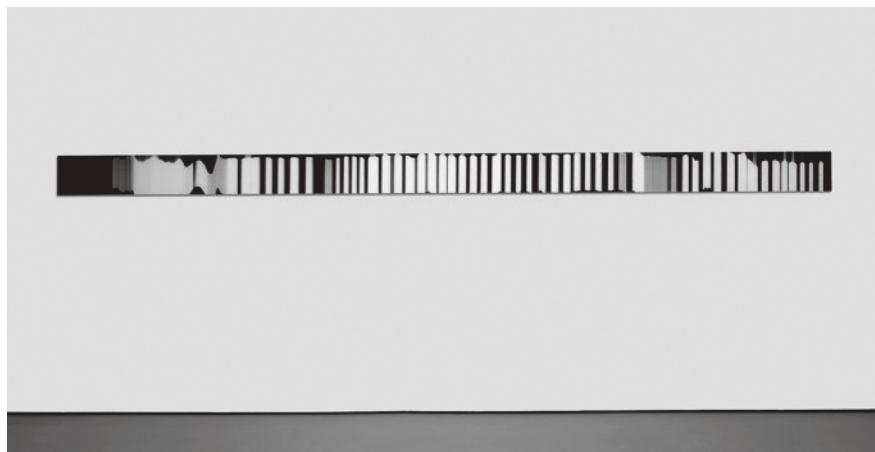
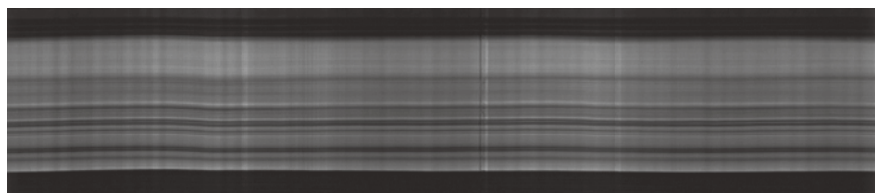
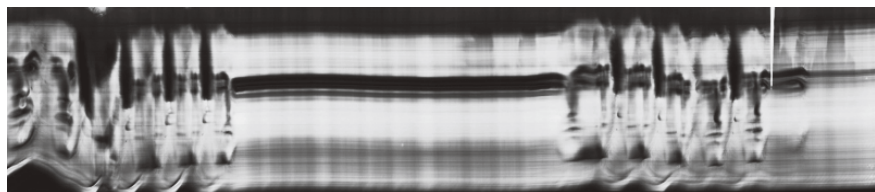
*O estúdio de José Luís Neto sempre teve, tanto quanto pude constatar em várias visitas, as paredes brancas e completamente nuas — à exceção, nos últimos meses, de uma folha de papel fotográfico sensibilizado afixada num dos muros, mais ou menos à altura dos nossos olhos... ..Deste processo resultaram bandas que, com intermitências mais ou menos regulares, vão, num sistema de barras verticais, do preto ao branco, passando por várias gradações de cinzentos.* (Nicolau, 2007)

## Conclusão

Ao convidar o espetador a acompanhar o percurso do negativo que devolve à luz a sua contínua duração sobre a matéria, José Luís Neto devolve-nos a experiência da nossa identidade enquanto seres no tempo.

Flüsser compara a câmara fotográfica com a caixa preta. Arlindo Machado, na apresentação da edição portuguesa, fala do termo, que vem da eletrónica,

*onde é utilizado para designar uma parte complexa de um circuito electrónico que é omitida intencionalmente no desenho de um circuito maior (geralmente para fins de simplificação) e substituída por uma caixa vazia, sobre a qual apenas se escreve o nome do circuito omitido.* (Flüsser, 1988, 11)



**Figura 4** · José Luís Neto, *Não #1* (1996) prova gelatina e prata 34x158cm. Fonte: site do autor

**Figura 5** · José Luís Neto, *Chromatic Fantasy* (2002), pormenor. Fonte: site do autor.

**Figura 6** · José Luís Neto, *Continuum* (2005) Vista da instalação no CAMJAP — Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon Prova, gelatina e prata, 25 cm x comprimento variável. Fonte: site do autor.

Ao fazer-nos trabalhar para esse circuito, a fotografia condiciona o nosso modo de nos relacionarmos com o tempo muito mais no sentido dessa espacialidade, usando os termos de Bergson, do que na duração.

José Luís Neto abre essa caixa preta e denuncia o seu circuito de representação trazendo-nos de volta à experiência da duração através do uso da tecnologia que melhor serviu a fragmentação da nossa visão e percepção do tempo. Voltando à análise de Foucault à forma como as prisões modernas permitem gerir e fragmentar o tempo dos presidiários, podemos perceber um lado intimamente subversivo, abrindo perante nós uma experiência do tempo como uma experiência que fazemos ao durar, fora do alcance do controlo a que a constante divisão do nosso espaço de tempo e da nossa atenção nos força.

#### **Referências**

Bergson, Henri, (1988) *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* Lisboa: Edições 70.

Flüsser, Vilém, (1998) *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa:Relógio D'Água Editores.

Foucault, Michel (1988) *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes.

Nicolau, Ricardo (2007) "Longa Duração." In *José Luís Neto* URL: [www.joseluisneto.pt](http://www.joseluisneto.pt)

Feio, Francisco (2003) "Uma imagem, um negativo, todos os rostos" In *José Luís Neto* URL: [www.joseluisneto.pt](http://www.joseluisneto.pt)

# Arquiteturas íntimas de Gê Orthof

## *Gê Orthof intimate architectures*

ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY\*

Artigo completo submetido a 22 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

\*Brasil, artista visual e professora universitária. Licenciatura Plena em Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) São Paulo. Mestrado em Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil. Doutorado em Poéticas Visuais, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande (FURG); Instituto de Letras e Artes (ILA); Área de Artes. Instituto de Letras e Artes — FURG. Avenida Itália, km 8 — Campus Carreiros. Rio Grande, RS — CEP 96201-900 — Brasil. E-mail: roselinery@terra.com.br

**Resumo:** Gê Orthof aborda em seu trabalho o comportamento do público nas exposições de arte e a força do objeto como ativador da percepção. O artista usa objetos pequenos que compõem o espaço da galeria em instalações que sugerem a desaceleração do tempo, a imersão do espectador e fomenta o debate acerca da potência das coisas como convite à aproximação e a intimidade. Seu processo criativo baseia-se na literatura e nas experiências pessoais o que resulta em um fértil tema de reflexão na arte de hoje.

**Palavras-chave:** arquitetura / instalação / miniatura

**Abstract:** *Gê Orthof discusses in his work the behavior of the public in art exhibitions and the strength of the object as an activator of perception. The artist uses small objects that compose the space of the gallery in installations that suggest the deceleration of time, the immersion of the spectator and foment the debate about the potency of things as an invitation to the approach and the intimacy. His creative process is based on literature and personal experiences which results in a fertile topic of reflection in today's art.*

**Keywords:** *architecture / installation / miniature.*

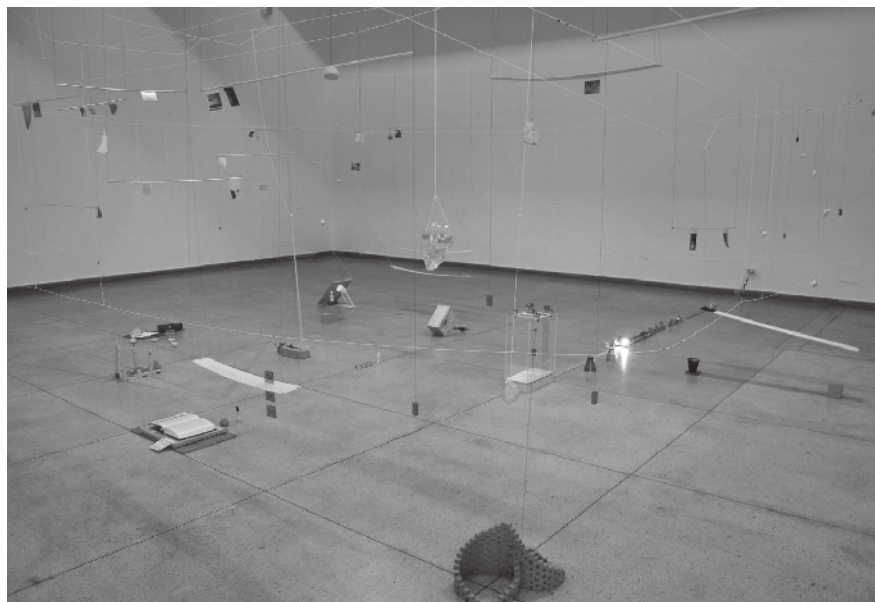
## Introdução

O trabalho do artista e professor Geraldo Orthof Pereira Lima, ou Gê Orthof, tem chamado a atenção no meio artístico em especial dos pesquisadores em arte. Ele nasceu em Petrópolis, RJ em 1959 e atualmente vive e trabalha em Brasília (DF). Professor do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes na Universidade de Brasília (UnB) e Vencedor do 5º Prêmio Marcantônio Viçela CNI Sesi Senai em 2015, o maior prêmio de arte contemporânea no Brasil, Gê Orthof tem apresentado seu trabalho em exposições no Brasil e no exterior. Atua na arte em instalações, intervenções, performances e desenho. Caracterizadas pela delicadeza e sutileza, as instalações do artista colocam o espectador numa situação peculiar onde o pequeno se engrandece em arranjos arquitetônicos que invadem o espaço expositivo. Objetos banais de origem popular são obtidos em lojas ou recebidos como presente. O artista garimpa coisas que no ateliê ganham novo sentido e afeto. Objetos pequenos são sua preferência, às vezes são miniaturas e às vezes pequenos por natureza. Orthof acredita na força do objeto pequeno como potencializador e conquistador do olhar do espectador. Para tanto, cria instalações que se assemelham a mapeamentos nos quais o visitante constitui seu próprio trajeto de leitura e fruição (Figura 1).

Através de sua obra abordamos conceitos e temáticas importantes no contexto da arte contemporânea, como a presença do objeto banal na arte, a potência do objeto pequeno e suas relações com a escala humana, bem como o tempo que dispomos para ver a arte nas exposições. Objetos como alfinetes de costura, baldes e madeiras, compõem mapeamentos expandidos no espaço que direcionam o olhar atento, provocam a imaginação do espectador. O gesto do artista traz a tona a reflexão sobre o poder das miniaturas abordada extensamente por Gaston Bachelard, além de dialogar também com os escritos de Abraham Moles no que diz respeito à presença do objeto cotidiano em nossas vidas.

### 1. O grande e o pequeno na escala das coisas.

Gê Orthof tem afinidade e afeto por pequenos objetos e miniaturas. Consideramos miniatura aquele objeto que possui um semelhante em escala natural. Já os objetos pequenos dependem de seu referencial. Os objetos bem pequenos, os micro-objetos, segundo a classificação de Abraham Moles (Moles, 1981: 27), seriam objetos “que se seguram entre os dedos”, ou poderia-se dizer, aqueles “que se podem pegar no côncavo da mão” (Ponge, 2000: 16). As miniaturas de Gê Orthof por vezes são miniaturas de figura humana ou de animais, como brinquedos ou objetos para dioramas, já os outros objetos, em sua maioria, têm as medidas apontadas por Ponge.



**Figura 1** · Gê Orthof, *Ambos mundos*, 2013. Materiais diversos. Galeria da Faculdade de Artes Visuais — FAV da Universidade Federal de Goiás — UFG, Goiás. Fonte: <http://www.georthof.org/images-5>

Na arte, temos referências interessantes no que diz respeito ao tamanho das coisas e as relações que temos com elas. Robert Smithson (Nova Jersey, 1938, Texas, 1973), através de suas grandes intervenções a céu aberto nos propõe a condição de estar diante de algo que poderíamos denominar sublime em relação ao temor sentido diante das forças da natureza, uma espécie de assombro. Frente ao seu trabalho, a figura humana se coloca numa condição insignificante diante da grandeza da obra realizada a partir dos recursos naturais existentes daquele lugar. Neste aspecto pode-se refletir sobre qual é a nossa importância frente às coisas, considerando o tamanho e a escala daquilo que nos rodeia. Que relação criamos com o que está ao nosso redor, sejam elas grandes ou pequenas? Podemos pensar no grande, como Spiral Jetty de Robert Smithson, e colocarmo-nos na situação de pequenez. Mas, por outro lado, pode-se perceber a imensa quantidade de coisas pequenas quase imperceptíveis que estão no entorno, essas que nos tornamos gigantes frente a elas. Assim nos afrontam os objetos, a exemplo do trabalho de Gê Orthof.

A referência para o estudo da escala na arte a qual abordamos aqui, está nos parâmetros da arquitetura que nos diz que:

a noção de escala visual não se refere às dimensões reais das coisas, e sim a quanto um objeto parece grande ou pequeno em relação ao seu tamanho normal ou ao tamanho de outro elemento de seu contexto. Quando afirmamos que algo está em escala pequena ou miniatura, normalmente queremos dizer que aquilo parece menor do que seu tamanho usual. Da mesma maneira, algo que está em escala grande é percebido como maior do que o normal esperado (Ching, 2013: 330).

Nosso referencial é o humano e, neste sentido, as instalações de Gê Orthof nos colocam como gigantes que circulam pela cidade repleta de coisas pequenas e instigantes. O artista é provocador e neste espaço (Figura 2), o corpo se aproxima e se afasta buscando melhor olhar e aos poucos criam-se mapas e percursos, característicos de cada indivíduo.

Segundo Bachelard, o objeto pequeno soa como miniatura, que, “é uma das moradas da grandeza” (Bachelard, 1993: 164). Acreditamos que o objeto pequeno retirado de seu lugar e de sua função original e também submetido à experiência poética na construção de sistemas cria uma nova situação espacial e seu potencial de grandeza é ativado.

Apostamos na força do objeto pequeno como porta de acesso para a percepção e fantasia. Bachelard, ao discorrer sobre as miniaturas e objetos pequenos utiliza o exemplo do botânico que imerge nos detalhes das plantas e muitas vezes se utiliza de lupas e lentes de aumento.

*Mas ele [botânico do Dictionnaire de botanique chrétienne (1851)] entrou numa miniatura e logo as imagens se puseram a surgir em grande quantidade, a crescer a evadir-se. O grande sai do pequeno não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da atividade de imaginar (Bachelard, 1993: 163).*

Da mesma maneira, o espectador/fruidor é convidado a se libertar de qualquer julgamento e censura e adentrar no mundo da imaginação e fantasia ao se deslocar pelo espaço expositivo. Da mesma maneira em que o artista se acomoda ao chão para ordenar seus objetos, o público também é convidado a se deslocar, ajustar seu corpo e ficar confortável para melhor ver.

Arranjos inusitados de coisas familiares em uma exposição de arte tornam-se estranhas criam vertigens, pois há um desequilíbrio na percepção espacial à qual estamos acostumados e que aprendemos a identificar desde a infância. Este estranhamento, parafraseando Rezende, “rompe com a ordem das coisas e, por conseguinte, ajuda a pensá-la” (Rezende, 2009: 11). Pensar sobre as coisas e criar suas próprias narrativas é o que espera o artista de seu público.

## 2. Sistemas arquitetônicos.

Gê Orthof reside em Brasília (DF), cidade famosa pelo seu desenho arquitetônico inusitado semelhante a uma aeronave, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer. A cidade se caracteriza por longas avenidas e muitos prédios nas quais automóveis se deslocam ligeiramente. Nos parece que a consciência desta arquitetura diferenciada da cidade não se desprende da obra de Gê Orthof e assim, em suas instalações o artista transporta seu cotidiano em meta-arquiteturas expositivas íntimas, as quais tentam ser um freio para a velocidade dos dias.

Além do uso das paredes, o teto e chão fazem parte do trabalho e objetos como bolinhas de silicone, alfinetes de costura, e outras sutilezas por vezes aliadas às miniaturas humanas compõem convites ao olhar atento. A exposição *Insulares 1959* ocorrida na Galeria Paradigmas em Barcelona em 2011 (Figura 3 e Figura 4) tem este caráter rizomático na qual os arranjos se conectam criando uma escrita própria. Embora a presença da miniatura instigue a imaginação que nos faz atravessar para o mundo da fantasia, no caso de Gê Orthof, o convite está feito e o espectador tem a chance de circular neste mundo.

Gê Orthof, consciente da força do objeto ínfimo e da implicação da alteração da escala das coisas perante as pessoas, defende seus objetos pequenos (Figura 5) quando diz:



**Figura 2** · Gê Orthof. *MarlArmar*, 2015. Montagem da exposição pelo artista. Objetos diversos. Caixa Cultural, Rio de Janeiro. Fonte: [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/08/05/interna\\_diversao\\_arte,493323/ge-orthof-e-selecionado-para-o-premio-marcantonio-vilaca.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/08/05/interna_diversao_arte,493323/ge-orthof-e-selecionado-para-o-premio-marcantonio-vilaca.shtml)

**Figura 3** · Gê Orthof. *Instalação Insulares* — 1959. Barcelona, 2011. Fonte: <http://www.georthof.org> .

*certamente, minha dimensão é a do íntimo, das pequenas mãos, do olhar desejante de mistérios. A tática de unir miniaturas em profusão, contaminando o espaço majestoso (tanto no sentido de lugar sagrado e museológico, quanto das dimensões físicas amplas dos espaços expositivos) tem, predominantemente, duas intenções: a de convidar o espectador a estar imerso e disponível para escolher o que deseja guardar como memória da experiência da obra, assim como quebrar a perversa premissa de que o (produtivo) tem valor. Minhas instalações são feitas de pequenos rastros, anotações, de caráter labiríntico que, por não possibilitar sua captura, enquanto objeto palpável de consumo de arte, desafia certos paradigmas estabelecidos pelo circuito comercial da arte (Orthof, 2012).*

As instalações arquitetônicas miniaturizadas do artista apelam para a imaginação. Karina Lucena quando discute o mesmo tema na literatura, diz que “*diferentemente dos espaços reais, como quarto e cozinha, os espaços miniaturizados não podem ser vividos, eles são somente imaginados. Quando o escritor cria um espaço de miniatura ele apela para os sentidos de seu leitor: ele vê, escuta, sente esse espaço através de seu devaneio* (Lucena, 2007). Já o artista tem a chance de tornar visível e palpável o mundo imaginário da miniatura e basta a fantasia do espectador para que passeie por entre pequenas vielas mapeadas.

A produção singular de Gê Orthof é uma importante contribuição para arte contemporânea, pois apresenta linguagem própria onde o artista é provocador da percepção, discute o espaço arquitetônico da exposição e traz à luz o debate da presença incisiva dos objetos no mundo, o afeto por eles e como eles podem instigar comportamentos quando se trata do tamanho, da forma e da escala das coisas.

### **3. Tempo e fruição.**

Segundo estudos do *Metropolitan Museum of Art*, o tempo de permanência do espectador em frente a obra de arte vai de 15 a 30 segundos (Rosenbloom, 2014). Geralmente o espectador segue um mapa proposto pela instituição e como uma gincana deve vencer todas as etapas e tirar todas as *selfies* possíveis com as obras mais relevantes. Ciente deste comportamento do público, Gê Orthof propõe um sistema de entrelaçamento de objetos que configuram pequenas narrativas. Coisas pequenas e outras mais estruturantes como placas de acrílico, táboas, baldes, etc criam um conjunto, uma rede que pode frear o ritmo e conquistar este passageiro para que se demore um pouco mais e se dê a oportunidade de entrar neste sistema e aproveitar melhor o que o artista propõe. Desaceleração e entrega é o que propõe o artista quando usa pequenas peças que convidam à aproximação, ao movimento do corpo e a apropriação do espaço. Neste, o artista propõe arranjos para desacelerar o tempo.

O tempo comanda, e nos apressa com mais intensidade nos atuais dias



**Figura 4** · Gê Orthof. *Instalação Insulares 1959*. Barcelona, 2011. Detalhes. Fonte: <http://www.georthof.org>.

**Figura 5** · Gê Orthof, *Ambos mundos*, 2013. Detalhe da Instalação. Materias diversos. Galeria da Faculdade de Artes Visuais — FAV da Universidade Federal de Goiás — UFG, Goiás. Fonte: <http://www.georthof.org/images-5>

mediáticos, mas que pode ser sentido diferentemente por cada indivíduo. Eventos marcam o tempo e este é comandado pelo espaço. Segundo Milton Santos,

*paralelamente a um tempo que é sucessão, temos um tempo dentro do tempo, um tempo contido no tempo, um tempo que é comandado, aí sim, pelo espaço. Nesse momento em que o tempo aparece como havendo dissolvido o espaço, e algumas pessoas o descreveram assim, a realidade é exatamente oposta. O espaço impede que o tempo se dissolva e o qualifica de maneira extremamente diversa para cada ato. (Santos, 2002).*

O trabalho de Gê Orthof dissolve o tempo no espaço, o suspende as horas e coloca ao público na situação de partícipe da sua intimidade objetual.

### Considerações finais

A proposta de Gê Orthof traz ao debate o papel da arte na vida e na ativação de emoções. Seu trabalho rompe paradigmas no que tange a sacralidade do espaço expositivo. Suas provocações estéticas aproximam a arte do espectador quando recorre aos objetos banais, muitos deles comuns nas nossas casas ou nas casas de nossos familiares. Seu processo de criação acontece de maneira espontânea e continua, sua arte está na sua vida diária em cada lugar que anda e em cada pensamento. Como o próprio artista diz, por onde ele passa, as ideias e coisas vão se agregando como em uma rede de pesca sempre ativa. Na presença de seu trabalho comprovamos a força do objeto e seu poder ativador dos movimento do corpo e do pensamento.

### Referências

Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*.

São Paulo: Martins Fontes.

Ching, F. D. (2013). *Arquitetura: Forma, Espaço e Ordem*. Porto Alegre: Bookman.

Lucena, K. (2007). Uma fenomenologia da imaginação através do espaço. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, 3, 1-9. [Consult. 2017-01-10] URL <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4896/2819>

Moles, A. (1981). *A teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Orthof, G. (2012). *Museologia e interdisciplinaridade*, 1. Capa. (2), 149-152. [Consult. 2017-01-13] URL Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/issue/view/774/showToc>.

Ponge, F. (2000). *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras.

Rezende, R. (2009). Jeanete Musatti e seu grande mundo de pequenas coisas. Em J. Musatti, *Jeanete Musatti* (pp. 11-31). São Paulo: DBA Artes Gráficas.

Rosenbloom, S. (9 de October de 2014). The art of slowing down in a museum. *The New York Times*, pp. [https://www.nytimes.com/2014/10/12/travel/the-art-of-slowing-down-in-a-museum.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2014/10/12/travel/the-art-of-slowing-down-in-a-museum.html?_r=0).

Santos, M. (outubro de 2002). O tempo nas cidades. (SBPC, Ed.) *Ciência e Cultura - SBPC*, 54, 21-22. [Consult. 2017-01-10] URL [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252002000200020&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200020&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)

# Planos em diálogo: sobre um livro de artista de Fernando Augusto

*Dialogue: on an artist book  
of Fernando Augusto*

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

\*Brasil, artista visual e docente universitária. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande Do Sul (UFRGS). Bacharel em Desenho e Bacharel em Escultura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais. Departamento de Artes Visuais — CEMUNI II. Centro de Artes. Universidade Federal do Espírito Santo. Av. Fernando Ferrari, 514, Campus Universitário Goiabeira. Goiabeiras, Vitória/ES CEP: 29075-910. Brasil. E-mail: claudiamfsg@yahoo.com.br

**Resumo:** Análise de um livro de artista realizado em 2008 pelo artista brasileiro Fernando Augusto. O livro é um conjunto de interferências realizadas sobre outro livro de 2000, respectivo a trabalhos artísticos de Amilcar de Castro. A análise parte da complexidade dos livros em geral, em que diversos saberes se organizam por um editor, que assume para si uma autoria composta. Em um livro sobre um artista visual, sistemas paralelos se tangenciam (o sistema artístico e o sistema editorial); a intervenção de Fernando Augusto é radical ao anular os elementos que possam identificar a figura autoral do editor.

**Palavras-chave:** livro de artista / desenho contemporâneo / autoria

**Abstract:** Analysis of an artist's book made by Fernando Augusto, Brazilian artist, in 2008. His artwork is made of interferences in other book, about Amilcar de Castro's artworks. This analysis starts from the complexity of book in general, a group of several different knowledge and staff, under editor's response, that assumes himself a composite authorship. Regarding to a book about artist's artworks, parallels systems touch themselves (artistic and editorial); Fernando Augusto's intervention is radical by cancelling all signs of identification of editor as a specific author.

**Keywords:** artist's book / contemporary drawing / authorship

### Considerações iniciais

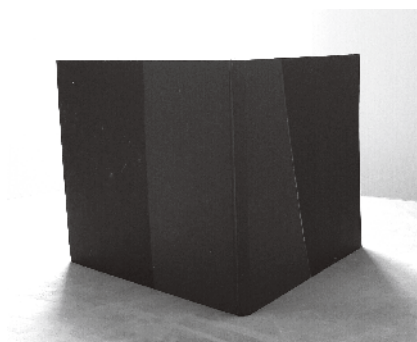
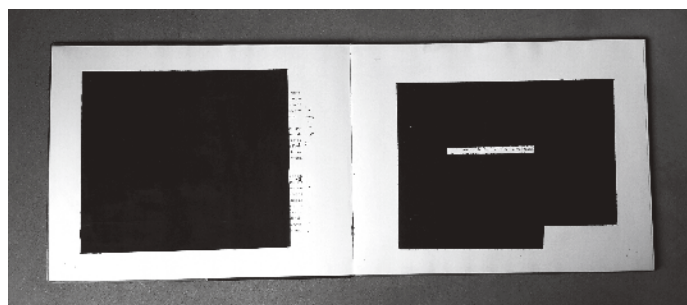
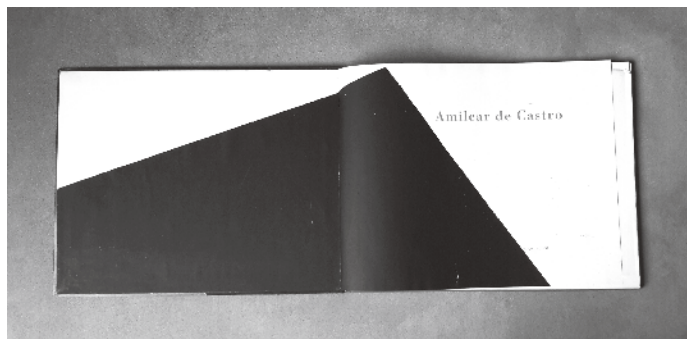
Este texto analisa um livro de artista de Fernando Augusto, artista brasileiro. Trata-se de uma intervenção gráfico-pictórica realizada em 2008 sobre um livro de obras de Amilcar de Castro (1920-2002). No caso de livros sobre artistas visuais (este publicado em 2000), o sistema artístico e o sistema editorial se tangenciam, oportunizando, na circulação do objeto livro, a divulgação de informações como o pensamento visual do artista e o pensamento crítico sobre sua obra. A intervenção no livro é radical pela retirada de elementos técnicos do objeto. Valendo-se de planos pretos geométricos que cobrem quase a totalidade de cada página, Fernando Augusto realiza um singular diálogo com o repertório formal de Amilcar de Castro.

### Amilcar de Castro

Escultor, desenhista e diagramador, Castro tem presença forte na arte brasileira a partir do movimento neoconcretista; também foi o responsável pela reestruturação do projeto gráfico do Jornal do Brasil ao fim dos anos 1950.

Em suas esculturas, o aço *corten* foi a matéria por excelência na produção de suas formas, obtidas por cortes e dobras de planos, de início. Posteriormente, o destaque completo de fragmentos metálicos permitiu o deslocamento de partes do bloco matricial, gerando diversas combinatórias compositivas. Seu trabalho pauta-se pelo rigor construtivo e economia formal, cuja geometria é lírica, leve: se nas peças de corte e dobra, temos um movimento “virtual” da placa, nas peças de corte e deslocamento de blocos, o corte permite o movimento real, mesmo que difícil; as aberturas engendram uma nova espacialidade. Sugerimos que o leitor consulte os links: <https://www.youtube.com/watch?v=ZazzIBAjXg4> e <http://arte1.band.uol.com.br/corte-e-dobra-2/> para ver imagens de obras de Amilcar de Castro.

Como desenhista, Castro valia-se de traços e planos decididos, feitos à trincha ou vassoura, demarcadores de espaços. Em muitos deles, um único movimento definia toda a ocupação. Em sua maior parte, as composições se resolviam na relação preto e branco, sempre econômicas e precisas. É esta a marca que Amilcar de Castro carregou também em sua atuação como projetista gráfico, desde o fim dos anos 1950. Notabilizou-se pela retirada das linhas que separavam anúncios e notícias; os textos eram organizados em colunas, funcionando como “manchas” que, acrescidas eventualmente de imagens, deram mais elegância e concisão à composição da página como um todo. Cabe ainda ressaltar a atuação do artista como docente universitário desde o seu retorno ao Brasil, ao fim dos anos 1970, quando passa a residir em Belo Horizonte, vinculado à Escola Guignard e depois à Escola de Belas Artes da UFMG.



**Figura 1** · Fernando Augusto, *Sem título*, 2008.

24cm x 60cm (aberto). Livro de artista. Foto da autora do artigo

**Figura 2** · Fernando Augusto, *Sem título*, 2008. 24cm x 60cm

(aberto). Livro de artista. Foto da autora do artigo

**Figura 3** · Fernando Augusto, *Sem título*, 2008. Posições do livro

24cm x 30cm x 1 cm (fechado). Livro de artista. Fotos da autora do artigo.

Considerando o alcance das atividades acima mencionadas em um recorte temporal do fim dos anos 1950 até o fim dos anos 1980 — é que percebemos, de um lado, a precisão do gesto manual nos desenhos e essa mesma precisão traduzida pela máquina de oxicorte no bloco metálico, influenciando gerações de alunos no que diz respeito ao desenho como ato decisivo e sem retorno, além da densidade de formas compactas; por outro lado, esse mesmo gesto, ao se dar em escala ampliada, requisita a presença da totalidade corporal do artista — não somente as mãos; este aspecto é paralelo à liberdade expressiva e o retorno da pintura, que foram algumas das marcas da produção artística dos anos 1980 no Brasil.

### **O livro sobre a obra de Amilcar de Castro e as figuras de autoria postas no livro**

Um livro, se o considerarmos como agregação de descrições e reflexões acerca de um fenômeno, depositadas em folhas de papel e obedecendo a uma determinada sequência — é um objeto complexo. Pensado como adensamento de camadas de sentido, ele possui a “capacidade de conjugar a simultaneidade da imagem e a temporalidade do discurso” e essa capacidade não o faz inerte na mente do leitor; ao contrário, “é pensado como um dispositivo, com um papel ativo na memória e na imaginação”. (Cadôr, 2016: 293).

Temos na base um livro organizado sobre a obra escultórica e gráfica de um artista, o que acentua tal complexidade, pois é síntese de uma série de procedimentos organizados ao redor de obras de arte: transformaram-se em imagens fotográficas, alguém pensou sobre elas e produziu um texto crítico; outro organizou a biografia do artista e houve quem idealizou o projeto gráfico do livro. No caso de um livro sobre obras de Amilcar de Castro, ocorre ainda o legado de sua atuação como programador visual: seus textos livres em colunas justificadas afirmaram-se em nosso imaginário, constituindo muitos projetos gráficos de livros e catálogos de obras de arte, em geral. Esse aspecto metalinguístico do projeto gráfico do livro sobre suas obras é presença sutil, mas não menos importante.

Todas essas operações, informações e sujeitos foram regidos pelo editor, que, além de condensar diversas figuras de autoria (cada qual com seu mister), consolidou a realização de um objeto novo, referente às obras artísticas, as quais seguem sua existência paralela e irreduzível ao objeto-livro. Uma edição ilustrada sobre obras de arte é um *produto cultural* em segundo grau, cuja característica principal talvez seja a sua portabilidade. Existe a circulação de um pensamento visual e sua inserção em sistemas afins (o sistema da arte e o sistema editorial). Nessa complexidade sistêmica que é o objeto-livro, residem, pois, duas figuras

de autoria: o artista (e sua obra), de quem se fala; e o editor ou organizador, responsável pela regência de diversos saberes ao redor do artista e sua obra.

Michel Foucault (1992) pensa em figuras de autoria ao escrever sobre práticas discursivas em que é possível se detectar o autor, concebendo diferenças entre o discurso científico e o discurso literário. Se no primeiro a autoria se vincula a um sistema legitimador do que se propõe como alteração de um paradigma, o discurso literário vincula-se à subjetividade de quem o fez.

O livro sobre obras de arte estaria mais próximo ao universo literário do que ao científico. No universo literário, encontra-se o autor de uma obra na verificação da unidade estilística, coerência conceitual e em valores que possam explicitar as transformações de seu projeto poético no tempo. Foucault também propõe o autor como quem instaura uma discursividade. Pensamos em Castro como fundante de um campo de saberes nas Artes Plásticas e também nas Artes Gráficas, pois suas produções promoveram a investigação, o debate e a produção de outros autores (artistas, teóricos e técnicos), que o tomaram como referência.

Com relação ao editor/organizador considerado como figura de autoria, temos o que Foucault nomeia de “função autor” — vincula-se a um sistema institucional que agencia a diversidade e a heterogeneidade de discursos. A função autor também se responsabiliza por uma série de operações complexas, não ocorrendo por uma atribuição espontânea; ela *“não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar.”* (Foucault, 1992: 56-7). Daí concluímos que o editor é uma figura funcional, pela qual são atravessadas várias referências e/ou saberes e que responde, com o livro, ao contexto de sua época; o autor Amílcar de Castro comporta-se distintamente, pois ele alicerça um discurso multiplicador de outros. O livro *sobre um artista* é um exemplo interessante para compreendermos um duplo movimento na reflexão sobre autoria nos discursos literários que Foucault realiza: a detecção da importância de que exista um autor pelo risco do anonimato; em contrapartida, há situações do autor como função e essa flexibilidade retira o sujeito de sua condição de origem para localizá-lo como “função”.

### **O livro de artista, de Fernando Augusto**

Esse sistema ordenado em suas diversas camadas significativas: um livro *sobre um artista*, Fernando Augusto o desestabiliza, construindo, com ele, um único exemplar de livro *de artista*.

Chamamos a atenção para a operação de apropriação que consubstancia seu trabalho. Tal operação relaciona-se ao que Jacques Leenhardt (1994)

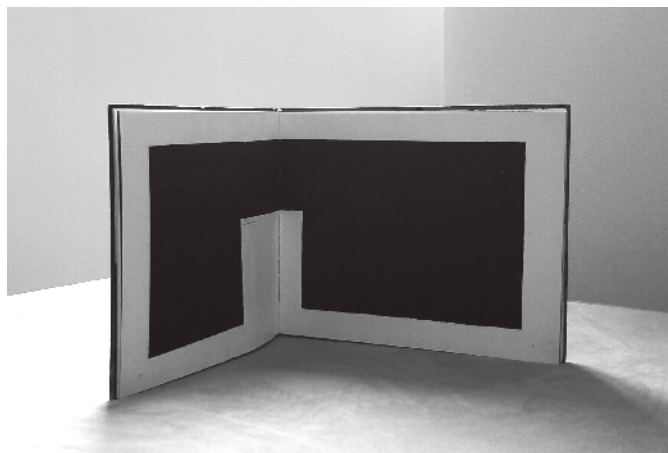
considera como “imagem readymade”: o desenho de um bigode que Duchamp (L.H.O.O.Q., 1919) faz sobre uma reprodução da *Monalisa* de Leonardo da Vinci aponta, sobretudo, que a disponibilização de bens culturais pela indústria (o cartaz em off-set da pintura, acessível a nós via imagem) promove o deslocamento de seu locus originário e possibilita sua migração para quaisquer lugares e sistemas. Nicolas Bourriaud concebe como “pós-produção” a complexa operação artística que se vale de matérias circulantes no mercado cultural para reinseri-las no fluxo da “cultura de uso”: o que se pergunta agora é “o que se pode fazer com” (Bourriaud, 1994:14). Desse modo, usar um objeto cultural pressupõe sua interpretação e mesmo sua inutilização.

As intervenções de Fernando Augusto ocorrem em camadas, tal como o próprio livro-base, e a primeira delas é consumi-lo pela leitura. Hoje compreendida como atividade rotineira, a leitura silenciosa tem sua história própria, relacionada à reprodutibilidade do livro e à conquista da privacidade, entre outros fatores. Ler solitariamente envolve a imaginação e a construção de uma situação espaço/tempo singular, já que o leitor pode interromper, saltar ou recuperar outro trecho já lido (Knuppel, s/d), além de poder transportar o objeto para qualquer lugar. Roger Chartier (1998) vê na leitura a efemeridade, a pluralidade e a invenção; diferentemente, a escrita espacializa o tempo por meio de registros visuais (entre eles, o signo verbal tornado imagem compartilhável).

Lendo livros usados, deparamo-nos com marcas da presença de nossos antecessores: bilhetes e marcadores esquecidos, páginas dobradas, textos sublinhados, sinais gráficos ou mesmo escritos, em paralelo ao texto, nas entrelinhas. Uma experiência anterior em leitura se espacializou sobre um texto escrito: leitura “escrita” sobre outra escrita, uma camada nova de significação interfere na informação original e, conseqüentemente, em nossa experiência atualizada de leitura. Podemos perceber alguns desses vestígios da leitura do artista quando manipulamos o livro: diversos trechos sublinhados à tinta indicam que o sujeito-leitor construiu traços e inscrições sobre o texto impresso. O sujeito-leitor antecedeu, ativamente, o sujeito-apropriador/pós-produtor e o sujeito-pintor.

Após as intervenções da leitura e da inscrição sobre o texto (desenho?), se dá a interferência pictórica propriamente dita. Augusto o percebe como suporte e retira todas as informações técnicas do livro; cada página dúplice convoca o diálogo entre o que está apresentado ali e a nova interferência preta. Planos pretos alteram a espessura de cada página; emprestam-lhe uma aspereza insuspeitada para o papel couché, utilizado na impressão.

A sobreposição é operação recorrente na poética do artista, em que há um



**Figura 4** · Fernando Augusto, *Sem título*, 2008.  
Posições do livro 24cm x 30cm x 1 cm (fechado). Livro de artista.  
Fotos da autora do artigo.

interesse por suportes não virgens como envelopes, diários de classe, revistas, trabalhos aparentemente abandonados, os quais recebem diversas camadas de tintas e colagens. Aqui o preto traz em sua opacidade o radicalismo da sobreposição: irreversível à condição original, a densidade do pigmento se une ao conceito de absoluto, como se a intervenção fosse a criação de uma “escuridão” ou “noite”, por onde pudessem emergir pequenos pontos de luz numa palavra ou outra não recoberta. O próprio artista aponta: “o negro vai cobrindo tudo o que havia antes, todas as tentativas, todas as formas, criando espaços densos e opacos, onde o encobrir e o revelar andam de mãos dadas”. (Santos Neto, 2013:58)

Tudo ocorre como se um grande volume de águas levasse matérias inorgânicas, seres vivos e mortos, edificações, constituindo um leito de indiscerníveis e de desaparecimentos (o trabalho do autor-editor). O escurecimento só faz permanecer o peso irredutível da cor, das formas geométricas e da escultura. Por um lado, esse gesto pictórico “agressivo” de anulação poderia ser pensado como negação (interdição) do próprio conteúdo do livro; por outro lado, há uma identificação entre as formas construídas com o próprio repertório formal de Amílcar de Castro. Isto devolve ao objeto final, a evocação da origem do livro monográfico: a densidade dos planos em corte e dobra consubstanciando a tridimensionalidade. O próprio livro se oferece como plano duro para que se porte de pé, apresentando em suas dobras, novas composições alusivas ao pensamento visual do escultor.

## Considerações finais

Trata-se, assim, da construção de camadas de sentido, postas desde a produção, a aquisição do objeto-livro, suas marcas de leitura e seus apagamentos. Somente o livro sobre o artista já é uma construção complexa: consolidado de diversos saberes e figuras de autoria, sob a organização de um editor, que assume para si uma autoria compósita.

Por meio da apropriação do livro como produto cultural derivado do projeto poético de Amilcar de Castro, Fernando Augusto promove um singular diálogo. Lembrando que ambos já se conheciam na relação professor/aluno ou mesmo em entrevistas, o diálogo agora é de outra ordem. Suas interferências pretas conversam com as formas pretas das pinturas de Amilcar de Castro; a capa dura do livro e a dobra central habilitam-no a um comportamento escultórico, como se fosse um estudo para uma peça de corte e dobra do artista mineiro.

Em sua intervenção ocorre a negação do discurso que demarca o editor como autor funcional do objeto; o livro de artista de Fernando Augusto transforma-se em uma ficção acerca de outro discurso, o diálogo existente entre dois artistas.

## Referências

Bourriaud, Nicolas (2004) *Post-producción: la cultura como escenario*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Cadôr, Amir Brito (2016) *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Chartier, R.; Cavallo, G (1998) *História da leitura no Mundo Ocidental*. Vol. 1. São Paulo: Ática.

Knuppel, Maria Aparecida C. (s/d) "História da leitura: do prólogo à inspiração".

[Consult. em 2016-12-28] Disponível em URL [http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer\\_histedbr/seminario/seminario7/TRABALHOS/M/Maria%20aparecida%20crissi%20knuppel.pdf](http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario7/TRABALHOS/M/Maria%20aparecida%20crissi%20knuppel.pdf).

Leenhardt, Jacques (1994) "Duchamp, crítica da razão visual": In: Novaes, Auto (org). *Artepensamento*. São Paulo, Companhia das Letras. p.339-350.

Santos Neto, Fernando Augusto (2013) *Pintura sobre pintura*. Vitória: GSA Editora.

#### **4. :Estúdio, normas de publicação** :Estúdio, *publishing directions*

# Ética da revista

## *Journal ethics*

### **Ética da publicação e declaração de boas práticas**

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Estúdio está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

#### **Autores**

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retracts a publicação.

#### **Editores**

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de gênero, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares acadêmicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

### **Pares acadêmicos**

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

# :Estúdio — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

A *Revista Estúdio* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Estúdio* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Estúdio* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Estúdio* e enviado dentro do prazo limite, e

for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

A Revista Estúdio promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

## **Procedimentos para publicação**

### **Primeira fase: envio de resumos provisórios**

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Estúdio* envie um e-mail para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em \_a e em \_b.

Por exemplo:

- o ficheiro palavra\_preliminar\_a.docx contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro palavra\_preliminar\_b.docx contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

### **Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório**

Cada artigo final tem um máximo 11.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão \*.docx ou \*.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: palavra\_completo\_b).

### **Custos de publicação**

A publicação por artigo na *Estúdio* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

## Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

## Cedência de direitos de autor

A *Revista Estúdio* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

## Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: \_\_\_\_\_

que apresento à *Revista Estúdio*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Estúdio*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Estúdio* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

# Meta-artigo auto exemplificativo

## *Self explaining meta-paper*

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

### **Resumo:**

*O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.*

**Palavras-chave:** meta-artigo, conferência, normas de citação.

### **Abstract:**

*The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.*

**Keywords:** meta-paper, conference, referencing.

## **Introdução**

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas *:Estúdio, Gama, e Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

## 1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

## 2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

*Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas* (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschky, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

### 3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



**Figura 1.** Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



**Figura 2.** Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

**Quadro 1.** Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

|   |   |   |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| 4 | 5 | 6 |
| 7 | 8 | 9 |

**4. Sobre as referências**

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

**Conclusão**

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

## Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]  
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

# Chamada de trabalhos: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa

*Call for papers:  
IX CSO'2018 in Lisbon*

**VIII Congresso Internacional CSO'2018** — “Criadores Sobre outras Obras”  
23 a 28 março 2018, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

## **1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas**

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

### Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

### Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

## **2. Línguas de trabalho**

**Oral:** Português; Castelhana.

**Escrito:** Português; Castelhana; Galego; Catalão.

## **3. Datas importantes**

Data limite de envio de resumos: 30 novembro 2017.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 15 dezembro 2017.

Data limite de envio da comunicação completa: 2 janeiro 2018.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2018.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista :*Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2018. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do IX Congresso (dotada de ISBN).

#### 4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

#### 5. Submissões

**Primeira fase, RESUMOS:** envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações.

Instruções detalhadas em [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

**Segunda fase, TEXTO FINAL:** envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

#### 6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegiava-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

##### Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## 7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

No material de apoio incluem-se exemplares das Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

## Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com



**:Estúdio, um local de criadores**  
*:Estúdio, a place of creators*

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers  
— biographic notes*



**ALMERINDA DA SILVA LOPES** (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega.



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutorado em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrônica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra - Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutorado na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em [www.abarbosa.org](http://www.abarbosa.org)).



**ANGELA GRANDÓ** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutorado em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutorado em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.

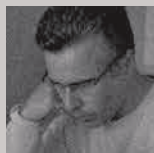


**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, do qual é coordenador geral. É professor Associado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sendo docente permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação — UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004), e pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Portugal). Tem experiência na área de Artes, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes

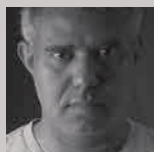
temas: processos criativos nas mídias contemporâneas, com ênfase no campo das artes, cultura, e paisagem e arte pública. Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ, CAPES e FAPES.



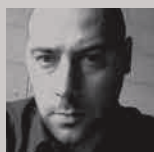
**ARTUR RAMOS** (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



**CARLOS TEJO** (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio”. En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance “Chámalle X” (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



**CLEOMAR ROCHA** (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doutorado em Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espacio-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objects e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design ([www.designa.ubi.pt](http://www.designa.ubi.pt)). A par do labor académico integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social, onde tem desenvolvido actividade artística comunitária.



**EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA** (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTEC / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (mandato de 2016, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. [www.benevolentanger.org](http://www.benevolentanger.org)



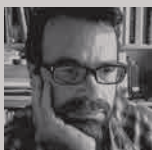
**ILÍDIO SALTEIRO** (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Recentemente a sua atividade caracteriza-se como professor, artista-plástico e curador: professor de Pintura, coordenador da licenciatura de Pintura na FBAUL e vice-presidente do CIEBA; trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulada *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa em 2013; curadoria dos projetos GABA, Galeria Abertas das Belas-Artes (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (2015, Casa das Artes de Tavira), e *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa).



**JOÃO PAULO QUEIROZ** (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas: *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



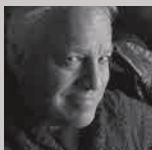
**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



**JOÃO CASTRO SILVA** (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



**JOAQUÍN ESCUDER** (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la Universidad de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Realiza obras que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos. Además trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Estas sinestesias entre el color, el sonido y el tiempo son la esencia del filme realizado en 2010 por el compositor y musicólogo Jean-Marc Chouvel: *Joaquín Escuder — Todo son rayas*.



**JOSEP MONTOYA HORTALANO** (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca* ProDart (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



**JOSU REKALDE** (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada, (2011).* En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988).* El video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.( 1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prêmios e distinções. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no el trabalho artístico e reflexivo. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



**LUÍSA SANTOS** (Portugal, 1980). é curadora independente e Professora Gulbenkian na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica, em Lisboa, desde 2016. Doutorada em Estudos de Cultura pela Humboldt-Viadrina School of Governance, Berlim (2015), com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), Mestre em Curadoria de Arte Contemporânea pela Royal College of Art, Londres (2008), com Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, e licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), tendo também feito investigação em Práticas Curatoriais na Konstfack University College of Arts, Crafts and Design, Estocolmo (2012). Com uma atividade que combina investigação com prática curatorial, os seus projetos mais recentes incluem "There's no knife without roses", no Tensta Konsthall, Estocolmo (2012); "Daqui parece uma montanha", no Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2014); "Græsset er altid grønne", no Museet for Samtidskunst, Roskilde (2014-15); a curadoria executiva da primeira edição da *Anozero: Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra* (2015); e a curadoria geral da exposição Europeia da rede CreArt, *Notes on Tomorrow*, em

Kaunas, Kristiansand e Aveiro (2016-17). Desde 2015, é membro do Comitê Científico do Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras (CSO), e dos Comitês Científicos e Editoriais das Revistas Acadêmicas *Estúdio*, *Gama* e *Croma*. Desde 2016, é membro do Comitê Editorial do *Yearbook of Moving Image Studies* (YoMIS), publicado pela Büchner-Verlag. Áreas de investigação: Arte Contemporânea; Estudos de Curadoria; Estudos de Cultura; Empreendedorismo Cultural; Arte e Gestão; Sistemas Sociais. Website: [luisa-santos.weebly.com](http://luisa-santos.weebly.com)



**MARCOS RIZOLLI** (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStudium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStudium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasil.



**MARGARIDA PRIETO** (Portugal). Vive e trabalha em Lisboa. Doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (com Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Dirige a Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudônimo Ema M tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura.



**MARIA DO CARMO VENEROSO** (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte” dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPq.



**MARISTELA SALVATORI** (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e, atualmente, coordena a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l'Art pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



**MÒNICA FEBRE MARTÍN** (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doutorada na mesma faculdade com a tese “Art i Disg: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts” em 2009. Premio extraordinário de licenciatura, assim como prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Prémio de gravura no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente, e por três anos, trabalhando em uma escola secundária, James Callis em Vic.



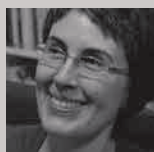
**NEIDE MARCONDES** (Brasil) Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



**NUNO SACRAMENTO** (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese Shadow Curating: A Critical Portfolio. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade de Aberdeen e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.



**ORLANDO FRANCO MANESCHY** (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Com estágio pós-doutoral no *Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes* da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* (UFPA/CNPq). É articulador do *Mirante — Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Curador da *Coleção Amazoniana de Arte* da UFPA. Foi um dos cinco finalista do *Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi* — CNI, 2015, em curadoria. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Algures, ou o Primeiro Beijo*, 35º Arte Pará, Artista Convidado, outubro de 2016, Casa das Onze Janelas, Belém; *Outra Natureza*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; *Horizonte Generoso — Uma experiência no Pará*, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; *Transborda*, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU - Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais* — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte* da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no *Projeto Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Projeto Arte Pará* 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de *Caos e Efeito*), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; *Projeto Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, dentre outras.



**PAULA ALMOZARA** (Brasil). Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) e do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Recebeu em 2014 o *Prêmio Brasil Fotografia*, categoria *Desenvolvimento de Projetos* com pesquisa sobre a ruptura das noções de reprodutibilidade técnica com experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares. Desde 2006 realiza pesquisa artística sobre processos gráficos, fotografia e vídeo.



**RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS** (Brasil, 1978). Doutorada e Mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Especialista em Curadoria e Educação em Museu de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Pesquisadora, artista visual com exposições dentro e fora do Brasil e professora adjunta na Universidade Regional do Cariri do setor de Teoria da Arte.

# Sobre a :Estúdio

## About :Estúdio

### Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista :Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

### Procedimentos de revisão cega

A *Revista :Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

### Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista :Estúdio* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

### Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista :Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 33 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

### Uma número temático

A *Revista :Estúdio* é publicada quatro vezes por ano. Os números pares são temáticos e não são adstritos ao Congresso CSO. Os números ímpares acompanham o Congresso anual CSO, Criadores Sobre outras Obras, resultando das comunicações que a Comissão Científica do Congresso selecionou como mais qualificadas.

# Ficha de assinatura

## *Subscription notice*

### **Aquisição e assinaturas**

Preço de venda ao público:  
10€ + portes de envio

Assinatura anual (quatro números):  
36€

Pode adquirir os exemplares  
da Revista :Estúdio na loja online  
Belas-Artes ULisboa —  
<http://loja.belasartes.ulisboa.pt/estudio>

### **Contactos**

Loja da Faculdade de Belas-Artes  
da Universidade de Lisboa  
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal  
Telefone: +351 213 252 115  
[encomendas@belasartes.ulisboa.pt](mailto:encomendas@belasartes.ulisboa.pt)



## Arte e relações habituais

As relações que os artistas estabelecem sobre os objetos comuns instalam um paradigma aderente de apropriação, de re-significação, de deslocamento. Intervenções de artistas, documentadas em muitos dos artigos do número 19 da Revista Estúdio, interpelam, através de uma renovada economia simbólica, alternativas ao circuito dos objetos.

A descontextualização e recontextualização opera-se na câmara branca, no dispositivo modernista.

O "Cubo" digere devagar a sua dissolução crítica através de manifestações multiformes. A processamento é lento.

ISBN 978-989-8771-62-9



9 789898 771629 >

Crédito da capa: José Luís Neto.  
Da série 22474 (2000) Prova, gelatina e prata,  
41 x 31 cm. Cortesia do artista.