

:ESTÚDIO 20

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
outubro–dezembro 2017 | trimestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

CIEBA–FBAUL

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 8, número 20, outubro-dezembro 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 20, outubro-dezembro 2017
ISSN 1647-6158, eISSN 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://sindex.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: Teresa Milheiro, The anti-existence device, 2009. Prata e plástico. Foto: Luís Pais.
Cortesias da artista.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Leonardo Silva

Impressão e acabamento: Europress

Tiragem: 250 exemplares

Depósito legal: 308352/10

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8771-63-6



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



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,
Facultat 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)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-17
Resistir: arte e discursos contra a história JOÃO PAULO QUEIROZ	Resisting: art and performance against history JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
2. Dossier editorial	2. Editor's section	20-29
Rapunzel, cabelos que tocam o céu: a arte contemporânea como tratamento artístico/cosmético/estético dedicados aos capilares crespos RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS	Rapunzel: contemporary art as a cosmetic / aesthetic treatment from the performances of Juliana dos Santos and Priscila Rezende RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS	20-29
3. Artigos originais	3. Original articles	32-159
O que somos?: Leitura Heideggeriana do trabalho de Ricardo Guerreiro Campos PEDRO MIGUEL SANTOS SILVA	What are we? Heideggerian lecture of Ricardo Guerreiro Campos's Work PEDRO MIGUEL SANTOS SILVA	32-40
Ações de (des)velamento: a escrita performativa na obra Pes(o)soa de Carne e Osso de Santiago Cao SAMARA AZEVEDO DE SOUZA	(Un)veiling Actions: the performative writing in the work Pes(o)soa de Carne e Osso by Santiago Cao SAMARA AZEVEDO DE SOUZA	41-47
A impossibilidade Minimal na obra de Jose Carlos Villar JOAO WESLEY DE SOUZA	The Minimal impossibility in the artwork of José Carlos Villar JOAO WESLEY DE SOUZA	48-54
Personajes y escenarios en las performances de Elena Tejada MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA	Characters and scenarios in the performances of Elena Tejada MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA	55-64
Julie Brook, naquele quarto a céu aberto ISABEL SABINO	Julie Brook, in that room under the open sky ISABEL SABINO	65-73

<p>Itinerancias Espirituales: el deambular metafísico de Simón Arrebola ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS</p>	<p><i>Spiritual Wanderings: the metaphysical ramble of Simón Arrebola</i> ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS</p>	<p>74-85</p>
<p>Construção pela destruição: camadas de pele da cidade revelada pela obra de Vhils MARCOS ANTONY COSTA PINHEIRO</p>	<p><i>Construction through destruction: skin layers of the city revealed by Vhils' work</i> MARCOS ANTONY COSTA PINHEIRO</p>	<p>86-92</p>
<p>As Ordenações Poéticas de Elke Coelho RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA</p>	<p><i>The Poetic Orders of Elke Coelho</i> RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA</p>	<p>93-100</p>
<p>Relatos sublimes a través de objetos cotidianos. Identidad, poder y cotidianeidad en la obra de Eulália Valldosera PILAR MANUELA SOTO SOLIER</p>	<p><i>Sublime stories through everyday objects. Identity, power and daily life in the work of Eulália Valldosera</i> PILAR MANUELA SOTO SOLIER</p>	<p>101-111</p>
<p>Estilhaços: Uma empatia animada ELIANE MUNIZ GORDEEFF</p>	<p><i>Fragments: An animated empathy</i> ELIANE MUNIZ GORDEEFF</p>	<p>112-120</p>
<p>Interioridades: Teresa Milheiro ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE</p>	<p><i>Interiorities: Teresa Milheiro</i> ELIANE MUNIZ GORDEEFF</p>	<p>121-130</p>
<p>Arte Urbano textual como Reivindicación Poética en la Obra de Rogelio López Cuenca PEDRO ORTUÑO MENGUAL & SONIA CORRALES RODRÍGUEZ</p>	<p><i>Textual urban art as a poetic claim in the work of Rogelio López Cuenca</i> PEDRO ORTUÑO MENGUAL & SONIA CORRALES RODRÍGUEZ</p>	<p>131-140</p>
<p>Dionisio Cañas: entre la palabra y la imagen, un lugar para la reconciliación MANUEL MAS MARTÍN-CORTÉS</p>	<p><i>Dionisio Cañas: between the word and the image, a place for reconciliation</i> MANUEL MAS MARTÍN-CORTÉS</p>	<p>141-148</p>
<p>Lika Mutal, las piedras y el ojo que llora de la artista plástica holandesa que se enamó del Perú CARMEN ELENA GARCÍA ROTGEROS</p>	<p><i>Lika Mutal, the stones and the eye that cries of the Dutch plastic artist who fell in love with Perú</i> CARMEN ELENA GARCÍA ROTGER</p>	<p>149-159</p>

NICHOS DE JOSEFINA GUILISASTI: UM TOPOS PARA A PINTURA OU UM ESPAÇO DE PENSAMENTO	THE NICHES OF JOSEFINA GUILISASTI: A TOPOS FOR PAINTING OR A THINKING SPACE	160-171
MARILICE CORONA	MARILICE CORONA	
<hr/>	<hr/>	
4. :Estúdio, normas de publicação	4. :Estúdio, publishing directions	174-200
<hr/>	<hr/>	
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	174-175
<hr/>	<hr/>	
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	176-178
<hr/>	<hr/>	
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	179-184
<hr/>	<hr/>	
Chamada de trabalhos: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa	<i>Call for papers: IX CSO'2018 in Lisbon</i>	185-187
<hr/>	<hr/>	
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	188-189
<hr/>	<hr/>	
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	190-198
<hr/>	<hr/>	
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	199
<hr/>	<hr/>	
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	200

1. Editorial

Editorial

Resistir: arte e discursos contra a história

Resisting: art and performance against history

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 Estúdio*.

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: Os discursos são bons contributos dos estudos estruturais: os significantes, deslizando, tornam-se significados em geração, o tempo chama para si a construção do sujeito. A identidade surge de um desempenho, e os enviesamentos ideológicos são denunciados. A revista Estúdio gera novos discursos, em que os enunciadores são os próprios artistas, tomando por objeto a obra de outros artistas. Entra ar fresco no circuito poderoso da arte. É resistência, ocupar espaço, construir discurso, e contribuir com conteúdo informado e qualificado.

Palavras chave: discursos / gramáticas de produção / gramáticas de reconhecimento / retóricas / Revista Estúdio.

Abstract: *The speech analysis is a good contribution from the structural studies research: the signifiers become sliding meanings in continuous generation, and time is a contributor to the construction of the subject. The identity arises from a performance, and hence the ideological biases are reported. Revista Estúdio generates new speeches, in which the enunciators are the artists themselves, taking as subject the work of other artists. Freshness enters in the powerful art circuit. Resistance is demanded, to take up space, build speech, and contribute to more informed and qualified content.*

Keywords: *speeches / production grammars / recognition grammars / rhetorics / Revista Estúdio.*

1. *Différance* e retórica

Os discursos são boas notícias dos contributos estruturais: os significantes são deslizantes, a “*différance*” torna-se significado em geração (Derrida, 1978:75), o tempo entra na axialidade sintagmática e chama para si a construção do sujeito. A identidade surge de um desempenho, e os enviesamentos ideológicos são denunciados um após o outro. Os enunciados precisam de ser localizados em relação aos enunciadores, dependem deles, constroem-nos.

Aqui apresentam-se diversos enunciados, que se debruçam sobre outros tantos desempenhos (Dias, 2011). Trata-se de tema difícil, a arte. Os discursos sobre arte podem ser muito poderosos, se os enunciadores o forem. A arte está no campo da retórica, e legitima-se retoricamente.

2. Novos discursos

A proposta é mesmo esta, construir discurso, mas invertendo as hierarquias. A revista *Estúdio* suscita novos tipos de discursos, em que os enunciadores são os próprios artistas, tomando por objeto a obra de outros artistas. Os interesses legitimadores dissipam-se e entra ar fresco no circuito poderoso da arte. É preciso contrapor resistência, ocupando espaço, construindo discurso, contribuindo com conteúdo informado e qualificado.

3. Contributos na *Estúdio* 20

O Número 20 da Revista *Estúdio* apresenta dois artigos de pares académicos. De Renata Felinto, Ceará, Brasil, o artigo “Rapunzel, cabelos que tocam o céu: a arte contemporânea como tratamento artístico/cosmético/estético dedicados aos capilares crespos” debate os temas pós-coloniais e de hegemonia racial. O padrão de branco e ocidental hegemónico é o tema explorado nas obras de Juliana dos Santos e de Priscila Rezende. Os cabelos lisos, que se alisam com esforço e utensilagem, mais ou menos eficiente, mais ou menos improvisada. As manifestações tornam-se discursos visíveis de uma opressão interiorizada, assegurando uma auto-colonização.

Marilice Corona, de Rio Grande do Sul, Brasil, no artigo “Os nichos de Josefina Guilisasti: um ‘topos’ para a pintura ou um espaço de pensamento” debruça-se sobre o modo como a artista chilena Josefina Guilisasti (n. Santiago do Chile, 1963) se apropria da tradição do nicho e da natureza-morta ao apresentar vistas isoladas de objetos ou pássaros de uma melancolia moderna, obrigada à objetividade do espécime, da moldura, da divisão, da classe.

Na secção de artigos originais a concurso, nesta edição da revista *Estúdio*, apresentam-se 14 artigos originais.

Pedro Miguel Santos Silva, de Portugal, no artigo “O que somos?: Leitura Heideggeriana do trabalho de Ricardo Guerreiro Campos” propõe uma leitura erudita da obra do português Ricardo Guerreiro Campos, pintor e fotógrafo, que assume a identidade como tema de intervenção artística.

O artigo “Ações de (des)velamento: a escrita performativa em Pes(o)soa de Carne e Osso de Santiago” de Samara Azevedo de Souza, do Brasil, debruça-se sobre a obra interventiva do performer Santiago Cao (n. 1974, Buenos Aires, Argentina, e radicado em Salvador, Brasil), mais particularmente sobre a performance “PES(O)SOA DE CARNE E OSSO”. Perante o inusitado de um corpo suspenso de uma rede, Cao, ele mesmo, ouve e vê, sofre e sente.

João Wesley de Souza, do Espírito Santo, Brasil, no artigo “A impossibilidade Minimal na obra de Jose Carlos Villar” apresenta a obra escultórica deste autor nascido em Villa Velha, Vitória, ES, Brasil, com larga trajetória na escultura em ferro. Sobre este escultor influente no Centro de Artes da UFES poderemos referir alguns estudos complementares da área da crítica genética (Salles, 2000) como por exemplo Lima & Cirillo (2013). Uns e outros estabelecem importantes contributos para melhor apreender a originalidade destes trabalhos impositivos.

Mihaela Radulescu de Barrio, de Lima, Peru, no artigo “Personajes y escenarios en las performances de Elena Tejada” apresenta e debate as intervenções da artista peruana Elena Tejada-Herrera, hoje residente nos EUA. Artista que se assume na arte participativa, e pode ser compreendida nas propostas da estética relacional (Bourriaud, 2009) ao mesmo tempo que integra a hibridação peruana como matéria significativa interpeladora de discursos pós coloniais e recusando paternalismos do mundo da arte:

En su performance, “Boundaries” [2000], Elena Tejada se esforzó por leer en inglés — pronunciado como se escribe — libros de arte, subida en una mesa y rodeada de libros, y terminó masticando y tragando las páginas de uno de estos incomprensibles depositarios de la verdad sobre el arte. (Radulescu de Barrio, 2017: xx)

Esta é uma *persona* extraordinária, que num outro local se expõe, e urina, de cintura nua, frente aos curadores e críticos da Bienal de Lima, de 1997.

De Portugal, Isabel Sabino, no artigo “Julie Brook, naquele quarto a céu aberto,” aborda a obra desta autora, Julie Brook (n. 1961, Alemanha), que expande um pequeno espaço, uma caravana, um quarto, num continuo extenso de contemplação demorada e admirada sobre a paisagem. As suas gravações vídeo procuram com insistência uma outra resistência face ao tempo da natureza, das marés, da erosão, e da sua fragilidade essencial.

De Granada, Espanha, Antonio Osorio, no artigo “Itinerancias Espirituales: el

deambular metafísico de Simón Arrebola” faz uma aproximação à obra de Simón Arrebola (n.1979, Torredelcampo, Jaén). e ao seu projeto “Itinerancias Espirituales” (2015), partindo da “Divina Comédia” de Dante. Telas que convocam infinitudes, infernos, paraísos, alusões poéticas materializadas em “mapas simbólicos,” em desenho meticuloso e pintura poderosa nos seus termos iconográficos e iconológicos.

Marcos Pinheiro, de Brasília, Brasil, no artigo “Construção pela destruição: camadas de pele da cidade revelada pela obra de Vhils” aborda a obra poderosa deste artista urbano (Vhils, n. 1987, Portugal), que faz da sobreposição de vivências, de camadas de usos, e de rostos anônimos, a essência atualizada e efêmera das suas intervenções.

Do Paraná, Brasil, o autor Ronaldo Oliveira no artigo “As Ordenações Poéticas de Elke Coelho” aborda a obra apropriativa e densa, rica de sugestões tácteis e visuais desta artista brasileira (n. São Paulo, 1983 e radicada em Londrina, Paraná, Brasil). Proveniente da intervenção que o olhar realiza, quando conhece, escolhe, coleciona, sejam objetos, sejam sensações ou memórias.

Pilar Soto, de Murcia, Espanha, no artigo “Relatos sublimes a través de objetos cotidianos: identidad, poder y cotidianeidad en la obra de Eulália Valldosera” apresenta esta autora multidisciplinar (n. 1963) que torna os cotidianos em momentos de gigantismo perceptivo e de espectáculo, introduzindo a utensilagem associada ao feminino em dispositivos que provocam os sentidos.

Eliane Gordeeff, do Brasil, no artigo “Estilhaços: uma empatia animada” debruça-se sobre a obra em curta-metragem “Estilhaços” (2016), do animador português José Miguel Ribeiro (n. 1966). O passado da guerra colonial surge como ruído de fundo que perpassa as gerações, e se exprime ao longo do tempo.

Isabel de Albuquerque, de Portugal, no artigo “Interioridades” apresenta a obra da joalheira Teresa Milheiro. Uma das suas peças sugeriu a capa deste número 20 da Revista Estúdio, o seu *anti-existence device* (2009), ampolas prontas a injetar fluidos anestésicos, protésicos e estéticos, como o *botox*. O corpo quer anular os sinais de existência.

Pedro Ortuño & Sonia Corrales, de Murcia, Espanha, no artigo “Arte Urbano textual como Reivindicación Poética en la Obra de Rogelio López Cuenca” abordam a obra urbana deste artista, Rogelio López Cuenca (n. Nérja, Espanha, 1959), de sentido interventivo e crítico no contexto hiper-urbano, onde os fluxos financeiros competem com os fluxos migratórios em intensidade e desequilíbrio. Como uma das suas intervenções afirma, citando Picabia, há que atravessar as ideias, mais que atravessar cidades e fronteiras. O paraíso terminou, com uma placa de fim de localidade: o código explica-nos a tragédia.

Manuel Mas Martín-Cortés, de Pontevedra, Espanha, no artigo “Dionisio Cañas: entre la Palabra y la Imagen: un Lugar para Reconciliación” aborda o projecto “El Gran Poema de Nadie” do artista Dionisio Cañas (n. 1947, catedrático aposentado da City Univ. de Nova Iorque). As diferentes intervenções poéticas e de reutilização de materiais abandonados fazem do suporte de Cañas os restos gráficos dos dizeres e fazeres mais marginais, aproximando-se das pessoas de rua ou dos refugiados da ilha de Lesbos, Grécia.

O artigo “Lika Mutal, las piedras y el ojo que llora de la artista plástica holandesa que se enamoró del Perú” de Carmen García (Lima, Peru) apresenta a obra da artista holandesa, Lika Mutal, formada e radicada no Peru, onde elege a pedra e uma atitude “Land Art” para as suas intervenções artísticas. O ambiente entra nas preocupações holistas atualizando as oposições antigas: caveira ou condor, as suas presenças coexistem na mesma pedra.

4. Gramáticas de reconhecimento e poder

As retóricas necessitam de momentos de produção e de reconhecimento, as suas “gramáticas” (Véron, 1980; 1999) que lhe são exteriores, mas as conformam.

Os discursos da arte são eles mesmos retóricas inseridas em gramáticas de produção, a montante, e sujeitas às gramáticas de reconhecimento, das quais estes artigos também fazem parte, a par da receção continuada da obra. Sendo certo que uma e outra gramática (de produção e de reconhecimento) são ambas portadoras de imputação ideológica, de manifestação do poder, de “astúcia” da sua reprodução (Foucault, 1994), não é menos verdade que existe uma assimetria nesses momentos: a produção está conformada por estruturas de produção, de relação e quadros de conhecimento que se fecham no tempo definido, enquanto que no reconhecimento o processo permanece em aberto para sempre (Hall, 1980).

O desafio é atual: a produção destes discursos, por artistas, tem uma legitimidade calibrada pela história, pela diversidade (Nunes, 2010). Certamente irão ter mais ou menos justificação, mas a sua existência não é ignorável. O artista assume mais responsabilidade, incorporando agências, não apenas do lado da produção solitária, mas também do lado do reconhecimento, onde se completa o ciclo da reprodução do poder (Oliveira & Stratico 2013).

A Revista *Estúdio* localiza-se: instância retórica, lugar de empoderamento, e ao mesmo tempo local de agência e de astúcia de um poder que aqui só se manifesta através dos artistas, tanto na produção, como no seu reconhecimento continuado, entregando-se à lógica da produção do sentido.

Referências

- Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética Relacional*. São Paulo. Martins Fontes. ISBN 978-85-99102-97-8
- Derrida, J., 1978. "Cogito and the History of Madness." In *Writing and Difference*. London: Routledge.
- Dias, Belidson (2011). O Mundo da Educação em Cultura visual. *Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*.
- Foucault, Michel (1994) *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Lisboa: Relógio de Água. ISBN: 9789727082407
- Hall, Stuart (1980). "Encoding / decoding." In *Culture, media, language*, 128-38. Disponível em URL: http://www.hu.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Hall_Encoding-n-Decoding.pdf
- Lima, Mariana de Araújo Reis & Cirillo, José (2013) "O último escultor: um olhar sobre o processo criativo do artista José Carlos Vilar" In Monteiro, R. H. e Rocha, C. (Orgs.). *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia-GO: UFG, FAV.
- Nunes, Ana Luísa Ruschel (2010). História da Arte e desenvolvimento do pensamento estético da criança: uma aprendizagem significativa. *Revista Práxis Educativa*, 5(1).
- Oliveira, Ronaldo Alexandre, & Stratico, Fernando A. (2013). "Histórias do sujeito e formação em arte". DOI 10.5212/PublicatioHuma.v.21i2.0005. *Publicatio UEPG: Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes*, 21(2). 187-95.
- Radulescu de Barrio de Mendoza, Mihaela (2017) "Personajes y escenarios en las performances de Elena Tejada". *Revista Estúdio, Artistas sobre outras obras*. 8(20): 55-64.
- Salles, Cecília Almeida, (2000) *Crítica Genética: uma (nova) Introdução*. São Paulo: Educ.
- Verón, Eliseo. (1980) *A produção do sentido*. São Paulo: Cultrix.
- Verón, Eliseo. (1999) *Esto no es un libro*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

2. Dossier editorial

Editor's section

Rapunzel: a arte contemporânea como tratamento cosmético/estético a partir das performances de Juliana dos Santos e de Priscila Rezende

Rapunzel: contemporary art as a cosmetic / aesthetic treatment from the performances of Juliana dos Santos and Priscila Rezende

RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS*

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

*Brasil, artista visual, pesquisadora e professora universitária. Bacharelado em Artes Plásticas — Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestrado em Artes Visuais pela mesma Instituição. Licenciatura em Artes Plásticas pelo UNICENTRO Belas Artes de São Paulo. Especialista em Curadoria e Educação em Museus de Artes — Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Doutora em Artes Visuais, UNESP.

AFLIAÇÃO: Universidade Regional do Cariri, Centro de Artes — Ceará. Av. Castelo Branco, 1056 — Pirajá, Juazeiro do Norte — CE, 63030-200 Brasil. E-mail: renata.santos@urca.br

Resumo: O presente artigo reflete sobre o padrão de beleza feminino normativo branco e ocidental imposto a todas as mulheres a partir das obras de Juliana dos Santos e de Priscila Rezende. O diálogo acerca do modelo de beleza vigente centra-se no questionamento das representações de feminilidade e harmonia estéticas forjadas a partir da enorme valorização dos cabelos lisos. Também consideramos o impacto decisivo da publicidade e da indústria cultural no processo de negação de si e de seus cabelos crespos por parte das mulheres negras. Assim, o modelo hegemônico excludente se desdobra como ativador de um processo de contínua violência contra essas mulheres com conseqüências em suas vidas social, profissional, afetiva e sexual. As duas artistas tratam de cabelos em suas performances e, revertemos a dor que elas apresentam por meio de artifícios de alteração de textura e de negação, para um tratamento cosmético/estético de aceitação e de cura.

Palavras-chave: performance/ mulher negra / cabelos / arte contemporânea / estética.

Introdução

Juliana dos Santos e Priscila Rezende são duas artistas visuais afro-brasileiras que criticam, por meio de suas obras, o padrão de beleza hegemônico branco imposto “universalmente” às mulheres.

O estabelecimento do modelo único de beleza se fortalece a partir do fundamento capitalista das sociedades contemporâneas que usam meios de profusão do mesmo, como a publicidade e a indústria cultural. Mulheres que compõem diversos grupos humanos nas sociedades ocidentais ou ocidentalizadas atuais, buscam alcançá-lo de forma inconseqüente.

Um dos elementos que impactam neste contexto são os cabelos lisos como marcadores de beleza. Processos de dor, sofrimento e negação são inerentes recursos usados para que cabelos crespos aproximem-se dos fios lisos, e as seqüelas nessas mulheres extrapolam os limites do corpo físico.

Enquadrar-se é um objetivo, pois, afastar-se dele também pode significar excluir-se dos mercados, como o de trabalho e de relacionamentos, provando que as implicações às que não se adéquam são muitas.

As duas artistas realizaram obras de arte na linguagem da performance e

Abstract: *This article reflects on the standard of white and western normative feminine beauty imposed on all women from the works of Juliana dos Santos and Priscila Rezende. The dialogue about the current model of beauty focuses on the questioning of representations of femininity and aesthetic harmony forged from the enormous value of straight hair. We also consider the decisive impact of advertising and cultural industry on black women's denial of self and their frizzy hair. Thus, the exclusionary hegemonic model unfolds as an activator of a process of continuous violence against these women with consequences in their social, professional, affective and sexual lives. The two artists treat hair in their performances and reverse the pain they present through artifice of altered texture and negation for a cosmetic / aesthetic treatment of acceptance and healing.*

Keywords: *performance / black woman / hair / contemporary art / aesthetics.*

suas experiências pessoais são balizadoras do processo de criação. Ao introduzi-las tentamos alargar mentalidades no que à diversidade do Belo.

Compreendemos que suas obras traduzem o sentimento de impotência e de subordinação incutidos em mulheres negras para que se justaponham ao que naturalmente é distante de suas aparências. Propomos a fruição sobre esses trabalhos como tratamentos cosmético/estético de cura de sentimentos de não aceitação e de inadequação cultivados por negras fundamentados no desconhecimento de processos históricos de opressão e de dominação dos quais são vítimas.

A maior parte dos corpos femininos negros e seus predicados como formato do corpo, volume das nádegas ou textura dos cabelos, não atendem ao conceito de Belo universal da Grécia Antiga que incorporamos, com pequenas transformações, na atualidade.

1. Beleza como mercadoria de negociação: da Rapunzel à Bündchen

A civilização grega foi sedimentada como o arcabouço mais significativo das sociedades ocidentais contemporâneas. Exemplificando, tratemos da democracia e da cidadania como práticas sociais e políticas que, teoricamente, garantiriam mudanças objetivando a igualdade entre todos/as os/as indivíduos/as. Na contemporaneidade, elas são exercidas como na Grécia antiga, e numa atualização, delas estão excluídos os escravos, que identificamos como o proletariado, que sustenta oligarquias e o corporativismo mundial; os estrangeiros que são os povos não brancos, de origem não européia e não ocidentais; e, por fim, as mulheres.

Somando o capitalismo enquanto sistema econômico ao paradigma grego de sociedade, privilegiam-se peças fundamentais ao funcionamento do *modus operandi*: oferta, demanda, preço, investimento e lucro. Dessa situação, elas são transferidas às relações sociais no capitalismo que estão engendradas no que oferecemos, em como pagamos e como lucramos. Portanto, nossas imagens apresentadas ao mundo passam ao status de mercadoria negociável, especialmente se inseridas no padrão de beleza dominante.

Logo, o modelo grego de Belo fundamenta esse padrão ainda hoje. Policleto (c. 460 e c. 410 a.C.), estabeleceu que as proporções perfeitas são a de um corpo que possui sete cabeças. De corpos levemente roliços, antiguidade clássica, para os esbeltos, atualidade, o padrão de beleza incorporou ser branco/a e ter cabelos lisos.

Reforçando o ideal de Belo arrolado na branquitude, há ainda ampla literatura enaltecendo peles alvas e longos cabelos dourados. Desde cedo, meninas negras educadas nos países ocidentais/ocidentalizados ouvem contos infantis de origem européia que focam nestes atributos como indispensáveis à beleza.

Por serem narrativas européias não existe problema no fato das personagens

terem essas características. A questão é que elas perpassam gerações como se fossem as únicas alternativas de literatura infantil e, portanto, de Belo. Inegavelmente, os contos possuem valores positivos para vida em coletividade a serem transmitidos, contanto, não tem havido predisposição para os contos tecidas por culturas não brancas e não ocidentais e/ou européias.

Assim, excetuando as virtudes humanas presentes nos mesmos, a recorrência dessas narrativas também afirma e firma que nem todas são belas, uma vez que não assemelham-se fisicamente às princesas brancas, magras e loiras. Fora dos contos, do cinema à moda, às mulheres foram estendidos esses valores estéticos. De uma Rapunzel a uma Bündchen (1980-), não temos conseguido incorporar a diversidade humana e alterar esse imaginário.

2. Da beleza que agride às belas que transgridem

O impacto dessa situação nas vidas das mulheres do mundo é extremamente agressivo, visto que submetem-se a diversos tipos de tratamentos caseiros, químicos e cirúrgicos para aproximarem-se do padrão vigente. Logo, impulsiona-se também a indústria dos cosméticos, que etimologicamente, organiza, ordena e limpa as aparências que não correspondem ao Belo.

Na “limpeza” dos corpos às mulheres negras pesam de forma determinante a cor da pele e a textura dos cabelos. Em ambos os casos há “soluções, como os embranquecedores de peles, e ainda, as extensões de madeixas lisas naturais e uma amplidão de relaxantes e alisantes de fios. Segundo Luciane Ramos da Silva:

Nigéria, Quênia, Senegal, Congo e Camarões são alguns exemplos de países onde o comércio poderoso desses produtos existe há décadas e se fortalece anualmente (...) No discurso dos usuários destes produtos, em sua maioria mulheres, a pele escura é um obstáculo para oportunidades sociais, trabalho e principalmente para o “mercado amoroso”, pois seus maridos e pretendentes preferem mulheres de pele clara. (Silva, 2014).

Nesse todo, beleza é artigo de valor variável conforme suas características compositivas, e ainda, tendo os cabelos como fator determinante. As artistas visuais há tempos vêm questionando esse padrão alinhadas ao discurso feminista que visa desconstruir a objetificação de nossos corpos.

No Brasil, destacamos duas delas que focam nos cabelos crespos e que tratam do ser negra num país racista. Ao contrário de uma Rapunzel, cujos extensos cabelos lisos crescem em direção ao chão e são o acesso à figura do príncipe, os cabelos crespos têm afastado pretendentes apesar de crescerem para os céus.

Juliana dos Santos (1987-) e Priscila Rezende (1985-) argüem esse padrão, a partir do preterimento e violência a qual submetem-nos ao convivermos com

uma constante exposição à beleza normativa branca e seus cabelos esvoaçantes exibidos exaustivamente em propagandas de cosméticos capilares.

3. Cabelo oprimido: uma venda para o espelho

Juliana dos Santos, paulistana nascida no tradicional bairro negro onde surgiu a escola de samba Peruche, desde criança tem em seus cabelos um símbolo de resistência e de disputa familiar. Por parte da mãe foi incentivado que mantivesse os fios naturais. Por parte da vó materna, ouviu insistentemente que deveria alisá-los.

A partir dessa vivência a artista graduada e mestranda pelo Instituto de Artes/UNESP, desenvolveu a performance *Qual é o pente?* (2014) que exhibe um dos processos violentos vividos por mulheres negras ao alisarem os fios com o pente de ferro aquecido no fogão a gás.

Na performance é Dona Benedita, sua vó, quem realiza o procedimento em seu potente cabelo em corte *black power*. Lentamente, separa madeixas para serem queimadas em pequenas porções. Na vida adulta, a artista compreendeu que a vó não negava os seus cabelos a partir do alisamento, mas sim que tentava evitar que a neta vivesse algumas situações de racismo que seriam determinadas pelo aspecto eles teriam ao apresentar-se socialmente:

Demorou um tempo para eu perceber que a preocupação de minha avó estava para além do cabelo, com ele vinha a aceitação na escola, a inserção no mercado de trabalho, o racismo, o racismo à brasileira. (Juliana dos Santos, comunicação pessoal, 2017).

Em sua família é tradição o chá de carqueja nos cuidados com os cabelos, um tratamento natural feito com o líquido de sabor acre, que nos revela também um amargor que pode ser relacionado a um processo de cura:

(...) o banho de chá de Carqueja como metáfora do retorno. Do retorno às raízes para desfazer o processo de alteração do cabelo. Esse amargor do chá (...) como quebra no ciclo de práticas violentas com o cabelo/corpo de mulheres negras em busca de retomar nossos afetos. Nesta ação Benedita fala de sua história com o cabelo, revela as insatisfações, retoma nossa história e por fim se nega alisar o meu cabelo "de verdade". (Juliana dos Santos, comunicação pessoal, 2017).

Assim, Juliana apropria-se desse fazer estético marcado por profunda negação de um dos atributos característicos das mulheres negras. O apagamento dessas qualidades próprias são pequenas violências infligidas a essas mulheres. Tal supressão implica em alisamentos químicos ou a ferro quente, curtos cortes como



Figura 1 · Performance da artista visual Juliana dos Santos *Qual é o pente?*, 2014, *print screen* do vídeo filmagem. Fonte: João Almeida e Wilssa.

Figura 2 · Performance da artista visual Juliana dos Santos *Qual é o pente?*, 2014, Centro Cultural da Penha, São Paulo, Brasil. Fonte: Mayara Tutumi.

alternativa ao lento crescimento dos fios e, até extensões com cabelos lisos de outras mulheres. Um arsenal contra os capilares crespos naturais. A performance finda com recusa da vó em finalizar o procedimento-tortura, como numa redenção.

Já Priscila Rezende, graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard/UEMG, traz como detonadores do processo criativo da performance *Bombril*, (2010), a experiência traumática vivida por meninas negras durante o período de formação escolar.

Corpos e cabelos são alvos de expressões de racismo já acionadas por crianças brancas, e, às vezes negras, num ambiente que deveria ser de ensino e aprendizagem. De fato, depois do seio familiar, seja ele qual for, a escola é a nossa segunda experiência profunda com a sociedade na qual nos inserimos. Nela, os cabelos crespos recebem muitos nomes depreciativos, sendo um deles "Bombril", que refere-se a uma famosa marca de espoja de aço para polir painéis de alumínio:

"Pixaim", cabelo "duro", cabelo "ruim", "vassoura", "sarará". "Bombril", além de uma conhecida marca de produtos para limpeza e de uso doméstico, faz parte de uma extensa lista de apelidos pejorativos, utilizados em nossa sociedade para se referir à uma característica do indivíduo negro, o cabelo. (Priscila Rezende, comunicação pessoal, 2017).

Os cabelos crespos, assim, são conexos à aspereza e subalternidade que a sociedade brasileira reservou às negras como numa continuidade perversa dos afazeres do lar durante o extenso período de escravidão. Também se metafORIZA a escravidão, que na performance passa a ser estética, mas que ainda trata de corpos presos. O figurino trajado pela artista durante a apresentação cita os panos com os quais vestiam as escravizadas no passado.

Durante a performance com duração de 01 hora, Priscila esfrega sofregamente suas madeixas contra painéis e outros utensílios. A tensão que se apresenta nesta ação repetitiva equivale à vivida por negras durante a infância na qual a beleza de seus cabelos, e por extensão de seus corpos, é colocada em dúvida constantemente:

Em "Bombril" o corpo se apropria da posição pejorativa a ele atribuída, transformando-se em uma imagem de confronto. A imagem presenciada durante a ação "Bombril" é propositadamente desconfortável, não existe comodismo em sua visão. Nesse contexto o espectador se defronta com sua própria fala discriminatória e é obrigado a encará-la, sem que haja opções para evasivas, subterfúgios ou digressões. (Priscila Rezende, comunicação pessoal, 2017).



Figura 3 · Performance da artista visual Priscila Rezende
Bombril, 2011, Belo Horizonte, Brasil. Fonte: Priscila Rezende.

O incômodo causado nos/as espectadores/as de *Bombril* converte-se num disparador reflexivo acerca de como corpos negros tem sido pouco afagados, elogiados e amados. Respectivamente, dela emerge uma sensação de inadequação e não-lugar com a qual convivem negras/as num mundo pensando por e para brancos/as. Uma violência que pode ser desfrutada durante uma hora por não negros/as. Lembrando que no caso de negros/as essa agressão é condição existencial.

A forma como cabelos crespos são tratados no nosso mundo é inegavelmente agressiva, seja por via da exotização, seja pela da sua negação e rejeição quando m mulheres negras. O cabelo como metonímia do corpo, logo, de um/a ser humano, neste caso, oprimido/a.

A afro-estadunidense Alice Walker (1944), após décadas ocultando seus crespos, sem nenhuma intimidade com os mesmos, compartilhou a experiência de reconhecimento de si a partir do contato do feitio de seus verdadeiros fios:

Finalmente descobri exatamente o que o cabelo queria: queria crescer, ser ele mesmo, atrair poeira, se esse era seu destino, mas queria ser deixado em paz por todos, incluindo eu mesma, os que não o amavam como ele era. O que acham que aconteceu? (...) O teto no alto do meu cérebro abriu-se; mais uma vez minha mente (e meu espírito) podia sair de dentro de mim. Eu não estaria mais presa à imobilidade inquieta, eu continuaria a crescer. A planta estava acima do solo. (Walker, 2011).

4. Sobre as referências

No primeiro capítulo *Beleza como mercadoria de negociação: da Rapunzel à Bündchen*, a reflexão é produzida tendo como referência indireta *Usos da memória* (2014), texto de Elvira Dyangani Ose. Incluímos também conclusões de conversas com mulheres negras travadas ao longo dos anos.

No segundo, *Da beleza que agride às belas que transgridem*, o texto *Yellow Fever: notas sobre a despigmentação artificial de pele entre mulheres negras* (2014), de Luciane Ramos da Silva, traz a relação com o colonialismo que atinge a percepção dos corpos.

No terceiro, *Cabelo oprimido: uma venda para o espelho*, as entrevistas que realizamos com Juliana dos Santos e Priscila Rezende, por terem pouco bibliografia sobre suas obras. Pautamo-nos e parafraseamos o título texto de Alice Walker, *Cabelo oprimido: um teto para o cérebro* (2011), pois ele trata da experiência com seus cabelos.

Conclusão

Na arte contemporânea a linguagem da performance autoriza as duas artistas a repensarem o olhar social que recai sobre seus corpos negros e a carga negativa que os acompanha. A partir dessas representações-reflexões são articulados pensamentos que explicam e explicitam as implicações do ser mulher negra em sociedades ocidentais, colonizadoras e colonizadas.

As performances, portanto, seriam o tratamento cosmético/estético por meio do qual se regenera o olhar sobre os cabelos crespos e, por conseguinte, sobre os corpos negros. Do mesmo modo, se gera um olhar generoso à diversidade e ao questionamento das narrativas únicas, inclusive no que se refere ao conceito de Belo.

Os trabalhos, por fim, urdidos a partir da experiência da dor, permitem que se retome os cuidados dos capilares crespos a partir da suavidade de sua textura. Suavidade com a qual se pretende tratar também esses corpos femininos.

Referências

- Ose, Elvira Dyangani. (2014), *Usos da memória*. Caderno SESC_Videobrasil: usos da memória. São Paulo: Edições SESC São Paulo, pp. 3-10.
- Silva, Luciane Ramos da (2014) *Yellow Fever: Yellow Fever: notas sobre a despigmentação artificial de pele entre mulheres negras*. Em: Revista O Menelick 2ºAto. Outubro de 2014. Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/especial/YELLOW-FEVER/>>, acesso em 25 de janeiro de 2017.
- Walker, Alice. (2011) *Cabelo oprimido: um teto para as idéias*. Geledés. 12/11/2011. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/cabelo-oprimido-e-um-teto-para-o-cerebro/>>, acesso 25 de janeiro de 2017.

3. Artigos originais *Original articles*

O que somos? Leitura Heideggeriana do trabalho de Ricardo Guerreiro Campos

*What are we? Heideggerian lecture of Ricardo
Guerreiro Campos's Work*

PEDRO MIGUEL SANTOS SILVA*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro de 2017 e aprovado a 5 de Janeiro de 2017.

*Portugal, artista plástico. Licenciatura em Investigação Social Aplicada, Universidade Moderna Lisboa (UM), Licenciatura em Artes Plásticas, Faculdade de Belas Artes Porto (FBAUP).

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UV), Facultad de Belas Artes de Pontevedra; Departamento de Escultura. Grupo de Investigación H07 — La dimensión escultórica de las prácticas artísticas. Rúa da Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: pmiguelsantossilva@gmail.com

Resumo: Diante da questão primordial — o que somos? — o propósito deste trabalho é expor algumas das estruturas que fundamentam o ser humano a partir da obra “Ser e Tempo” (1927) de Heidegger — nomeadamente a existência autêntica, inautêntica e a morte —, e cruzá-las com a temática da Identidade que norteia o trabalho artístico de Ricardo Guerreiro Campos a fim de potenciar novas perspectivas de leitura da sua produção artística.

Palavras chave: Heidegger / Ricardo Guerreiro Campos / vida autêntica e inautêntica / identidade / morte.

Abstract: *Facing our primordial question — what are we? — the aim of this work is to expose some of the structures that support the human being starting from the lecture “Being and Time” (1927) written by Heidegger — namely the authentic and inauthentic existence and death — and comparing it with the theme of Identity that guides Ricardo Guerreiro Campos’s artistic work in order to emphasize new reading perspectives of his artistic production.*

Keywords: *Heidegger / Ricardo Guerreiro Campos / authentic and inauthentic life / identity / death.*

Contextualização

Qual é o maior perigo que ameaça o Homem contemporâneo? A resposta filosófica que Martin Heidegger (1889-1976) dá a esta questão, em “Ser e Tempo” (original de 1927), continua actual: esse perigo advém de um desinteresse por parte dos seres humanos em se interrogarem acerca do sentido da sua própria existência, pelo que a pergunta primordial — o que é ser? — perde relevância e cai no esquecimento.

Para Heidegger, o Homem apresenta-se como o único ente capaz de questionar o fundamento da sua existência e, desta forma, cabe-lhe a tarefa de se interrogar sobre o que é ser.

O homem apresenta-se, pois, como possibilidade de se ir construindo na sua correspondência com o mundo e com os outros. A liberdade, que distingue o ser humano dos restantes entes, é uma abertura constante ao mundo que o rodeia. O Homem é, pois um “ser-no-mundo” (Heidegger, 2008). E a sua liberdade, sendo decisiva, prevê uma responsabilidade, igualmente, decisiva e para as quais o Homem não se encontra, na sua generalidade, preparado.

O indivíduo contemporâneo tende a alhear-se do real, evitando o confronto consigo mesmo, com os outros e com o mundo, esquivando-se a aceder à autenticidade da sua existência, pois uma existência autêntica implica reconhecer que o Homem é um ser que tem no seu horizonte a morte. Por este facto, os entes humanos tendem a adoptar uma atitude evasiva, entregando-se a referências parciais que calam o apelo do ser em se manifestar. Salvo raras excepções, o Homem contemporâneo tem uma existência banal, por não procurar confrontar-se com a questão do sentido da sua vida. Vive, assim, aquilo a que Heidegger chama de existência inautêntica.

O que é que pode salvar o Homem de uma vida inautêntica? A resposta de Heidegger é que o Homem deve regressar ao seu fundamento, deve, pois, abrir-se à escuta do Ser, que o apela a ser si mesmo, i.e., a aceitar expressar e realizar todas as suas possibilidades de ser, que em última instância se completam na morte.

Ora, salientando um conjunto de estruturas existenciais que fundamentam o ser humano — a vida autêntica, vida inautêntica e morte — estamos em condições de fazer uma leitura de uma selecção de trabalhos artísticos de Ricardo Guerreiro Campos a partir destes referenciais.

1. Leitura Heideggeriana do trabalho de Ricardo Guerreiro Campos

O artista português Ricardo Guerreiro Campos é, segundo o colectivo de criatividade *Matéria Negra* (<https://materianegra.net/2016/11/24/10-artistas-nacionais-a-ter-em-conta/> consult. a 24 Out. 2016), um dos 10 artistas portugueses

a ter em consideração. A sua produção artística é diversificada, deambulando pela pintura, desenho, fotografia, performance, vídeo, cenografia e a representação teatral. O seu enfoque temático centra-se na reflexão sobre a Identidade, mais concretamente no arrastar do ser humano por uma existência anónima, sem referenciais, mas que, no seu desassossego se inquieta e procura, de algum modo, (re)encontrar-se através do silêncio e da solidão.

Este universo conceptual de Ricardo G. Campos aproxima-se daquilo a que Heidegger denomina de *existência inautêntica*, situação original do ser humano. O Homem parte de uma identidade difusa e indiferenciada, imbuída no impessoal e cabe-lhe a tarefa de se abrir à interpelação do seu ser a fim de ganhar consciência de si próprio e, assim, assumir a responsabilidade de existir autenticamente. Esta abertura à interpelação acontece quando o ser humano ouve o apelo da sua consciência. Daí que o recolhimento na solidão para habitar o silêncio (conceitos do universo do artista) seja fundamental para que o ser humano se possa realizar.

Porém, a necessidade de recolhimento não surge quando o Homem está imbuído na banalidade do quotidiano, mas somente quando toma consciência (é também um dos predicados existenciais com que Heidegger caracteriza o ser humano) de que viver é ir morrendo, o que merecerá uma análise mais detalhada à frente.

1.1 A anulação de identidades

Numa primeira fase (2012-2015) a obra foca-se na *anulação de identidades*. Em termos processuais, os trabalhos eram, normalmente, ancorados em acções performativas encenadas e fotografadas, passando, posteriormente, uma selecção para o registo gráfico do desenho e da pintura a óleo (Figura 1).

Estas encenações recebiam uma forte exposição à luminosidade, a fim de ser criado um efeito de supressão de referenciais, fundindo as figuras representadas com o espaço envolvente, como se esta fusão anulasse as suas identidades, fazendo-as residir num mundo amorfo e indeterminado.

O branco assumia, então, não só uma funcionalidade cénica de dissolução da imagem, mas também conceptual do trabalho de Ricardo G. Campos, conforme o próprio anotou: “[o branco] está assim no cerne de um projecto que pretende humanizar e universalizar a Existência através da anulação das identidades das figuras” (Campos, 2013).

Também a este propósito, Jorge Silva Melo aponta o trabalho do artista como que situado



Figura 1 · Fotografia de Ricardo Guerreiro Campos, *Prólogo*, óleo s/ tela, (89 x 130) cm, 2013.

Figura 2 · Fotografia de Ricardo Guerreiro Campos, *O Silêncio* óleo s/ tela, (90 x 150) cm, 2013.





Figura 3 · Fotografia de Ricardo Guerreiro Campos, O tempo em que o silêncio se desfaz. Impressão jacto de tinta s/ papel algodão, 35 x 50 cm. Exposição Arquivo Fotográfico Municipal, Lisboa, 2014

Figura 4 · Fotografia de Ricardo Guerreiro Campos, Espaço Vazio, Instalação. Exposição SILÊNCIO, Galeria Branca, AMAC, Barreiro, 2016

Figura 5 · Fotografia de Ricardo Guerreiro Campos, Pormenor da instalação Espaço Vazio. Carvão vegetal s/ madeira, 150 x 10 x 2,2 cm. Exposição SILÊNCIO, Galeria Branca, AMAC, Barreiro, 2016

nos limites da luz, raiando o branco, dissolvendo-se (...). São corpos que voltejam, transitórios, bailarinos. (...) Caindo, debatendo-se no espaço branco, liso, tombando, perdendo o chão tão lenta, demoradamente (Melo, 2014).

A pintura apresentada na Figura 2, enquadrada ainda na temática da anulação da identidade pela dissolução no branco, abre-nos, contudo, um novo campo interpretativo que se relaciona com a fotografia principal que o Ricardo apresentou na exposição individual no Arquivo Fotográfico Municipal, em Lisboa (2014).

Em ambos os casos (Figura 2 e Figura 3) há uma imagética, ainda que não tenha sido a intenção primeira do artista, que remete para o corpo inactivo, para o findar, enfim, para a estatuária da morte, conforme notou Jorge Silva Melo (2014).

Situamo-nos, pois, no âmbito da análise das estruturas existenciais que caracterizam o Homem, segundo Heidegger, nomeadamente no *ser-para-a-morte*. A existência humana realiza-se efectivando-se nas suas possibilidades de ser, o que levado à sua potência máxima, só se completa na morte (Heidegger, 2008, § 48: 123). A morte é, pois, um dos caracteres constitutivos do Homem, porque define o seu modo de ser e, neste sentido, elucida a sua própria identidade.

Os trabalhos apresentados nas figuras 2 e 3 trazem, pois, o tema da morte para um primeiro plano de reflexão, relacionando-o com a construção da identidade pessoal, como que expondo o espectador diante da sua própria condição de efemeridade, lembrando-o de que existir é desdobrar-se nas suas possibilidades próprias de ser, até ao perecimento. E neste desdobrar-se, o Homem, vai reformulando e redefinindo a sua identidade até que a morte lhe rouba essa possibilidade (Hoffman, 1998: 214).

Assim, é encarando a morte sem escapatória, adoptando-a como uma das características principais da identidade humana (Hoffman, 1998: 218), que o ser humano é remetido para si mesmo, e repensa a sua ipseidade.

No entanto, diante deste fim sempre em processo de concretização, o Homem comum tende a optar pela fuga de si mesmo e cai na inautenticidade, abdicando de reflectir acerca da sua identidade.

1.2 Anulação e reformulação de identidades

Numa fase mais recente, sobretudo a partir da exposição individual SILÊNCIO (2016), na Galeria Branca, AMAC, no Barreiro, o trabalho de Ricardo G. Campos alarga e complexifica a problemática das identidades. Assim, acresce ao tópico inicial da *anulação* (2012-2015), o da *reformulação de identidades*, através de um jogo de *falsas genealogias*. Estas genealogias foram construídas a partir

de um arquivo de imagens antigas da família do artista de diferentes épocas. Este foi seleccionando um conjunto de fragmentos que lhe foram chamando à atenção, especialmente as bocas, de vários desses elementos familiares, independentemente da afinidade parental que tinha com eles. Ao associá-los num mesmo trabalho artístico concedeu uma nova configuração a essas relações, agrupando-as em função do seu interesse estético.

Centremo-nos na instalação Espaço Vazio (Figura 4), porque é ela que mais concorre para um cruzamento produtivo com a análise das estruturas fundamentais da existência humana que temos vindo a tratar. Se na *anulação de identidades* a performance providenciava um figurino de seres humanos vagueando na inautenticidade, sem referencial, fragmentados por uma sobreexposição do branco e transpostos, directamente, para a representação pictórica, agora a fragmentação ocorre no espaço expositivo onde as obras (estruturas de madeira com apontamentos de figuras a carvão) são exibidas e provém de uma conveniência lúdica e cénica que procura instigar o espectador.

Esta nova fragmentação das identidades resulta de uma necessidade menos demonstrativa da exposição do trabalho do artista (2012-2015), e assume-se mais intrincada e provocadora. Cabe ao espectador procurar os referenciais já não isoladamente no interior de cada imagem, mas no contexto expositivo onde estas se instalam.

Agora, o próprio espectador passa a ser figurino, junto com os outros retratados no interior da obra, em busca de referenciais que lhe confirmem um lugar onde possa ser ele mesmo, *autêntico*, na sua identidade. No meio de uma genealogia de falsas identidades também lhe cabe questionar sobre o que é ser, se será uno ou existirão várias identidades dentro de si?. Enfim, anda pois, à procura daquilo que o constitui como ser único enquanto observa outros fragmentos identitários, mormente bocas (Figura 5), esse lugar de cortejo e de expressão íntima da identidade de cada um e que o artista quis pôr em evidência.-

Também aqui se expõe outra estrutura fundamental constitutiva do ser do Homem apresentada por Heidegger. O Homem ao afigurar-se como ser-no-mundo assume-se igualmente como *ser-com-os-outros*, compartilhando o mesmo contexto. O ser humano existe, pois, projectando-se nas relações. Assim, o espectador é convocado para relacionar fragmentos e encontrar afinidades e nisto cria, também ele, novas genealogias identitárias. Todavia, fá-lo num desafio silencioso, porque as bocas retratadas suspendem qualquer discurso, não lhe comunicam de onde vêm, nem que afinidades parentais as une. Este silêncio ressalta o desencontro e fazem o espectador viver a sua solidão (César, 2016). O espectador está, pois, envolto de outros, mas vivendo desamparado. E

o maior desamparo chegar-lhe-á com a morte, assim dirá Heidegger (2008). No âmago da existência, no corolário da completude humana está, pois, a morte e esta vive-se sem participação, sem quinhão, no desamparo. Como refere Hoffman (1998: 217), analisando a filosofia heideggeriana, *a morte individualiza-me* porque é inevitavelmente minha, vivida exclusivamente na primeira pessoa (Hoffman, 1998: 215).

Não obstante, este silêncio exterior potencia a escuta de um grito interior do ser do Homem que se quer manifestar com o intuito de fazê-lo viver na sua verdade, i.e., autenticamente (cf. Heidegger, 2008, § 55: 349s).

Quando questionámos o artista acerca desta instalação, ficou evidente que a apresentação das estruturas de madeira no espaço adquire um pendor tumular, aludindo às tabuletas artesanais dos cemitérios. “Há ali corpos imobilizados semelhantes à estatuária fúnebre” (entrevista a Ricardo G. Campos, 16 de Janeiro de 2017, não publicada).

Há pois, um fio condutor da estatuária fúnebre que vem desde os seus primeiros trabalhos (Figura 2) até à actualidade, que não sendo central, nem o artista o declara como propositado, é transversal à sua produção artística.

Por conseguinte, defendemos que o modo como o Ricardo G. Campos tem abordado a questão da identidade, enquanto fragmentação e dissolução no indiferenciado, tem fortes relações com o pensamento heideggeriano a respeito fuga do Homem para a banalidade do quotidiano, para a vida inautêntica, por oposição a uma existência consciente de si mesma, identitária, que só pode, verdadeiramente, sê-la, quando reconhece que a morte é a concretização última do seu viver. “A morte totaliza-me, pois através da morte a minha identidade completar-se-á” (Hoffman, 1998: 217).

Conclusão

É num contexto de anonimato, onde o Homem se arrasta na existência, mas procurando-se (re)encontrar-se, através da solidão e do silêncio, que procurámos situar o trabalho artístico de Ricardo Guerreiro Campos e fazer pontos de contacto com a análise da existência humana do filósofo Heidegger. Sabemos que enquanto o ser humano estiver vivo a sua identidade não é assunto encerrado (Hoffman, 1998: 214), pois só se completa através da morte (Hoffman, 1998: 217). No entanto, viver não é o mesmo que existir autenticamente, i.e., cumprindo a sua realização de ser si mesmo. Habitar o impessoal é esquecer a sua identidade, uma vez que ninguém pode ser si mesmo quando se desconhece. É, pois, na morte, que o Homem pode despertar e aceder à vida autêntica e aí viver a sua identidade. É este o fio condutor implícito que marca o trabalho de

Ricardo G. Campos e que intercepta a análise do ser humano conforme pensado por Heidegger — um questionamento de si mesmo a partir da morte enquanto construtor da autêntica Identidade.

Referências

- Campos, G. Ricardo (2013), *A Apologia do Branco*, [trabalho final de Composição II, orientação de Manuel Botelho, FBAUL, 2013] — [documento facultado pelo artista Ricardo G. Campos]
- César, Andreia (curadoria), (2016), *Silêncio*, [folha de sala da exposição], Galeria Branca, AMAC, Barreiro, 2016
- Heidegger, Martin (2008), *Ser e Tempo*. (3ª ed.), Petrópolis: Editora Vozes
- Hoffman, Piotr (1998), "A Morte, o Tempo e a História: II Parte de O Ser e o Tempo", pp. 213-231, in Guignon, Charles (dir.), (1998), *Poliedro Heidegger*, Lisboa: Instituto Piaget
- Matéria Negra (colectivo), (2016), 10 artistas nacionais a ter em conta, in <https://materianegra.net/2016/11/24/10-artistas-nacionais-a-ter-em-conta/> [consult. 24 Out. 2016]
- Melo, Jorge Silva (2014), *O tempo que em silêncio se desfez*, [folha de Sala da exposição], Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, 2014 — [documento facultado pelo artista Ricardo G. Campos]

Ações de (des)velamento: a escrita performativa na obra Pes(o)soa de Carne e Osso de Santiago Cao

*(Un)veiling Actions: the performative writing in the
work Pes(o)soa de Carne e Osso by Santiago Cao*

SAMARA AZEVEDO DE SOUZA*

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

*Brasil, atriz, performer multimídia. Bacharelado em Artes Cênicas com especialização em Interpretação Teatral, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Centro de Educação, Comunicação e Artes, Departamento de Música e Teatro.

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

Resumo: Esta investigação visa adentrar algumas premissas das ações de (des)velamento de Santiago Cao, onde o performer com seu Corpo discute relações de poderes enraizados nos lugares que transita. Através da obra Pes(o)soa de Carne e Osso, tenta também delimitar alguns aspectos possíveis para a definição do conceito de escrita performativa, se referenciando entre visões do próprio artista, e de Fernando Stratico, quando defende o conceito de imagem performativa.

Palavras chave: corpo / performance / escrita performativa / imagem performativa / arte política.

Abstract: *This research aims to traverse into some premises of the (un)veiling actions of Santiago Cao, where the performer with his body discusses relations of micro-powers rooted in the places in which he wanders. Through the work Pes (o) soa de Carne e Osso, it also tries to set out some possible aspects for the definition of the concept of performative writing, referring between the own visions of the artist, and Fernando Stratico, when he advocates the concept of performative image.*
Keywords: *body / performance / performative image / performative writing / political art.*

Introdução

Quanto pesa a carne?

E quanto pesa a pessoa através da carne, numa sociedade que nega e anula as pessoas?

(Cao, 2010: s/p)

Santiago Cao é artista visual e performer, de Buenos Aires, atualmente a residir em Salvador — BA. Sua pesquisa trata da experimentação dos Corpos (corpo com C maiúsculo como usa o artista) nos Espaços Públicos. Cao denomina suas performances como “Ações de (des)velamento”: usando seu Corpo como suporte, procura evidenciar um aspecto da realidade em questão, geralmente escondido pela vista ordinária, encoberto pelo “véu” cotidiano.

Para isto o artista realiza uma vasta pesquisa histórica em livros e na internet sobre o espaço que irá intervir. Cao também atualiza essa leitura em conversas com as pessoas que frequentam o lugar. A partir da construção dessa rede complexa de recolhas, o artista já começa a elaborar uma série de imagens em sua mente. Nas palavras do próprio:

Busco criar uma cartografia para então imaginar, quer dizer, criar em minha mente imagens poéticas que funcionam em modos de metáforas que me permitem vincular-me com esse contexto dos modos de Ver que estejam operativos nesses tempos. Procuo produz (sic) alguns (des)velamentos desde o olhar, e uma vez gerado estas imagens, eu procuro maneiras de levá-las ao espaço utilizando o meu Corpo como um suporte da ação e portador dessas metáforas. (Cao & Albonaróz, 2013:9)

Seus afetos, suas lembranças, as contradições existentes entre a história escrita e institucionalizada e as pessoas, as vidas que o habitam. E o trânsito simbólico de todas estas questões para o seu Corpo, que tenta investigar camadas de conflitos, de relações de poderes escondidos nos lugares.

1. Peso(s)soa de Carne e Osso

Em setembro de 2010 o lugar cenário das investigações de Cao foi Salvador, na Bahia, Brasil. A cidade foi capital da colônia brasileira até 1763. Seu centro é um lugar preenchido por prédios, escritórios, comércio. Tem o trabalho, a escravidão, marcada em sua história.

A proposta consistia em estar pendurado numa balança, com 70 quilos de carne de um lado, e o seu corpo, no outro, sendo suspensos por uma rede (Figura 1). A ideia era permanecer ali por 8 horas, a jornada de trabalho do cidadão comum.. Apenas a esperar. No chão de um lado se via escrito com carvão:



Figura 1 · Peso(s)soa de carne e Osso, de Santiago Cao. 2011.
Foto de Juan Montelpare. Fonte facebook.com/santiagocao

Figura 2 · Peso(s)soa de carne e Osso, de Santiago Cao. 2011.
Foto de Juan Montelpare. Fonte facebook.com/santiagocao

PES(O)SOA DE CARNE E OSSO

E do outro:

QUEM PESA MAIS? A PESSOA OU A CARNE?

Existem algumas premissas no trabalho de Cao as quais o artista sempre convoca, para as colocar em diálogo em suas obras, em suas ações de (des)velamento.

Uma delas é o silêncio. O artista quando está na rua, em ação, em performance não responde aos diversos questionamentos propostos pelas pessoas que atravessam a ação e tentam obter dele uma resposta sobre os porquês. Estas perguntas mudam conforme o prolongamento da ação e a repetição das mesmas pessoas a passarem pela intervenção.

No caso de Pes(o)soa de Carne e Osso, o performer afirma que apesar do seu silêncio, ele retribuía as perguntas com um olhar atento, para as que os curiosos soubessem que não se tratava de os ignorar. Mas sim de não dar uma resposta imediata e confortável aos conflitos de cada um que por lá passava.

E para cada pergunta, simplesmente lhes observei em silêncio. Queria que as pessoas soubessem que os escutava, que não os estava ignorando, estabelecendo assim uma comunicação. Mas ao mesmo tempo, ao não dar-lhes resposta verbal, obtinha deles muitas mais perguntas e pelo mesmo motivo, muitas respostas. “Está pagando promessa”, afirmavam alguns. “Ele não pode falar” disse um homem e outro agregou “Ele somente fala com os olhos”. (2010:s/p)

Outra premissa: o tempo. O tempo necessário para que a intervenção seja realmente uma quebra estranhada do cotidiano. Cao pretendia permanecer por oito horas. Mas como intervém no espaço, e aceita que depois o espaço e seus espectadores também o atravessassem, se assim o fluxo seguir, ele não interferiu nas modificações que diferiam do seu planejamento.

Ao final de seis horas, o artista conta que uma mulher abriu passagem entre os que estavam lá e o ofereceu-lhe água. Após tentar saber o que se passava, perguntou a Cao se queria que o soltasse. E concluiu por si, que não era saudável ele lá estar, uma vez que o artista não respondia. A mulher começou a incitar as pessoas para que o libertassem. (CAO, 2010:s/p)

A combinação entre a rede de material sintético, em contato com sua pele, debaixo do calor do sol de Salvador, causaram feridas nas costas de Cao, que não estavam previstas de início, e que corroboraram a interferência da mulher.

A associação do silêncio do artista, que não responde às inquietações dos espectadores, e o tempo de execução da ação, que em Pes(o)soa de Carne e Osso

passou das seis horas, trazem algumas contundentes mudanças no comportamento passivo de quem acompanha uma intervenção urbana. Aliado ao fato da ausência da exposição do registro fotográfico, as pessoas se deparam com um homem, pendurado em uma balança de um lado, do outro lado carne, e não conseguem rotular, definir, entender o que ali se passa. Está fora do sistema. Entra-se numa zona de desconforto total.

No início, o julgamento dos transeuntes era de que se tratava de uma “promessa”, dado às características religiosas que recobrem a cidade. Depois, na dúvida do que se passava, os espectadores, que para o artista, se transformam em *interatores*, “sujeitos que intervindo na ação, a transformaram, definindo um novo rumo ou um novo desenlace para a proposta inicial.” (Cao, 2012:1), retiraram o artista da balança. Decidiram entre si que era o mais sensato a se fazer diante do desconhecido.

Cao não evidencia, não espetaculariza o registro de suas performances. Acredita que ao se ver a presença de uma câmera, de um objetivo de registro, ao lado da intervenção urbana, uma zona de conforto é criada pelos espectadores, por poderem rapidamente associar o que se vê fora do contexto, a um “evento de arte”.

Deste modo, os registros fotográficos que possui de suas obras são feitos distante da vista dos transeuntes, ou acontecem de modo fortuito. Disparam em diversos sentidos para além do controle do artista. Além do tempo estendido e do silêncio, esta poderia ser outra premissa do trabalho de Cao: a não visibilidade dos dispositivos de registro imediato.

2. Escrita performativa

Por mais que existam 70 fotos de Pes(o)soa de Carne Osso, tirados por uma câmera posicionada de modo escondido da vista dos transeuntes, o foco de Cao não está na construção estética destas fotografias. O caso de *El Sueno de La Casa Própria*, realizada por Cao em Brasília, em abril de 2011, deixa esta afirmação mais radical. Apenas três fotos, tiradas por acaso, foram feitas de uma ação que aconteceu durante três dias com o artista a perambular de fato, pelo centro da cidade, com uma coleira ao pescoço aliada a uma fechadura.

As fotos resultantes desses registros imediatos são parte da documentação das intervenções urbanas de Cao. Se multiplicam através da rede social Facebook, que é um dos seus suportes midiáticos, e ganham inúmeros contextos que fogem ao alcance do artista.

A outra parte desse registro, a mais potente, a qual é direcionada um pensamento estético, uma escolha visual, são os relatos escritos pelo artista após a ação. Seus relatos narrados em primeira pessoa, performatizam o texto, pois

trazem para além da objetividade das fotos, um recorte das sensações, das afetividades, dos encontros acontecidos neste momento. Para o artista, é uma das partes que compõem o trabalho.

Eu não escrevo “sobre o meu trabalho”, mas ao escrever o estou completando. Eu considero este escrito como um outro registro, como fotográfico, filmado ou sonoro, que fará um corte subjetivo do que aconteceu. Considero a escrita como um registro narrativo subjetivo do que aconteceu durante a ação. (Cao, 2012:s/p)

Neste sentido é possível entender que os relatos de Cao não tratam apenas de documentar a obra. São em verdade, uma “extensão da obra performática”, que preservam em si um “caráter perene”, em outras palavras, permanente, em oposição ao caráter efêmero do evento de performance. (Stratico, 2013, p. 31)

Existem dois grupos de espectadores para Cao. O primeiro que acompanha suas ações na rua, e chega a um patamar de ser tão ativo na obra quanto o artista, que a intervém e a modifica em suas idéias originais. E o segundo espectador, que irá acompanhar suas ações através de seus relatos.

Para o autor Stratico, a *imagem performativa* ultrapassa o âmbito do registro e alcança outro patamar, pois é composta por “construções imagéticas que apresentam uma vida independente” do próprio evento de onde foi gerada. Essas imagens carregam em si um “vácuo que as liberta da contextualização”. Na *imagem performativa*, a necessidade de legitimar a existência do evento é secundária, pois ela cria uma outra “realidade performática que prescinde até mesmo de sua história e genealogia.” (2013, p. 31)

Considerando a palavra, o texto, numa perspectiva alargada de imagem, que pode ser contida por fotografias, objetos, vídeos, como também por registros escritos, esta *escrita performativa* ultrapassa a simples narrativa dos acontecimentos. Se transforma em um relato entranhado e recortado por afetos, por encontros, por sensações descritas pelo próprio artista.

Uma imagem, pouco antes de sair da praça, me entristeceu. Um homem negro dormia no chão. Com roupas velhas e furadas. Sem ninguém a sua volta. Invisível para a sociedade. (Cao, 2010:s/p)

O homem negro não fazia parte da cena concebida a priori por Cao. Foi uma impressão final que o artista resgatou para estar contida em seu relato, em seu texto. É uma informação, uma imagem que talvez, o público presente do evento ao vivo não tenha se apercebido. Mas que aqueles que leem seu relato, capturam a imagem escondida, desvelada, como um segredo, um momento só presente na escrita.

Conclusão

Os relatos escritos desenvolvidos por Cao apresentam a performatividade entrelaçada ao ato do fazer. São construídos a partir da ação, mas também em uma ação reflexiva. Composta por uma série de detalhes que podem não estar contidos na apreciação do próprio evento ao vivo. Ao mesmo tempo que a ação de (des)velamento necessita do relato escrito para atingir sua prova de existência, é no escrever que os véus cotidianos podem ser afastados dando lugar a uma análise mais profunda das camadas de relações, poderes, apresentadas por aquele espaço. Sendo assim, esta escrita utiliza-se do evento como estímulo para a criação de uma outra realidade, numa simbiose complementar, mas também distinta. Um relato que ultrapassa a simples narrativa dos acontecimentos. Um relato entranhado e recortado por afetos, por encontros, por sensações. Uma escrita que performa enquanto acontece por aquele que escreve, para aquele que a lê. Uma *escrita performativa*.

Referências

- Cao, Santiago. (2010) *Pes(o)soa de Carne e Osso*: texto em português. Relato da ação acontecida em 28 de 2010, em Salvador, Bahia, Brasil. Disponível em <facebook.com/cao.santiago>
- Cao, Santiago. (2016) *Conversando sobre Arte*: Entrevistado Santiago Cao. Entrevista

- de Marcio Fonseca. Disponível em <<http://arteseanp.blogspot.pt/2012/06/conversando-sobre-arte-entrevistado.html>>
- Stratico, Fernando Amaral (org) (2013). *Performance, Objeto e Imagem*: Escritos sobre os Rastros de uma Pesquisa. Londrina:UEL

A impossibilidade Minimal na obra de Jose Carlos Villar

*The Minimal impossibility in the artwork
of José Carlos Villar*

JOAO WESLEY DE SOUZA*

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

*Brasil, artista visual e professor. Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em "Linguagens Visuais / História da Arte", Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em "Producción e Investigación en Arte", Universidad de Granada (UGR). Doutor em Artes, UGR.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais, Departamento de Teorias da Arte e Música (DETAM). Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES, 29075-910, Brasil. E-mail: joaowesley@uol.com.br

Resumo: Este escrito busca a construção de uma narrativa sobre a produção escultural de Jose Carlos Villar, objetivando outra fricção hermenêutica, centrada no contexto ambiental que inscreve o sujeito artista visual em questão, disponibilizando assim, uma nova leitura sobre as citadas configurações tridimensionais que consiga, em tese, afasta-la de sua imediata relação com a Arte Minimalista, tida então, como a referência primeira que estas imagens suscitam.

Palavras chave: Arte Ambiental / Arte Local / Minimalismo.

Abstract: *This paper seeks the construction of a narrative about the sculptural production of Jose Carlos Villar, aiming another hermeneutic friction, centered in the environmental context that inscribes the subject visual artist. We believe that this way we can provide, in theory, a new reading about these configurations, that can keep away them from their immediate relation with the Minimalist Art, which is taken as the first reference that these images elicit.*

Keywords: *Environmental Art / Local Art / Minimalism.*

Introdução

Como compreender as imagens de um artista visual que desenvolve seu percurso poético-formal, aos modos tempestuoso e impetuoso (*Sturm und drang*), similares aos primeiros românticos? Como construir um arcabouço teórico, um argumento inteligível para dar conta de um conjunto de esculturas realizadas, diga se, com muita disciplina, porem “*a sentimento*”? Objetivando encontrar uma resposta a estes questionamentos iniciais, vamos deslizar o nosso olhar, sobre um conjunto de esculturas e objetos selecionados pelo presente autor, visando à proposição de um recorte visual para ilustrar e sustentar a tese central deste artigo, que se trata da impossibilidade da Arte Minimalista atuar como uma única referencia iconográfica para o entendimento destas imagens escultóricas. Para isto, também colocaremos em questão, algumas informações exclusivas do âmbito particular de Jose Carlos Villar, um escultor inscrito de corpo e alma, no seu exclusivo transito no recorte histórico entre o moderno e o contemporâneo, e no seu nicho cultural-ambiental que se situa nas redondezas do rio Jucú, nas proximidades da Grande Vitoria, no Espirito Santo, Brasil. Acreditamos que a duração das impressões imaginativas originadas na experiência do artista com este lugar, constitui o dispositivo que viabiliza a mudança de perspectivas sobre suas obras.

Sobre uma leitura primeira

Considerando uma aproximação inicial, com as configurações tridimensionais de Jose Carlos Vilar, poderíamos dizer que o encontro com estas imagens nos remeteria imediatamente, por correspondência formal e direta, ao que já conhecemos como *Arte Minimalista*. A princípio, apontamos estas possíveis relações analógicas como uma leitura primeira, centrada somente nas similaridades formais que as imagens destas esculturas nos permitem construir, visto que as esculturas que constituem este conjunto (Figura 1), de modo similar, também primam pela economia de elementos no seu traçado gráfico-projetual. A simplificação formal destas imagens denuncia uma intenção de aproximação da essência de cada uma delas, deixando para nós, a evidencia de um processo radical de exclusão, através do qual somente restaram, os traços irredutíveis das imagens apresentadas.

Podemos também verificar o uso do aço como material eleito para a construção destas imagens, corroborando assim, mais uma vez, para esta primeira analogia, posto que os artistas desta escola americana, também faziam amplo uso de materiais oriundos da indústria, buscando com isto, um distanciamento natural do sentido de tradição que acreditavam estar implícito no uso de

materiais como o metal fundido e o mármore para a elaboração de esculturas.

Permanecendo ainda dentro desta primeira aproximação com estas imagens, podemos observar irisações minimalistas que se assemelham a casa, ao falo, e a vulva, nos remetendo, mais uma vez, a citada referencia posto que estamos tratando com arquétipos. Neste sentido estas imagens-mito também atuam como pano-de-fundo e essência das coisas em si mesmas, ainda similares à atitude minimalista, porem estas constatações apontam para o aspecto afetivo que estas figuras simplificadas também podem suportar. A admissão de um corpo e sua afetividade, como motor do imaginário responsável pela concepção destas imagens, nos conduz, mais uma vez, ao nosso argumento inicial. A Arte Minimalista como única referencia para o sentido destas imagens, demonstra sua impossibilidade, posto que também se possa perceber a presença de outros conteúdos significantes que extravasam os limites desta estética. O que veremos a seguir se trata destes transbordamentos substanciais que se situam além dos limites da Estética Minimalista, abrindo assim, o caminho para o surgimento de outras possibilidades interpretativas.

Outro olhar sobre as mesmas imagens

Suspeitamos, no entanto, que esta primeira tentativa de entendimento sobre a obra do Jose Carlos Villar, poderia sofrer alguns ajustes relevantes e mudanças de interpretação, caso desviássemos o nosso olhar para questões que transbordam o âmbito do referido recorte histórico-conceitual que consideramos primeiramente. Tais câmbios de entendimentos, somados a adição de outros elementos significantes, digam-se outros referentes, trariam, em tese, outras possibilidades interpretativas, agora não mais restritas aos fundamentos das linguagens artísticas, em suas essências irredutíveis como fato característico da Arte Minimalista. Nesta outra forma de abordagem, surgiriam novos conteúdos, originados exclusivamente do âmbito do sujeito e da sua relação com sua realidade circundante. Fato este, que conspurcaria o proposito de um distanciamento contundente daquilo que seria demasiadamente mundano e literário, como preconizava parte da logica implícita nos parâmetros conceituais da *Minimal Art*.

Uma vez que os limites teóricos deste desejo de simplificação são superados, o que restaria então seria algo "já contaminado" pela realidade circundante do objeto-mundo do referido sujeito. Esta nova condição, catapultada a obra do nosso escultor para além dos limites da Arte Pós-moderna, inserindo-a imediatamente no âmbito das atitudes recorrentes no contexto artístico Contemporâneo. Neste sentido uma correspondência restritiva e absoluta com a Arte

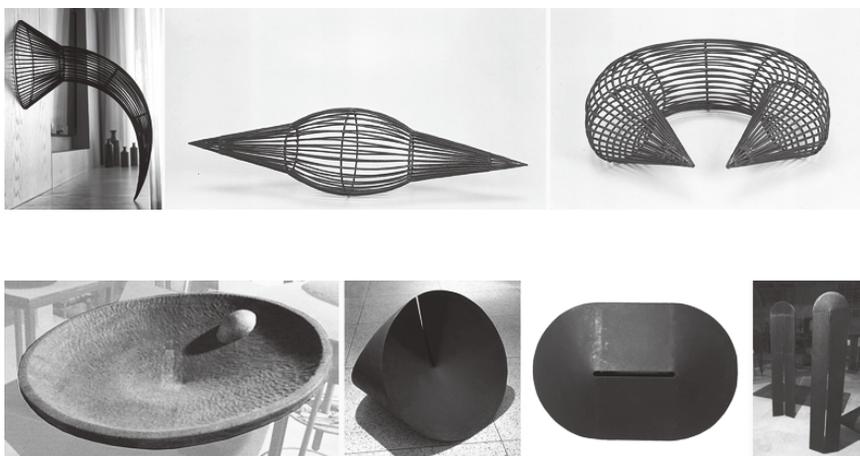
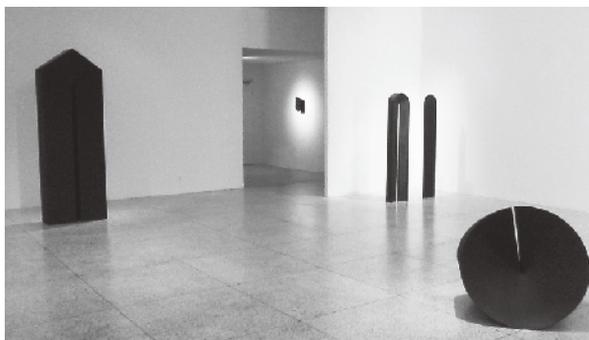


Figura 1 · Jose Carlos Villar. Esculturas aço, sem título, com dimensões variadas, Galeria Espaço Universitário, GAEU, Vitoria, ES, ano 2016, elaboração do autor.

Figura 2 · Jose Carlos Villar. Esculturas em aço trefilado, sem título, com as maiores dimensões que se inscrevem em 2,5 metros cúbicos, ano 2005, fotos Vitor Nogueira.

Figura 3 · Jose Carlos Villar. Esculturas em madeira, seixo e aço, sem título, com dimensões que se inscrevem entre 0,7 e 2,5 metros cúbicos, anos: 2006, 2016, 2014 e 2008. Fotos de Jose Carlos Villar.

Minimalista torna-se “impossível”, ou melhor dizendo, incompleta, posto que as mesmas imagens aqui apresentadas, quando submetidas a outro processo de leitura, nos levariam a um novo entendimento. Outro olhar, outra leitura e narrativa, se fundamentaria então, em novas correspondências, com distintos objetos indiciais, entre estes, se destacando o Jequi de pesca, uma armadilha rudimentar e de ocorrência universal, utilizada para a captura de peixe. Este aparato de pesca construído como uma gaiola cônica, não permite a presa voltar, posto que a correnteza das águas a impedem, aprisionando assim, tudo aquilo que entra no espaço interno deste aparato. Este objeto inscrito no cotidiano do artista em sua juventude parece ter deixado uma forte impressão no seu imaginário, uma vez que podemos perceber uma estreita relação formal entre as esculturas (Figura 2) com este referente.

Convergindo ainda neste mesmo sentido, em que o contato físico do sujeito com a realidade material e a través desta experiência, acaba conseqüentemente contaminando os possíveis gestos estetizantes futuros. Poderíamos pensar que as impressões experimentais podem ser consideradas como tijolos fundamentais de possíveis ideias. Tal correspondência podemos verificar, quando David Hume, coincidentemente escreve em *Del Conocimiento*, (2013):

(...) as percepções se dividem em duas categorias: Impressões e ideias. As impressões são as vivas sensações que se experimentam ao ver, ouvir, tocar, etc.; Ideias são as recordações daquelas sensações. As ideias são, portanto, copias das impressões; estas são a causa das ideias, mas não vice-versa. T/A. Hume (2013: 17-18).

O Jequi neste contexto poderia então, ser o objeto referente situado na realidade particular do artista que passa, futuramente, a ativar seu imaginário produzindo ideias na forma de esculturas. Este objeto que impregna a imaginação do artista seria então o responsável primeiro, pelo surgimento das ideias-formas oriundas deste ícone, agora particularizado pela nossa narrativa. Tal analogia pode, mais uma vez, ser observada se revisitamos a figura dois. Assim podemos readmitir que as similaridades das formas esculturais terminam sempre suscitando o mesmo Índice-Jequi.

Mesmo considerando que estas esculturas foram realizadas em aço trefilado, e não com material orgânico como o Jequi original (bambu ou ripas finas), poderíamos dizer que todas as imagens que agora olhamos sob esta outra referencia, derivam formalmente de um índice único, o Jequi, objeto icônico pertencente ao particularismo do artista, que faz desviar nosso entendimento sobre estas imagens, deslocando o Minimalismo, como referente e significante, para um segundo plano de importância.

Compreendendo ainda, o sujeito artista visual como um viajante no espaço e no tempo, susceptível as necessidades de adaptação em relação a sua cúpula física e cultural específica, delimitada pelo seu *Umwelt*, seria possível compreender a possibilidade de uma relação analógica deste conceito com a formação do imaginário do sujeito, quando Oscar Castro García define este conceito em *Jakob von Uexkull. El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*, (2009):

É por isto que as experiências subjetivas do espaço e do tempo serão para Uexküll os fundamentos da construção da “Seifenblasen”, ou “bolha de sabão” individual que da sentido ao “mundo externo do sujeito” (*Umwelt*) e a seu “mundo interno” (*Innenwelt*) que conecta com seu entorno (*Umgebung*). Um *Umwelt* é próprio de cada organismo, que constitui o mundo subjetivo do qual extrai significação (...). T/A. Castro García (2009: 89).

Diante de tal proposição, teríamos então que fazer uso deste conceito que Uexkul construiu para o entendimento de um organismo biológico, adaptando o mesmo para a nossa questão. Assim o faríamos substituindo o termo “Organismo” pelo termo “Sujeito”, visto que este recorre abundantemente no presente escrito. Construindo este link, então poderíamos admitir que o sujeito-artista-visual também suporta um imaginário desenhado como resposta biológica ao ambiente físico e cultural que o engolfa.

A admissão de um *Umwelt* que poderia situar o imaginário do sujeito-artista-visual vinculado ao seu lugar de origem, ou lugar de uma experiência relevante para o mesmo, ainda somado aos referentes icônicos que povoavam este lugar, por silogismo, nos levaria a concepção de que: a interação transversal entre estes conceitos gerados na exclusividade do modo de recepção e de entendimento particular do artista, condiciona firmemente, a leitura que podemos fazer sobre as imagens artísticas geradas neste contexto. A pose de tal noção nos habilitaria, em tese, a perceber os desdobramentos plástico-formais a partir destes novos Índices originados no ambiente imediato, no *Umwelt* que emoldurou o encontro ontológico, quando sujeito e mundo interagiram, ainda na tenra idade, desenhando assim, um mosaico de marcas profundas impressas no imaginário deste sujeito. Esta trama complexa de influencias estaria sempre, em tese, reincidindo nas ações estéticas futuras daquele que precipita ideias na forma de escultura. Vejamos um outro caso de referente icônico inscrito no *Umwelt* do sujeito em questão (Figura 3)

Na figura acima, podemos observar a primeira escultura, ainda feita em madeira e seixo, uma presença visual que remonta as bateias construídas em madeira pelos bandeirantes que adentravam no interior do Brasil em busca de

ouro. Esta escultura seria no contexto do Jose Carlos Villar, uma clara alusão ao rio da sua experiência, diga se, da vivencia singular deste artista nas margens do rio Jucú. Este outro Índice também recorrente no percurso do escultor, a Bateia do garimpo de ouro, na evolução do desdobramento formal, utilizando posteriormente o aço como material suporte, pode ser percebido a construção de diversas formas esculturais por translação, extensão e combinação modular. Fazendo uso sistemático do desdobramento destes recursos plástico-formais, o gesto criativo de Jose Carlos Villar na atualidade, parece ser ativado pelas marcas do seu imaginário particular, suas formas, convincentemente, correspondem às suas impressões imaginarias. Deste modo, Villar constrói cega e impetuosamente, ao modo dos primeiros românticos, uma família infinita de esculturas, provando assim, que mesmo sem uma ação pautada em um racionalismo projetual, munido apenas do seu sentido imaginativo, faz uso daquilo que conhece tacitamente. Tal processo acaba trazendo a tona substancias que emergem das profundezas da sua experiência com o mundo. Fato que torna tudo que faz em coisas simples e carregadas de densidade poética, esculturas essenciais acabam capturando, também, o nosso olhar.

As esculturas de Jose Carlos Villar, antes de serem lidas como presenças que suscitam o *Minimalismo*, seriam então, interpretações diretas das suas impressões imaginarias nascidas no contato com estes objetos-imagens que povoavam as margens do rio Jucú no Espirito Santo. As esculturas que vemos então seriam: mecanismos de uma ação estética dispostos no ambiente de fruição artística, entendidos agora, como presenças visuais criadas a partir de artefatos funcionais oriundos do ambiente natural e imediato que impregnam o imaginário do artista.

Referencias

Castro, García. Oscar. (2009) *Jakob von Uëxkull — El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Hume, David. (2013) [1739-1740]. *Del conocimiento*. Compendio de la introducción del *Tratado de la Naturaleza Humana*. Madrid: Globus Comunicación.

Personajes y escenarios en las performances de Elena Tejada

*Characters and scenarios in the performances
of Elena Tejada*

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo submetido a 17 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Perú, artista visual, profesora. Licenciada en Filología Románica, Universidad de Bucarest, Facultad de Filología Románica, Rumanía. Estudios de Maestría en Literatura hispanoamericana, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. Estudios de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Dirección de Estudios Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: La ponencia enfoca aspectos enunciativos de las performances de la artista peruana Elena Tejada para profundizar en los efectos de sentido generados por la teatralización de la performance. La construcción de personajes y escenarios aporta los contenidos necesarios para los rituales de integración del público en la vivencia simbólica que las performances generan.

Palabras clave: performance / enunciación / personaje / escenario / ritual.

Abstract: *The paper focuses on the enunciative aspects of the art performances of the Peruvian artist Elena Tejada to deepen the effects of meaning generated by the theatrical performance. The construction of characters and scenarios provides the necessary contents for the rituals of integration of the public in the symbolic experience that the performances generate.*

Keywords: *performance art / enunciation / character / scenario / ritual.*

Introducción

La performance es un “estado de encuentro” (Bourriaud, 2006): crea una circunstancia que cuestiona la distancia entre el hacedor y el receptor, reemplazándola por un juego de intersubjetividades que colaboran en la generación de la acción. El acto colaborativo es facilitado por la proximidad física y / o afectiva de los participantes y por el distanciamiento de las fórmulas sociales que la performance interroga o combate. El teórico del arte y curador Nicolas Bourriaud, en su libro “Estética relacional”, afirma que la obra de arte no es un objeto sino una duración que debe ser vivida, el tiempo que dura el encuentro entre una obra y su observador (Bourriaud, 2006). La performance lleva esta característica a otro nivel relacional: construye interacciones e integraciones que contrarrestan la fragmentación del sujeto y de la sociedad y la ausencia de reacciones ante la instancia del otro. Reorganiza los indicadores de lo cotidiano creando un espacio — tiempo de descubrimientos gracias al cual se produce una experiencia inédita que no puede ser subordinada a referentes o meta textos externos. Es una experiencia compartida, un acontecimiento con potencial simbólico, en el cual comprender, sentir y existir se entrelazan. La distancia entre la realidad vivida en la circunstancia de la performance y la realidad de afuera es un punto de partida para la exploración de los límites, apelando a la teatralización del poder, la escenificación de lo nacional y la ritualización de la identidad. Estos tres conceptos que Jesús Martín-Barbero destaca en los planteamientos de García Canclini en “Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad” (Martín-Barbero, 1991) funcionan como líneas de fuerza en las performances de Elena Tejada, organizando sus manifestaciones, en vivo y en video, para llegar al tejido de la cultura híbrida primero en el Perú, luego en el mundo. En este recorrido, hay una constante: la teatralidad expandida a través de la construcción de roles y escenarios.

1. La teatralización del poder

A finales de la década de los 90, Elena Tejada realizó la performance de “orinarse en la Bienal de Lima”, como los periódicos la llamaron: durante una mesa de debates críticos a cargo de curadores de Bienales de América Latina (1997), luego de pasar desnuda de la cintura para abajo, con el torso cubierto de periódicos, caminando por la sala y repartiendo manifiestos, subió al estrado para gritarles a los ponentes y orinarse delante de ellos. Construyó un personaje, el/la artista, que se rebela y protesta contra el poder de las industrias culturales y de los líderes del arte, curadores, bienales, críticos. El personaje se muestra pobre, desesperado, insistente, desobediente, irreverente. Es el artista invisible

que ha decidido dejar de serlo. El contexto le es favorable: los empleados de MALI, el Museo de Arte de Lima, donde se realizaba la actividad, la persiguen para sacarla de la sala; el público reacciona levemente, sin tomar una actitud decidida, hasta que uno de los artistas presentes sale a su defensa y define la acción como arte, por lo cual requiere libertad de expresión; el curador brasileño bromea ofreciéndole cinco dólares en respuesta a sus gritos pidiendo apoyo. Vale resaltar que la performance comienza con la artista recorriendo una sala con unas 500 personas, repartiendo manifiestos escritos con letra muy pequeña. El público recibía los manifiestos de este personaje semidesnudo, cubierto con periódicos que referían las crisis del momento, pero no los leían, con las pocas excepciones de quienes hacían el esfuerzo de comprender el texto, pese a la dimensión de las letras. De manera ejemplar se configura una teatralización que sorprende al auditorio y en la cual colaboran todos los presentes asumiendo roles que funcionaron en una doble dimensión: la dimensión de la realidad, donde se refiere la situación de los artistas en una sociedad de poderes y la dimensión creada en este intersticio de arte-acción, donde la víctima que protesta es objeto de persecuciones, burlas, rechazos, miradas indiferentes y actitudes pasivas, con escasos actos de solidaridad, siempre y cuando pueden respaldarse en un referente paradigmático. El espacio sociocultural y el espacio de la performance coinciden por unos momentos, lo que provoca más que reflexiones sobre el tema y sobre uno mismo; provoca acciones, que llevan adelante un relato que está construyéndose de manera fáctica y simbólica al mismo tiempo. Al final, frente a la inminencia de una detención, un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la protegen y la sacan de la sala. Ninguna de las acciones de los participantes en la performance había sido planificada; cada uno asumió su rol por un impulso situacional.

El personaje del artista en el escenario del poder vuelve en 2000 en “Terreno de Experiencia 1” (Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores, Lima), una muestra que exploraba las tendencias recientes del arte. En su performance, “Boundaries”, Elena Tejada se esforzó por leer en inglés — pronunciado como se escribe — libros de arte, subida en una mesa y rodeada de libros, y terminó masticando y tragando las páginas de uno de estos incomprendibles depositarios de la verdad sobre el arte.

Otra vez fue el personaje del artista que está fuera de los ámbitos reconocidos del arte y que desea ingresar en el circuito de los artistas de vanguardia, intelectuales al tanto de las últimas tendencias, por una vía que considera apropiada, nutriéndose al propio y al figurado de la información legitimadora del arte. Hacer suyo el meta texto del arte actual es una vez más un intento de

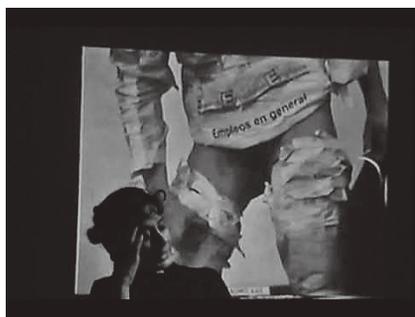


Figura 1 · Elena Tejada, Performance en la Bienal de Lima, 1997.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

Figura 2 · Figura 1 y 2 · Elena Tejada, Performance en la Bienal de Lima, 1997.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

Figura 3 · Elena Tejada, *Boundaries*, 2000. Fuente:

<https://tejadaherrera.wordpress.com/>

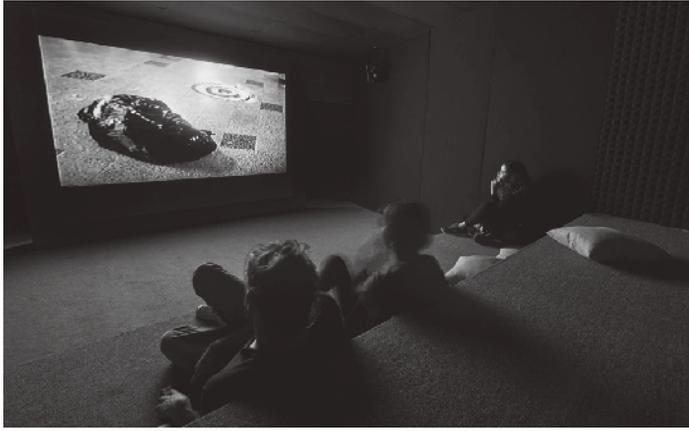


Figura 4 · Elena Tejada, *Recuerdo*, 1998. Fuente:

<https://tejadaherrera.wordpress.com/>

Figura 5 · Elena Tejada, *Recuerdo*, 1998. Fuente:

<http://artishockrevista.com/2016/09/12/elena-tejada-herrera-videos-esta-mujer/>

Figura 6 · Elena Tejada, *Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre*, 1999. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

<https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

Figura 7 · Elena Tejada, *Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre*, 1999. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

<https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

<https://www.youtube.com/watch?v=9V7zeys1r0w>

superar la exclusión o la marginalidad. Es un pobre esfuerzo desesperado por aprender, ingresar, ser aceptado, estar dentro del mundo del arte con sus grandes paradigmas estéticos y culturales. La performance termina en el posible vómito y la reacción empática del auditorio en medio de una sala repleta de libros que definen el arte.

En las dos performances que indagan en la problemática del artista en el contexto de una red de poderes que definen la sociedad se apela a una teatralización en el límite de lo real con lo simbólico. Para la artista, las acciones son reales y la implican sensorial y mentalmente: corre riesgos y enfrenta el miedo. En la protesta o en el esfuerzo desesperado e inútil, el personaje que rompe reglas y tabúes desarrolla con la teatralización expandida de sus construcciones un planeamiento creativo estratégico que opta por el impulso pasional, en torno al cual se organizan referentes, contenidos y percepciones.

2. La escenificación de lo nacional

Para Elena Tejada la performance es focalizada y reduce la distancia del acontecimiento o estado histórico de las cosas a través de la creación de escenarios que despliegan las tensiones entre proximidad/distancia, objetividad/subjetividad, mimesis/diégesis. La construcción del escenario conlleva simbolizar el mundo o mejor dicho la realidad vivida por la comunidad. El escenario creado asume las funciones de la instancia narrativa mientras que el cuerpo se encarga de la mediación del relato. Es lo que ocurre en la performance "Recuerdo" (1998) realizada en el patio de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde se arrastró en una bolsa negra de plástico por el piso, de un símbolo de escarapela a otro, gritando los nombres de los estudiantes desaparecidos y luego asesinados por la dictadura, de la Universidad de La Cantuta. Para hacer trabajar el escenario, desde lo inmediato y efímero de la performance, se privilegió la representación de los signos arquetípicos de lo contextual: la bolsa en la cual se encierra/esconde un cadáver para significar el crimen que espera ser reconocido y juzgado; las escarapelas que definen la historia de la patria, en su transcurrir temporal; la radiograbadora cuya música se escuchaba en alto volumen, ruido y diversión al mismo tiempo, con la cual los gritos de la artista debían luchar para ser escuchados: he aquí una experiencia de las asociaciones, llevando la intersubjetividad a un marco concreto de referencias culturales. La memoria social proporcionó los referentes de la acción y sus valores emocionales.

La escenificación de lo nacional apela a la capacidad del público de re-construir el relato a través de un conjunto de objetos, imágenes y sonidos, haciendo

que estos fragmentos simbólicos desaparezcan ante el re-surgimiento del hecho histórico, una característica que, para García Canclini, es propia del arte contemporáneo, en tanto que fenómeno de inminencia, lo que enfatiza el carácter de acontecimiento del arte (García Canclini, 2010). La transformación de la performance vivencial en video amplía el territorio del acontecimiento: los social media integran arte y vida de manera reiterativa e intercultural, ofreciendo nuevas posibilidades de generación conjunta de sentido y de preservación de las narrativas construidas (Aristimuño, 2016).

3. La ritualización de la identidad

En las performances de Elena Tejada, la identidad es el núcleo del cual emergen los temas y los recursos de expresión e interacción. ¿Cuanto hay de autorreferencialización en el tratamiento del tema de la identidad? Hay un factor testimonial que se extiende a una red cada vez mayor de instancias en busca de diálogo e integración. La artista, formada como pintora en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, es una investigadora cuyos proyectos atacan directamente problemas de la comunidad referentes a la condición de la mujer, del inmigrante, del homeless, del artista, de los íconos de la sociedad de consumo. Lo hace partiendo siempre desde su propia instancia: como mujer, como peruana, como artista, como inmigrante. El artista desamparado no es el único personaje que ha creado; otro personaje emblemático es la mujer que pretende superar los tabúes del cuerpo, de la personalidad y del rol en la sociedad en “Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre”, “La Manera en que Decenas de Personas Miran a Una Mujer Desnuda”, “One Day Around the Neighbourhood Choreographing My Dancing” o “Burping Wonder Woman”. En una entrevista realizada por Gabriela Wiener para la publicación virtual La Mula, con ocasión de la exposición “Elena Tejada-Herrera. Videos de esta mujer: registros de performances 1997-2010” (Proyecto AMIL), Elena Tejada profundizaba en el factor autorreferencial:

El trabajo parte de una urgencia, la de responder a situaciones frente a las que es imposible permanecer calladxs. Además, creo que el arte tiene un poder transformador y que puede generar cambios. Para mí es más difícil guardar silencio, ser cómplice de situaciones injustas. El contexto al que respondía mi trabajo en ese momento nos afectaba a todxs. El arte es el medio con el que mejor me expreso. Y es arte pero también activismo, sin ser panfletario. La Lima en que produje esos trabajos era una Lima cucufata, al punto que generaron rechazo no solo entre los hombres, sino también entre las mujeres. Pero cuando realmente crees en lo que estás haciendo y tienes una convicción muy fuerte, el rechazo no te afecta. Más bien es una reacción esperable dentro de las circunstancias. (Wiener, 2016)



Figura 8 · Elena Tejada, *Burping Wonder Woman*. Fuente: <https://tejadaherrera.wordpress.com/>

Figura 9 · Elena Tejada, *Guammmmtanamera*. Fuente: <https://tejadaherrera.wordpress.com/>

Figura 10 · Elena Tejada, *Performance*. Fuente: <https://tejadaherrera.wordpress.com/>

Las performances que exponen directamente la problemática de la identidad y sus rituales contemporáneos proceden desde lo local hacia lo global, en un juego de transferencias e intercambios que aluden al nacimiento de las narrativas de la globalización imaginada, que ordenan las diferencias y las desigualdades, expuestas pero no resueltas (García Canclini, 1999). Operan al margen de los paradigmas de la representación artística, abriéndose al humor y a la hibridez de la cultura popular, como en el caso de la performance “Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre” (1999) donde la artista baila en ritmos fusionados afroperuanos y de tecnocumbia, junto con un vendedor travesti de golosinas, en representación de la decisión de obrar cambios en su identidad de mujer.

En Estados Unidos, donde vive desde 2002, una de las identidades que lleva a la calle con sus performances es la “Mujer Maravilla Eructando” que interpela los mitos de la cultura popular y sus hábitos, a la vez que lleva adelante los rituales de representación de la identidad de mujer.

Desde otro ángulo, el encuentro entre lo masculino y lo femenino, como en la performance “Guammmmtanamera” la artista enfoca de manera explícita el manejo de la diferencia y la perspectiva intercultural.

La práctica de la ubicación en el entorno urbano conlleva la sensación de concretez e interacción real, lejos de las corrientes de desmaterialización del arte y de cultura. Hay un *detournement* situacionista (Brea, 2002): se interviene en los espacios y recorridos cotidianos de la ciudad creando intersticios de encuentro y comunicación.

Conclusiones

Elena Tejada es una artista trans-disciplinaria que trabaja en la intersección de varios medios, la performance, la instalación, el video y la práctica social. Las performances de Elena Tejada emergen del marco cultural de los valores de una comunidad para crear una matriz semántica que invita al espectador a participar en este espacio / tiempo emergente. La teatralización de la performance incrementa el valor simbólico del acto a la vez que le proporciona los elementos necesarios para la construcción de personajes y escenarios que desarrollarán a través de la teatralización del poder, la escenificación de lo nacional y la ritualización de la identidad las narrativas críticas de la una sociedad que amplía sus fronteras siguiendo las líneas de fuerza de sus problemas.

Referencias

- Aristimuño, Felipe (2016) "O social media como veículo da obra de arte total de Ana Pérez-Qiroga." *Revista Estúdio. Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 7 (15): 65-72.
- Bourriaud, Nicolas (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora. ISBN:9871156561
- Brea, José Luis (2002) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA. ISBN 84-95719-05-3
- García Canclini, Jesús (1999) *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, ISBN 950-12-5476-3.
- García Canclini, Jesús (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores. ISBN 9789871566303.
- Martín-Barbero, Jesús (1991) "Sobre Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad." *Reseña. Magazin Dominical*, No. 445. Bogotá: El Espectador (Noviembre 3 de 1991).
- Wiener, Gabriela (2016) "Elena Tejada: 'En el Perú me agredían los propios artistas, uno solía golpearme cada vez que me veía'." Entrevista a Elena Tejada". *La Mula*. Lima. <https://redaccion.lamula.pe/2016/12/21/elena-tejada-en-el-peru-me-agredian-los-propios-artistas-uno-solia-golpearme-cada-vez-que-me-veia/gabrielawienner/>

Julie Brook, naquele quarto a céu aberto

Julie Brook, in that room under the open sky

ISABEL SABINO*

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

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas/Pintura, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL). Agregação no 5º grupo, Pintura, ESBAL. Agregação em Belas Artes/Pintura/Composição, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Área de Pintura, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: i.sabino@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Entre o perfil da falésia no litoral escocês e a cor de rochas distantes, em aguarelas de caderninhos, filmes que parecem doutro tempo e desenhos com espuma do mar, ou na construção de um caminho para a luz e o reflexo dela nos pigmentos sobre o corpo, Julie Brook afirma uma via singular. As variações possíveis da procura de uma linguagem própria cintilam na lonjura necessária e na experiência física em espaços abertos, como se a forma ancestral de um quarto (só para si) tomasse a escala do mundo e uma voz se ouvisse na matéria da terra.

Palavras-chave: Paisagem / casa / quarto / mundo.

Abstract: *Between the profile of the cliff in the Scottish coastline and the colour of distant rocks, in watercolours in notebooks, films that seem from another time and drawings with sea foam, or in the building of a path for the light and its reflection in the pigments on the body, Julie Brook affirms a singular way. The possible variations of the search for a language of her own glimpse in the necessary distance and in the physical experience in open spaces, as if the ancestral form of a room (for her own) took the scale of the world and a voice was heard in the matter of earth.*

Keywords: *Landscape / house / room / world.*

Introdução

Da primeira vez que a viu, na carrinha estacionada, pareceu-lhe um anjo adormecido. Não sabia ainda que ela partiria, de tempos a tempos, como se nenhuma parede pudesse fazê-la sentir-se em casa permanentemente — nem quando os quatro filhos nasciam, um após o outro.

De Rinteln/Alemanha (onde nasceu em 1961) à Ruskin School of Art de Oxford (onde se graduou em 1983), o trajeto de Julie Brook mal faria prever a profunda inquietação que a levaria a habitar, por vezes precariamente, na distância e no isolamento, zonas longínquas da Escócia: o Jura, as ilhas de Mingulay e Skye. Mais tarde, são as viagens na Líbia e na Namíbia. Aquela carrinha nesse dia, casas desabitadas, tendas, ou muitas vezes apenas o céu como tecto, nada disso em Jules significa uma vida nómada ou carenciada, nem uma opção excêntrica ou alternativa que alguma tradição britânica acolhe. É uma necessidade fundamental no processo artístico.

Por outro lado, há a ligação à terra que, certamente, nos remete para o nosso lugar no mundo e, concretamente, no globo que temos vindo a perturbar.

1.

Antes, em trabalhos de estudante e numa estadia no Sri Lanka antes de 1980, já há em obras suas sinais relacionados com a construção de abrigos. E, após os estudos, vive entre 1991 e 1994 como os antigos habitantes do Jura numa gruta na desabitada costa da zona, com recursos e conforto mínimos. Nas obras dessa fase trabalha em blocos notas, desenho, pintura, fotografia, filmes curtos (então em *super 8* — Figura 1) e construções no terreno — um misto de esculturas e arquiteturas.

O registo dos locais integra o desejo de apropriação, mais literal nas intervenções *in-situ* portadoras de um simbolismo que transcende o nosso tempo, invocando formas ancestrais e qualidades imanentes da sua história (celta), ao mesmo tempo parecendo alhear-se disso. Nessa procura subjaz uma imersão no meio envolvente em que a “solidão intensifica a sensação de ser uma habitante íntima na paisagem” (Brook, 1999), devendo entender-se a obra produzida na relação audaciosa do contexto eremita e das caminhadas, dos alimentos e dos materiais necessários que faz questão de obter no próprio meio ambiente, fundindo a sobrevivência e a arte numa prova de liberdade, autonomia, determinação e resistência (Figura 2).

Nas pinturas da mostra *The land's edge also* (1999) surge repetidamente um tema: uma falésia, sempre do mesmo ponto de vista, com a mesma escala e forma idêntica. Se Monet, na pintura ao ar livre das suas medas de feno ou da Catedral de Rouen destaca a impressão da luz nas diversas horas do dia, Julie



Figura 1 · Julie Brook. *That untravell'd world*. 1991-1994. Filme Super 8 s/som, 40'. Jura. Fonte: Julie Brook.

Figura 2 · Julie Brook. *Firestack*. 1992-1994. 160cmx140cm. Jura, Costa Oeste. Fonte: Julie Brook. A construção da obra é dificultada pela força da água nas marés, requerendo ir à noite reativar o fogo, para que não se extinga.

procura, sobretudo, uma percepção interior resultante da acumulação de observações patente numa atmosfera expressionista. Meg Bateman (Brook 1999) constata que, embora focada na representação, a atitude da artista implica um fluxo constante que exige o uso de diferentes meios operativos. Apesar do esforço físico envolvido nas obras escultóricas *in-situ*, Julie assume o prazer destas face à maior dificuldade nas pinturas, reconhecendo nestas uma energia apolínea, enquanto que nos desenhos de cinza e espuma do mar a delicadeza no equilíbrio orgânico entre a ação natural e a intervenção e controle consciente da forma remetem para um universo feminino ou, diríamos nós, oriental.

Para si, o desenho articula as 2 e as 3 dimensões promovendo o compromisso da relação táctil com o visível, nesse sentido interessando-lhe mais como gesto do que transposição da representação da realidade. Assim, os registos são algo grosseiros, pouco detalhados, tão rápidos quando possível, captando em síntese a cor ou a forma, a incidência da luz, frequentemente menos auto-conscientes do que o trabalho posterior.

“Desenhar é como respirar”, afirma na conversa com Meg.

A linguagem do desenho associada à fisicalidade processual sustenta as intervenções de grande escala com pedra, terra e outras matérias, o que os títulos das obras na paisagem de 2011 a 2013 confirmam — “Drawing a line”, “Sand line, blue volcanic plates”, “Curved rising line, white on white”, “Blue line”, “Black line on black”, “Sand drawing, perpendicular lines”. Nesses nomes, Julie enaltece a vocação formal das obras em conexão com o processo gráfico e no respeito da sua integridade física. Já noutro conjunto, o título “Intercepting Light” designa o filme que documenta a experiência e, ao mesmo tempo, um dos fitos principais — a experiência da passagem da luz — e a identificação de cada obra relaciona-nos com o local e eventos nele surgidos (Figura 3).

Esses desenhos na paisagem e os autónomos, em papel, articulam-se com o espaço visando uma pureza da linguagem enfatizada na formalidade nas formas disciplinadas, geométricas, controladas, rigorosas, com sentido clássico, primitivo, universal.

2.

O processo é pois central na sua relação com a linguagem. Em conversa com Dan Sturgis e Chris Breward (Brook, 2013) a artista celebra o fazer como necessidade da ligação com o material na conexão física com a paisagem. Já antes afirmara:

(...) o que quero dizer com linguagem é que exista uma consistência. (...) encontrar uma linguagem é acerca de encontrar uma resposta ao meu ambiente e, também, que o ambiente tenha um efeito sobre mim. (Brook, 1999)

Esse compromisso com a linguagem estabelece-se através do confronto e enamoramento com a terra e as suas manifestações: geologia, calor e frio, luz, ondas, marés, vento. A faceta performativa associada à necessidade do trabalho em relação profunda com a natureza, marcada por grande exigência física e enorme estoicismo, diferenciam-na de artistas com obras afins como Michael Heizer ou Nancy Holt. Artista de facto *sui generis*, não deixa de se inscrever de algum modo na linhagem da *land art* escocesa que Richard Long e Andy Goldsworthy pontuam, embora talvez seja mais expressiva a relação com Robert Smithson.

Referindo-se aos *Earth Projects*, Smithson associa o processo mental aos processos observáveis na natureza no que designa como geologia abstracta, sublinhando a importância do processo primário de tomar contacto com a matéria e usando o exemplo de Tony Smith (Blumberg & Yazaldeh), decisivo para si. Limitado na juventude por uma tuberculose, Smith realiza então pequenas maquetes geométricas com caixas de medicamentos. Em 1951, já a trabalhar como arquiteto com Frank Lloyd-Wright, um acontecimento particular fá-lo entender o sentido profundo da criação artística: ao entrar de automóvel à noite num cruzamento em obras em New Jersey acede a uma estrada proibida que perde os limites e desaparece no terreno, dando por si a conduzir na escuridão, sem marcos na extensão a não ser silhuetas de edifícios e postes.

Smithson compreende que o medo se associa à suspensão e perda de limites e, na sua viragem, à indiferenciação que Ehrenzweig teoriza na procura de indistinção entre “eu” e “não-eu” inerente ao processo íntimo da pesquisa artística, bem como ao sentimento oceânico que Freud trabalha em “O Mal Estar da Civilização” (e Malevich, de resto, já tinha antevisto essa instauração abissal no vazio na ausência de representação do seu “mundo não objectivo”).

Trata-se, para ele, de uma espécie de processo de “des-arquitectura”, também associável a Julie Brook, empenhada duplamente numa apologia do trabalho e na perseguição do sublime que já Burke associara à perda de limites.

Os desenhos dela com pigmentos oriundos da Namíbia (usados pelas mulheres Himba Herero) também recordam Smithson, para quem a ferrugem, ou seja, o óxido de ferro, é indissociável da presença do metal na cultura contemporânea como material que, mais cedo ou mais tarde, revela a sua vida própria no tempo e, desse modo, é alegórica. Aliás, em Brook encontramos também



Figura 3 · Julie Brook. *River Bank 7, red.* 2012. Marienfluss, Namíbia. 160cmx2100cm. Fonte: Julie Brook.

Figura 4 · Julie Brook. *Intercepting Light*, filme HD. 2013. Na instalação-vídeo na exposição *Made Unmade*, Dovecot Studios, Edimburgo, 2013. Fonte: Julie Brook.

processos essenciais para Smithson — a oxidação, a hidratação, a carbonização.

Por outro lado, se Tony Smith exemplifica a necessidade de muitos minimalistas de formas primordiais e depuradas que parecem emergir da pré-história, isso não significa para Smithson a redução a ideais arquetípicos ou puras ‘gestalt’ — não são unidades “mas coisas num estado de disrupção aprisionada” (Smithson, 1968), sustentando o lado escuro na arte que contém o caos e que metaforiza a própria mente.

3.

Da evocação dos caminhantes sonhadores de Caspar David Friedrich às andanças de Robert Smithson e Brook, a presença da caminhada a pé em processos e obras de arte tem vindo a tornar-se recorrente hoje, em parte também na senda de escritores como Henry David Thoreau no texto de 1861, ou de Robert Walser, já no século XX. Recentemente, Rebecca Solnit (2001) aprofunda a capacidade do andar a pé na paisagem em ritmar o pensamento, estabelecendo ecos com as ideias e interpelando o exterior e o interior em consonância. Assim, ocorrem ideias despoletadas por acidentes ou detalhes da paisagem que já lá estavam antes, tal como de resto acontece nas memórias nem sempre involuntárias de outro caminhante convicto, Sebald, para não referir as evocações proustianas.

Mas que procura Julie pelo seu pé, na distância? Algo interior também, é certo, suspeitado nos seus primeiros filmes do Jura (Figura 1), cujos excertos Vítor Gonçalves usa em “A Vida Invisível” (2013) para ficcionar uma persona múltipla, hesitante entre um passado cristalizado numa casa e um caminho desconhecido.

Julie coloca questões respeitantes à linguagem mas que se situam num plano anterior à própria linguagem. Ao escrever sobre a sua obra, Richard Holloway lamenta a falibilidade da verbalização da experiência a que a arte incita, e a perda que a especialização na linguagem acarreta ao ser humano face à capacidade de leitura do ambiente por outros animais. A visão, o olfacto, a percepção sensorial aguda e sinestésica, conferem um poder de interpretação de sinais que o ser humano tem perdido. “...tornámo-nos monoglotas que já não sabem ler a terra” (Holloway, 2013). Nesse sentido, a necessidade de Julie de contacto primário com a natureza (que os filmes recentes tentam mostrar — Figura 4) justifica-se pela desafio à sua capacidade, também animal, de percepção, numa relação integral com o espaço. É assim que, no final, o que Julie canaliza através do seu trabalho “é a própria terra”, afirma o mesmo autor, e uma celebração da vida nos lugares, nos jogos de luz e sombra, na transiência das coisas, até “que também nós passemos — porque passaremos pela certa — soprados como a areia no deserto mutante.”

É, pois, longe, em locais a centenas de quilômetros da cidade mais próxima, que Julie desenvolve o seu trabalho essencial, com materiais que o próprio espaço natural propicia quando percorre a pé territórios selvagens. Então, a existência afirma-se na experiência necessária, na sublimação do esforço físico da caminhada, exigente e demorada, transformando o tempo dos passos e o espaço aberto onde evolui, passo a passo, num lugar sem corpo, sem coordenadas e sem tempo.

(...)

No fim ela perder-se-á ali dentro. Essa parte controladora de si mesma irá ceder. Finalmente ela estará livre para habitar a estranheza feita do que pode acontecer no seu interior. Esse lugar onde ela pode dar expressão à sua própria linguagem. (Gonçalves, 1999)

Inusitado estúdio, construções improvisadas em grutas, em casas, tendas, esse é o quarto de Julie, como o de Virgínia Woolf, inteiramente seu: no seu caso, sem tecto, a céu aberto, é como se a forma ancestral de um tal quarto só para si tomasse a escala do mundo, com ele interiorizando o sonho de um tempo geológico ou, quiçá, da abolição do próprio tempo. E, nas suas formas geométricas na terra, é legível o perfil desse quarto e o seu apagamento.

Conclusão

O país em que, em 1794, passeia Xavier de Maistre, cabe numa sala e distribui-se por uma cama, uma mesa, algumas cadeiras e uma poltrona, uma lareira, uma secretária, tudo reflectido num espelho a par dos materiais da escrita. Numa outra viagem, Vila-Matas pergunta porque “não haveremos de ser — homens, deuses, mundo — sonhos que alguém sonha, pensamentos que alguém pensa, situados sempre fora do que existe.” (Vila-Matas, 2004: 237).

Ao longo dos tempos, as diferentes culturas que nos formam viram ou inventaram deuses, ninfas e espíritos dos lugares e dos elementos. No mais diáfano do ar e do vento, no recôndito de árvores, lagos, rios, mares, falésias, montanhas e pedras, tanto na terra como nas casas e nas cidades, tem sido comum o desejo ou suspeitas de vozes, presenças. E seria no eco dessas vozes, quiçá de anjos, que os artistas colheriam as ideias das suas obras. A sua aptidão primeira consistiria assim na difícil escuta dessas vozes.

Mas talvez os próprios artistas sejam, eles mesmo, anjos com a função de descobrir ecos distantes escondidos nas coisas — na terra e nas casas feitas pelos homens — quando tudo se confunde à superfície do tempo. A arte será, então, o trabalho de dar forma à voz dos anjos, e essa voz em si, por dentro do esquecimento que um tempo mais profundo esconde.

Contudo, quando ele viu Julie, adormecida na carrinha, não podia suspeitar disso e do que seria a vida de ambos numa terra à partida extensa, que tanto muda connosco e que, cada vez mais, sabemos tão pequena como um quarto, tão frágil para acolher o futuro.

Referências

- Bateman, Meg. Conversa com Julie Brook. In Brook, Julie (1999) *The land's edge also*. Paintings, drawings, sculpture, film (1993-1999). Catálogo de exposição. Glasgow: Collins Gallery & The University of Glasgow, 1999.
- Brook, Julie (1994) *Arts: Where the wild things are*, entrevista a Fiammetta Rocco. *The Independent*, 6 de março de 1994. [Consult. 2014-05-21] Disponível em <URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts-where-the-wild-things-are-julie-brook-is-a-landscape-artist-with-a-difference-she-lives-under-an-arch-of-rock-on-the-coast-of-distant-jura-fiammetta-rocco-feature-writer-of-the-year-visited-the-island-to-find-out-what-made-her-take-such-an-elemental-journey-1427316.html>>
- Brook, Julie (1999) *The land's edge also*. Paintings, drawings, sculpture, film (1993-1999). Catálogo de exposição. Glasgow: Collins Gallery & The University of Glasgow, 1999.
- Brook, Julie (2013) *Made Unmade*. Skye and Edimburg: Young Films and Dovecot Studios.
- Blumberg, Naomi & Yazaldeh, Ida, Tony Smith, American Architect, Sculptor and Painter. In Enciclopaedia Britannica online [Consult. 2017-01-19] Disponível em <URL: <https://www.britannica.com/biography/Tony-Smith>>
- Gonçalves, Vítor (1999) Texto sem título. In Brook, Julie (1999) *The land's edge also*. Paintings, drawings, sculpture, film (1993-1999). Glasgow: Collins Gallery & The University of Glasgow, 1999.
- Gonçalves, Vítor (2013) *A vida Invisível*. Filme de longa metragem. Rosa Filmes e Young Films. Portugal.
- Holloway, Richard (2013) *The World in a Grain of Sand*. In Brook, Julie, *Made Unmade*. Skye and Edimburgh: Young Films and Dovecot Studios.
- Smithson, Robert (1968) *A sedimentation of the Mind: Earth Projects*. In Flam, Jack (Ed.) (1996) *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley and Los Angeles: university of California Press, p. 100-113.
- Solnit, Rebecca (2001) *Wonderlust. A History of Walking*. London: Penguin Books.
- Vila-Matas, Enrique (2004) *A viagem vertical*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Itinerancias Espirituales: el deambular metafísico de Simón Arrebola

*Spiritual Wanderings: the metaphysical
ramble of Simón Arrebola*

ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS*

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

*España, artista plástico. Doctor en Bellas Artes, Universidad de Málaga; Licenciado en Bellas Artes, Especialidad Artes Plásticas — Pintura. Universidad de Granada.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Avenida de Andalucía s/n. 18014, Granada, España. E-mail: jesusosorio@ugr.es

Resumen: Este artículo se acerca al universo creativo de Simón Arrebola (Torredelcampo, Jaén. 1979) a través del análisis de su proyecto "Itinerancias Espirituales" (2015), basado en la "Divina Comedia" de Dante. Observaremos la construcción geométrica de sus escenografías y mapas simbólicos, la manera en que articula el tiempo y el espacio en el plano de representación, y la forma en la que sitúa y conecta a sus personajes antropomórficos en escena. El estudio nos ayudará a conocer y comprender mejor las características diferenciales de su propuesta conceptual y estética.

Palabras clave: Simón Arrebola / pintura / arte contemporáneo / Itinerancias Espirituales / Dante / literatura / Divina Comedia.

Abstract: *This article approaches to the creative universe of Simón Arrebola (Torredelcampo, Jaén. 1979) through the analysis of his project "Spiritual Wanderings" (2015), based on Dante's "Divine Comedy". We will observe the geometric construction of his scenographies and symbolic maps, his way of articulating time and space in the representation plane, and how he situates and connects his anthropomorphic characters on stage. The study will help us to get to know and understand better the differential characteristics of his conceptual and aesthetic proposal.*

Keywords: *Simon Arrebola / painting / contemporary art / Spiritual Wanderings / Dante / literature / Divine Comedy.*

Introducción

Simón Arrebola es un artista e investigador de formación sólida y trayectoria emergente. Su pintura es hábil y bien diferenciada en estética e ideas. Edifica con sus imágenes irrealidades complejas, lugares fuera de espacio y tiempo, grandes escenarios imposibles plagados de símbolos propios y heredados. En ellos vuelca el contenido de su investigación y memoria para contar nuevas *verdades*, reconfigurando lo que le es conocido para jugar con *lo que pudo haber sido* o *lo que podría estar por venir*.

En su serie de *Itinerancias Espirituales* (2015) nos lleva consigo a un viaje de contemplación, haciéndonos fijar los ojos en las diferentes etapas del caminar místico de Dante Alighieri en su *Divina Comedia*. A partir del poema medieval, el pintor imagina situaciones que nunca ha visto y las describe con toda precisión y detalle. Como en la obra literaria, las visiones del *Infierno*, el *Purgatorio* y el *Paraíso* articulan su propuesta de recorrido pictórico. Entre medias, una amplia serie de escenarios y diferentes puntos de vista, variaciones que completan nuestra percepción de un caminar confuso, rodeado de peligros, penas o bienes desconocidos que quizá — proponen el poeta y el artista —, nos sobrevendrán después de la muerte.

1. Un pintor, inventor y escenógrafo de lo invisible frente a Dante

Formado — y ahora profesor — en Sevilla, en una Facultad de Bellas Artes de tradición robusta y exigente en la enseñanza de los procedimientos y lenguajes más fundamentales de la creación, Arrebola maneja con maestría el dibujo y el color. También se mueve ágil por el mundo de las ideas, el conocimiento y la investigación, planteando siempre nuevos caminos de pensamiento y experimentando otras maneras de materializar su imaginario. El conjunto de su producción resulta intrigante y atractivo; se acumulan claves ocultas y referencias en sus construcciones jeroglíficas, casi siempre habitadas por pequeños seres simplificados y deshumanizados en aglomeraciones rítmicas, a menudo inconscientes del sistema del que forman parte (Arrebola Parra, 2008). Sus imágenes nos remiten a miradas medievales, a mundos y personajes de Bruegel o El Bosco, a quién el andaluz reconoce como uno de sus referentes más cercanos.

1.1 Arrebola y el Poeta

Desde ahí, en conexión con el imaginario sacro o mitológico y con los misterios del Medioevo, encuentra amplísima inspiración para su propio ideario místico en la obra de Alighieri; el poema es un hervidero de imágenes contadas y profusamente descritas. Como asevera Óscar Alonso Molina:

No es de extrañar que Simón Arrebola se haya visto tentado por la Divina Comedia. Es más, resultaba casi previsible. Como lo habría sido que hubiera caído en las garras de La Odisea o Las Metamorfosis, del Decamerón o la Iliada. Historias plenas de imágenes, e imágenes que por su lado que ponen en escena una abundancia casi indecible de historias... (Alonso Molina, 2015)

Sí, Arrebola ha decidido pasear por los textos de la *Divina Comedia* siguiendo las pisadas de Dante; explora siete siglos después los territorios que describió el poeta. Casualidad o no, ambos –poeta y pintor– rondan los treinta y cinco años al iniciar su periplo. Dante es llevado al bosque oscuro en la mitad de su vida; allí es asaltado por dudas y pecado. Se ha desviado de la virtud, de lo bueno, y se encuentra perdido. Atacado por la tentación y la oscuridad es puesto a prueba, empujado hacia la confusión y la destrucción eterna, hasta que es rescatado por Virgilio, quien le acompañará en la fase más tenebrosa de su camino. Ambos emprenden un largo viaje de regreso hacia la luz. Arrebola toma la idea de itinerario del caminar metafísico de Dante; se pone en los pies de un explorador de otra realidad, de un visionario en crisis espiritual enfrentándose a una dimensión que no reconoce. Simón Arrebola no estuvo allí, pero sabe traducir en imágenes lo que no ve. Como también dice Óscar Alonso Molina:

Dante (...) veía el Infierno, veía el Purgatorio, lo mismo que veía ese Paraíso que describió en la primera persona de sus versos mientras los “veía”... Arrebola aquí no viene sino a pronunciarse sobre un diferimiento: él no estuvo allí, pero deja constancia del paso del propio poeta por un mundo inaccesible. Y para ello se vale de su asombrosa capacidad de articular la complejidad y el detalle. (Alonso Molina, 2015)

1.2 Traducir lo que no se ve

El pintor, mientras deambula y percibe otros mundos tras las pisadas de Dante, nos enseña *lo no visto* con toda concreción y cuidado. Para empezar, se para durante mucho tiempo en contemplación ante los tres escenarios de la *Comedia: Infierno, Purgatorio y Paraíso*. En tres piezas de gran formato, edifica monumentales escenografías de apariencia encriptada (Figura 1, Figura 2, Figura 3). Nos detenemos, buscamos e intentamos comprender delante de ellas.

Los lienzos se nos presentan como auténticos mapas simbólicos; el ojo se desliza de un detalle al otro buscando referencias reconocibles por la superficie. Mientras pretendemos –o no– descifrar sus significados, la intuición, la curiosidad y la imaginación nos llevan.

Ya en otro contexto, fuera del espacio expositivo, el pintor nos ayuda a entender sus secretos y comparte sintéticos planos explicativos: si creíamos ver la imagen completa, ahora vemos cuánto en realidad había que ver. (Figura 4)



Figura 1 · *Infierno*. Óleo sobre lienzo. 162 x 195 cm. 2015.
Fuente: <https://www.simonarrebola.com/itinerancias-espirituales>

Entendemos entonces que el autor no ha dejado nada al azar en estas propuestas; todo parece cumplir, de hecho, una función, a veces alegórica, a veces estructural. Las tres escenas han sido configuradas con rigor y llevadas al plano de representación.

El artista diseña meticulosamente sus imágenes; compone cada escena utilizando todas las herramientas físicas y digitales que su proceso de creación requiere. Maneja varios cuadernos de bocetos sobre los que piensa dibujando y construye cada escenografía según su propio plan establecido. Elabora referencias para sus arquitecturas: maquetas con listones de madera que después fotografía y, a veces, manipula digitalmente.

Trabaja en la materialización de imágenes y mundos, en la invención de irrealidades nuevas. Planea sus visiones desde lo que ve y desde la memoria; en el recuerdo y los almacenes del inconsciente encuentra los elementos y formas que más le acercan a la atmósfera de ensoñación que persigue:

En ese recuerdo se producen también unas deformaciones. Por un lado las imágenes mentales se vuelven sintéticas en formas y colores. Retenemos lo que nos llama la atención por diversos motivos. [...] Mis figuras nacen, por tanto, de esas dos fuentes del recuerdo: del Verdadero, materializado en un tiempo concreto a través de la fotografía y del Memorial mental, que se deforma llegando las figuras a perder su carácter al convertirse en siluetas recortadas. (Arrebola Parra, 2008)

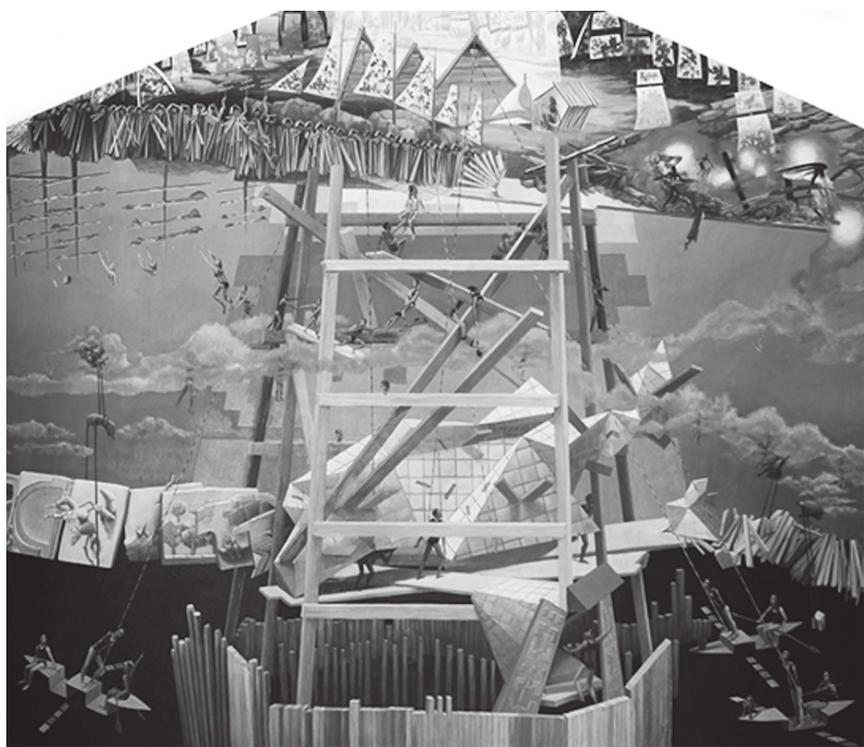


Figura 2 - *Purgatorio*. Óleo sobre lienzo. 162 x 195 cm. 2015.
Fuente: <https://www.simonarrebola.com/itinerancias-espirituales>



Figura 3 · *Paraíso*. Óleo sobre lienzo. 160 x 160 cm. 2015.
Fuente: <https://www.simonarreola.com/itinerancias-espirituales>

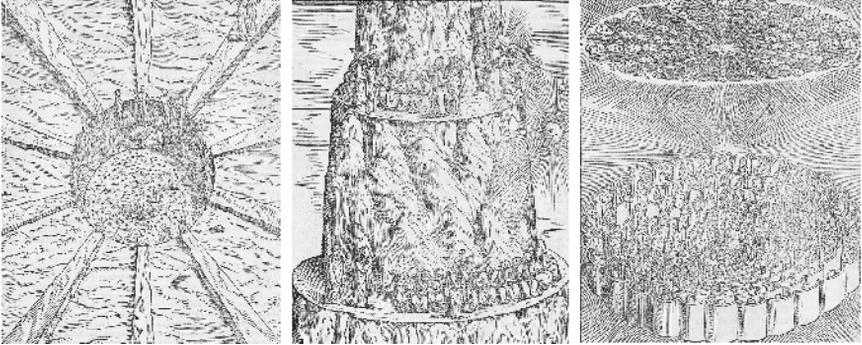
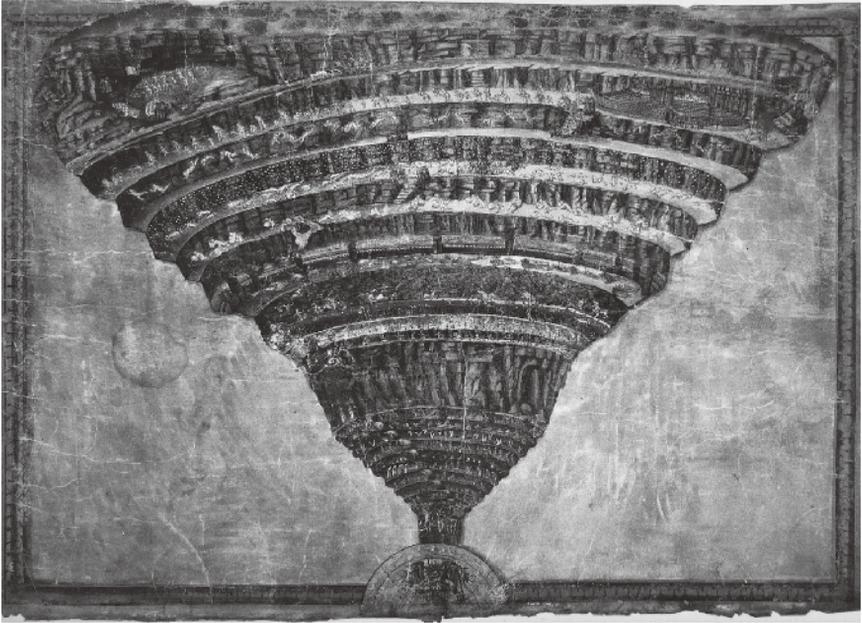


Figura 5 · *Mapa del Infierno*. Sandro Botticelli, c. 1485. Punta de plata, tinta y temple sobre pergamino. 33 × 47,5 cm. Biblioteca Apostólica Vaticana. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l'Enfer.jpg

Figura 6 · de izquierda a derecha: *Dante y Virgilio se acercan a los gigantes* (Infierno); *Los envidiosos y Sapia* (Purgatorio); *Los bendecidos del Empíreo y los ángeles* (Paraíso). Tres de las ochenta y siete xilografías de Alessandro Vellutello para *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione*. 1544. Fuente: http://www.worldofdante.org/gallery_vellutello.html

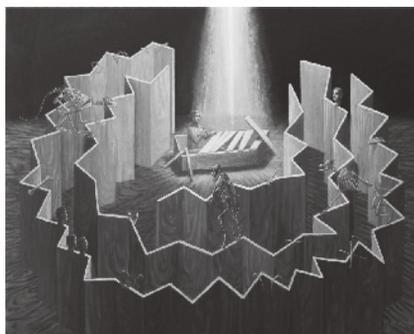


Figura 7 · Simón Arrebola. *Mientras agonizo*. 2015. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. Fuente: <https://www.simonarrebola.com/itinerancias-espirituales>

Figura 8 · Simón Arrebola. *Construcción IV*. 2015. Óleo sobre lienzo, 45 x 55 cm. Fuente: ídem

Figura 9 · Simón Arrebola. *El bosque oscuro*. Óleo sobre lienzo. 110 x 140 cm. 2015. Fuente: <https://www.simonarrebola.com/itinerancias-espirituales>

Figura 10 · Simón Arrebola. *Empíreo*. Óleo sobre lienzo. 97 x 97 cm. 2015. Fuente: <https://www.simonarrebola.com/itinerancias-espirituales>

Del mirar onírico, del juego de verdades reconstruidas, del riguroso trabajo de investigación, obtiene mundos compuestos, nuevas ficciones que sus personajes habitan; de su atento mirar a Dante, un universo saturado de imágenes invisibles que Arrebola materializa a través de su mirada.

2. Itinerancias Espirituales: la *Divina Comedia* según Simón Arrebola

Muchos artistas han imaginado el universo que describe Dante. Desde las primeras iluminaciones de manuscritos medievales el texto ha sido multitud de veces interpretado visualmente. La mayor parte de abordajes del poema tuvieron como objetivo ilustrar los momentos clave del viaje místico del escritor, los principales escenarios y situaciones. Acompañan la narración secuencial de Dante a lo largo de su recorrido lineal, enseñándonos instantes o pequeños fragmentos de tiempo de la historia, en un solo escenario y desde un único punto de vista. Los trabajos de William Blake, Delacroix, Gustave Doré, Dalí o Miquel Barceló entre otros muchos se desarrollan en este sentido.

Encontramos menos ejemplos de representaciones globales, imágenes que intenten mostrar visiones más amplias o generales de los escenarios de la *Comedia*, en miradas cartográficas o conceptualizadas de sus territorios. Algunos de las más interesantes muestras corresponden a la Edad Media o principios del renacimiento: el *Mapa del Infierno*, realizado por Boticelli entorno a 1485 (Figura 5), representa la totalidad del lugar de castigo en forma de cono invertido volumétrico; alrededor se detallan todos los niveles en círculos concéntricos que describe Dante con sus correspondientes penas. El pergamino formó parte de un manuscrito de la *Divina Comedia* ilustrado por el pintor por encargo de Lorenzo di Pierfrancesco de Médicis.

En la misma línea de representación cartográfica encontramos ilustraciones posteriores. En todas ellas los lugares espirituales descritos en el poema son esquematizados en torno a una forma simple, en figuras concretas y de volumen casi objetual, a veces vinculadas a un paisaje arquitectónico reconocible y otras aisladas de cualquier referencia terrenal. Tienen una clara intención explicativa o pedagógica, pero podríamos intuir también cierta voluntad de controlar en un espacio limitado –el plano de representación– la propia percepción de lugares demasiado terribles y abrumadores para el ojo y el pensamiento humano.

Con similar planteamiento, Arrebola idea los tres lienzos principales de sus *Itinerancias* como mapas generales o planos de situación de los escenarios de la *Comedia*. Son representaciones cartográficas, imágenes *explicativas* en las que la realidad es simplificada y expuesta ante el espectador. El artista nos plantea una visión global de cada territorio, mostrándonoslo desde un punto de vista

desde el que podemos abarcar la imagen completa; pero también representa una visión global del tiempo, por cuanto toda la narración temporal de la travesía de Dante por cada escenario está contenida en su correspondiente plano de representación. Es decir, Simón Arrebola decide descartar la linealidad (la sucesión de acontecimientos ordenados uno tras otro a lo largo de una sola línea de tiempo o, en este caso, el discurrir de distintos puntos de vista y paisajes a lo largo de un paseo), para aunar en cada *fotograma clave* una cantidad de tiempo determinado: el correspondiente a la narración contenida en cada una de las tres partes del poema.

Así, las obras *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso* de Arrebola no sólo representan los tres escenarios de la *Divina Comedia*, sino que pretenden ser la materialización visual de cada una de las tres etapas de la experiencia metafísica de Dante.

En otras obras de la colección, el pintor se acerca a su *modelo* y nos enseña detalles, desgranando su visión de las diferentes descripciones del poeta y llevándonos a mirar lo que le interesa desde otros puntos de vista, quizá más limitados en cuanto a su amplitud, pero quizá también más ágiles y con más capacidad de experimentación y transmisión.

En algunas de estas miradas más cercanas los *humanos*, despersonalizados o genéricos, ganan en protagonismo. Como explica el autor, sus personajes “se encuentran dispuestos por fuerzas mayores y componen figuras que ellos mismos desconocen.” (Arrebola Parra, 2008). Para Fernández Lacomba, los tales:

... no son ni personas ni sujetos [...] Simón Arrebola no individualiza sus figuras, están carentes de una personalidad propia identificable [...] Son seres que habitan oníricamente, sin conducta clara como ocurre con los enanos en Gulliver, participantes de sueños o pesadillas. (Fernández Lacomba, 2014: 34)

Si en algunas de estas piezas el juego narrativo toma protagonismo, en otras el autor elimina a sus personajes y se mueve hacia una conceptualización y abstracción menos habituales en su obra. Se vale de elementos propios, objetos que extrae de su contexto natural e introduce en sus mundos creados para convertirlos en nuevos símbolos.

Conclusión

Las imágenes de Arrebola nos remiten a miradas medievales, pero él propone algo distinto y nuevo, trayendo a la contemporaneidad su propio ideario de paseo metafísico, un glosario de propuestas únicas y reconocibles que maneja con maestría. Su obra nos adentra en un universo propio y bien diferenciado; construye escenografías e historias con elementos y materiales de su personal

glosario simbólico, configura un tiempo y un espacio ajenos a las limitaciones de lo natural, genera visiones futuras o nunca conocidas partiendo de palabras de hace siete siglos y juega con todos los elementos con libertad e inteligencia.

Hay también mucho de investigador y de maestro en los planteamientos de trabajo del pintor, en su manera de analizar y de explicarnos su visión del poema de Dante. La forma en la que enumera y organiza la multitud de materiales y datos que maneja nos acerca a planteamientos científicos. Su esfuerzo didáctico (el mapa, el dibujo analítico y descriptivo, la intención explicativa) en los tres grandes formatos de la colección es evidente. Hay un trabajo intenso, controlado y muy intencional en *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*; hay investigación, manejo audaz de la información y traducción.

Pero Simón Arrebola, después del gran esfuerzo de contención y síntesis, también juega: se divierte en las piezas más pequeñas combinando de todas las maneras posibles sus propios elementos con intuición y libertad; avanza en sus búsquedas y descubre nuevos lenguajes que le llevan a lugares inesperados; se hace preguntas, abre otras puertas y emprende caminos diversos que le alejan de la *Comedia* y le guiarán a su próximo destino, al siguiente punto de partida hacia desconocidas itinerancias.

Referencias

- Alighieri, Dante (1998) *Divina Comedia*. Ediciones Cátedra. Madrid. ISBN 84-376-0729-9
- Alonso Molina, Óscar (2015) "La pintura legible de Simón Arrebola." In *Itinerancias Espirituales*. Texto para la exposición en la New Gallery. Naz de Abaixo, Lugo-Madrid, abril 2015.
- Arrebola Parra, Simón (2008) "Volver a volver." In *Tota Pulchra*. Texto de la exposición individual. Sevilla. Disponible en URL: <https://www.simonarrebola.com>
- Fernández Lacomba, Juan (2014) "Los actos mudos de Simón Arrebola." *NY studio #204*. Catálogo de la exposición individual ICAS y Fundación Valentín de Madariaga. Sevilla. ISBN: 978-84-92417-78-0
- Fernández Lacomba, Juan (2010) "Un espacio personal de los mitos." In *El Cuarto de las Maravillas*. Catálogo de la exposición individual Galería Isabel Ignacio y Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Sevilla.

Construção pela destruição: camadas de pele da cidade revelada pela obra de Vhils

*Construction through destruction: skin layers of
the city revealed by Vhils' work*

MARCOS ANTONY COSTA PINHEIRO*

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

*Brasil: artista plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Campus Universitário Darcy Ribeiro, Prédio SG 1. CEP: 70.910-900 — Caixa Postal 4432 — Asa Norte — Brasília/DF. E-mail: mantony.df@gmail.com

Resumo: Esse artigo discute a obra do artista português Alexandre Farto (Vhils), que acontece no espaço público, por meio de escavações de camadas superpostas em paredes, de modo a revelar histórias contidas na cidade. Para tanto, a pesquisa examina como sua relação com o espaço urbano o levou a construção de sua poética, investigando assim sua relação com espaço público, como também sua prática artística que usa o próprio espaço como suporte. Analisa ainda a relação com o observador, tecendo relações com conceitos fenomenológicos, e, com o olhar etnográfico contido nos fazeres de arte pública na contemporaneidade.

Palavras-chave: arte urbana / arqueologia / memória / espaço / lugar.

Abstract: *This paper discusses the work of the Portuguese artist Alexandre Farto (Vhils), which takes place on the public space through the excavations of superimposed layers on walls revealing the city's enclosed stories. Therefore, this study examines how his relation with the urban space led him to construct his poetic, inquiring about his association with the public space, just as his artistic practice that uses the space itself as a pillar. This paper also analyses the relation with the observer, building connections with phenomenological concepts, and with the ethnographic look enclosed on the making of public art on the contemporaneity.*

Keywords: *public art / archeology / memory / space / place.*

Introdução

Alexandre Farto (Vhils, n. 1987) é um artista oriundo do graffiti, que veio a desenvolver através da experimentação do estêncil uma linguagem visual própria. Ao lidar com a criação de camadas superficiais de paredes no início, veio posteriormente emergir na ação de retirá-las por meio de martelos, ácidos e até mesmo explosivos. Essa ação de retirada dá vista às camadas de história que constitui o espaço urbano. Esse artigo pretende abordar aspectos da sua obra e da sua relação com o espaço público, esta que se expressa pela destruição — construção, polos distintos, mas que se entremeiam, e que provocam um olhar sensível no meio, aproximando assim sua obra de conceitos da fenomenologia de Merleau-Ponty no que tange a esfera do sensível e o papel do artista contemporâneo como observador-participante analisado pelo crítico Hal Foster.

1. Construindo o artista

Alexandre Farto é um artista português, que no início de sua carreira se dedicava **à parte mais ilegal da prática do graffiti**. Mundialmente conhecido pelo seu nome artístico Vhils, suas memórias estão atreladas ao lugar aonde nascera e crescera, a zona do Seixal, margem Sul do Estuário do Tejo. Aonde ele presenciou o desenvolvimento urbano ocorrido em Portugal na década 80 e 90.

Suas experiências com estêncil foram determinantes para chegar nas experimentações contidas atualmente em seus trabalhos. Nas palavras de Vhils, “parece que as paredes engordavam três ou quatro centímetros” (Vhils, 2012). Essa reflexão permitiu ao artista se questionar sobre a questão das camadas presentes nas paredes, camadas estas que remontam uma ‘memória’ da cidade. Ao escavar essas camadas estaria em contato com a história daquele lugar. Resquícios que revelam traços históricos da cidade camuflados ao longo do tempo.

Sobreposições que remontam percursos da cidade a longo da história, o seu desenvolvimento urbano. Ao escavar uma parede revelam-se camadas do que já foi um modo de sentir a cidade e que ficou gravado no tempo, mas que pela urgência hoje da comunicação ligada ao consumo, ficou obliterada pela sobreposição de mensagens. Ao romper as camadas da parede, Vhils cria um traço de empatia ao trabalhar com rostos de pessoas muitas vezes anônimas.

Estas imagens seguem a lógica proveniente do estêncil, em que a imagem surge de um negativo, enfatizando o contraste na construção da mesma. Aqui o artista se utiliza de martelo pneumático, como também ácidos corrosivos ou até mesmo explosivos para assim remover a pele da cidade. As paredes usadas como mero suporte na cultura do grafite, aqui se tornam elementos constituintes da poética estabelecida com o lugar, que remete como uma prática

‘arqueológica’, na qual, ao escavar parede, revela a cidade como um organismo vivo impregnada de memórias construídas por seus habitantes.

1.1 Desconstruindo a pele da parede

Os fragmentos de paredes ao serem removidos, revelam memórias passadas, gravitando entre o visível e o invisível, ao serem extraídas, criam-se formas, vem à tona resquícios. Essas sutilezas são a carnalidade do mundo, desenca-deando modos de ver, como afirma Merleau-Ponty:

A visão não é certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim (Merleau-Ponty, 2014:51)

Vhils estabelece aqui princípios formativos que geram marcas, invocando uma ciência que não se expressa por palavras, mas “por obras que existem no visível à maneira das coisas naturais, e que, no entanto, comunica por elas.” (Merleau-Ponty, 2014: 51). Aqui o olhar passa a tomar posse de lugares aonde a conformidade do habitual tinha atingindo seu esplendor. Ao estabelecer um diálogo pela forma, o artista escolhe rostos de pessoas anônimas que representam um espectro do mundo contemporâneo nas grandes cidades. Esse olhar fenomenológico não é um olhar retiniano que traça escalas, dimensões; e sim, um olhar muscular, que adentra na voluminosidade de o mundo despertando no corpo sensível a experiência de um espaço sensível.

Experimentamos a cidade com o nosso corpo, ele nos leva em direção ao mundo. O corpo aqui assume uma importância que possui sua própria intencionalidade. A origem do espaço não é outra que o movimento do corpo, ao se movimentar cria-se o espaço. Merleau Ponty afirma que a maneira como percebemos o meio através do corpo estabelece uma forma de percepção do mesmo. Estabelecendo uma relação de reciprocidade de estímulos. Aqui o ato de ver abrange todo o corpo, ele se adequa a uma configuração para possibilitar um modo para que visão abarque todo espaço. Colocando o corpo de forma a receber o ambiente.

O corpo próprio está no mundo como coração está no organismo: ele mantém continuamente em vida o espetáculo visível, ele o anima e o nutre interiormente, forma com ele um sistema (Merleau-Ponty, 2013: 273)

Ao estabelecer seu trabalho, o artista Vhils deixa latente a sua relação intrínseca com a cidade. Cidade essa das memórias, das visualidades. A relação identitária abrange uma gama de afetos por memórias que solidifica em um

entendimento de mundo que se expressa perante o espaço que o corpo habita, convergindo todos os sentidos do mesmo.

A relação do grafite com a cidade é fundamental, o modo de vida urbano que se intensificou a partir do século XX permitiu maior troca nas relações sociais. No seio da Cidade nasceu grandes movimentos culturais, como, por exemplo, o graffiti, que na sua caracterização fundamental se configura como um gesto, uma marca que cria uma comunicação dentro do espaço urbano. Como afirma Di Felice, em seu livro sobre paisagens pós-urbanas: “No interior dos novos conglomerados urbanos, a maneira de apropriar do espaço e de interagir com espaço torna-se predominante visual” (Di Felice, 2014:128).

A partir do adensamento urbano da cidade o artista percebe que as formas de comunicação se ampliam de diversas formas, proliferando de forma desordenada no âmbito da cidade. Criando ambientes comunicativos que moldam gostos e ditam modas. Instaurando um fluxo da imagem, seus primeiros experimentos culminaram posteriormente no projeto que o artista denomina como “*Scratching the surface*”, resultante de demarcações em cima de cartazes dispersos pela cidade, Vhils cobria uma quantidade de cartazes com uma camada de tinta branca e depois traçava desenhos por meio retiradas do material, nesse caso camadas de papel. Ao tratar com esse material estabelecia um esvaziamento de um lugar de tensão na qual continha reclames de consumo. As lacunas criadas agora dão voz á um outro modo de ver, essas fendas geravam formas criando narrativas que fazem perceber melhor a cidade. Afastando assim um olhar cansado sobre o espaço de convívio.

A saturação cansativa dos cartazes dá vida agora a outras histórias, estas, por agirem como um fator surpresa, acabam humanizando o lugar. E assim, pela desconstrução o artista tenta melhorar o espaço público, que é saturado de imagens publicitárias, a intervir nesses suportes o artista dá visibilidade á cidade revelando constituição de partes do seu passado.

2. Construção e desconstrução e o lugar do outro na cidade

Como artista que usa o espaço urbano como suporte, o modo como trabalha o leva á questão da alteridade com o público que o cerca, isso o faz construir um inventário do contexto. Um das suas memórias intrínsecas da cidade, Vhils lembra das transformações inerentes no processo de adensamento urbano, que configura os grandes processos de transformação presentes em muitas cidades do mundo. Esse adensamento acaba criando formas de circulação em pontos específicos da cidade e por outro lado deixa ao abandono lugares que são parte da constituição da cidade. Esse pertencer ao espaço urbano traz à tona,

a questão da troca. Ao pertencer ao espaço urbano temos uma ampla gama de relações e coexistências que fogem a critérios convencionados pelas esferas de poder governamental.

A arte, a partir da década de 60, trouxe para o debate a questão do *site*, instaurando um debate ante o consumismo da arte. A arte ao se estabelecer fora da galeria fortaleceu vários movimentos de debate sobre onde é o lugar da arte. O Grafite sempre tem no seu ímpeto a vontade de retomar a cidade, o artista ao criar uma marca sua na parede, faz por rebeldia uma tomada de posse do espaço, ao fazer isso ele estabelece um diálogo com o outro.

Mesmo que essa linguagem não seja literalmente compreendida, a marca faz mudar a forma como o outro vê o espaço. Essas trocas fazem tencionar o lugar do artista o colocando dentro de uma condição de etnográfico, como artista observador participante, condição advinda da antropologia, que o faz adentrar em muitas realidades estrangeiras á ele, possibilitando uma mudança de paradigma. Ao adentrar esses 'mundos', o artista permite que suas práticas sejam contaminadas. Suas práticas passam a investigar o pertencer no espaço urbano tencionando fronteiras, tendo processos colaborativos que visam a ressignificação do lugar materialmente e imaterialmente, insuflando mudanças no tecido social. A arte pública abrange essas necessidades, amparada na concepção da arte como experiência, estabelecendo diálogo nos lugares que possibilitam criações coletivas, diluindo o conceito de artista como gênio isolado. Hal Foster em seu ensaio O artista como etnógrafo relata que:

O mapeamento na arte atual tende na direção da sociologia e da antropologia a ponto de o mapeamento etnográfico de uma instituição e comunidade se uma forma primária de site-specific na arte de hoje. (Foster, 2005: 144)

Uma leitura em cima dessa premissa seria que os caminhos tomados pela arte nos últimos trinta anos tencionaram a definição de fixa e física do entendimento de lugar, instaurando uma fluidez do mesmo, levando o artista observador-participante, infiltra em realidades não familiares á ele. Mediante á diversos modo de ação a arte pública gerou uma ação participativa que por diversas vezes incidiu numa implicação social, gerando espaços de visibilidade. Ao registrar rostos de habitantes nas paredes, Vhils chama atenção para a ligação do indivíduo com a cidade, uma ligação que não fica em segundo plano como costuma parecer na esfera cotidiana.

O seu 'destruir' ativa espaços, os registros dos rostos representam de modo intrínseco, a identidade e a subjetividade daquele espaço e que ele representa no seio da cidade, tecendo assim reflexões sobre identidade em relação a

cidade, e como ela é diluída ou afetada pela cidade. Transcendendo também para identidade da cidade, “ligam os espectadores às suas cidades e as comunidades das cidades.” (Vhils, 2014)

Ao ativar esses espaços o artista chama atenção, para as identidades e experiências individuais que foram suprimidas ou que serão suprimidas pelo processo urgente da cidade. A registrar isso, torna-se uma maneira de tornar duradouro algo que se tornou efêmero.

Conclusão

Tendo que o objetivo da pesquisa era analisar sob a ótica da fenomenologia, a interação e a percepção do lugar através das relações espaciais sugeridas pelas intervenções de Vhils, como abordagem, foi utilizada a análise do fazer da obra considerando a dinâmica entre a obra e o ‘lugar’ e sua relação com o indivíduo.

Objetivando analisar como determinados fatores ligados à percepção do espaço interferem e contribuem na construção da poética. E como a ligação direta com o público permite estabelecer relações entre espaços físicos e discursivos com a intenção de provocar reflexões inerentes à sociedade pelo campo da arte. No que tange a descortinar um olhar saturado, incitando uma percepção pela esfera do sensível no espaço circundante.

Ao se inserir no meio urbano o artista ‘distorce’ por meio da desconstrução o tecido urbano alterando sua percepção através da ação que constrói um afeto com lugar. Essas desconstruções-construções se fazem perceber e serem percebidas ao adentrar nas camadas da cidade, o artista evidencia memórias que estão agregadas não somente na esfera física, mas compartilhadas em cada indivíduo inserido ali naquele meio. Ao trazer isso o artista instaura uma interação com o público pelo modo sensível.

Essa experiência do sensível no mundo, Merleau-Ponty vem afirmar que “o visível é o que se aprende pelos sentidos” (2014: 28) essa apreensão não é retiniana, pois ao atingir todos sentidos traz uma consciência maior de nós mesmos e do espaço pertencente, pois como o mesmo autor refere que perceber é recordar. Aqui as fronteiras são alargadas e suprimidas tirando o espectador do lugar comum.

Ao entrar nessas novas direções apontadas pela arte contemporânea onde o artista se coloca como observador-participante criando uma alteridade que possibilita criar espaços simbólicos que reforçam sistemas de relações entre indivíduos, perceber o lugar deste modo permite entender o caráter entrópico e transitório da matéria, do tempo e do espaço. A arte no espaço público é uma provocação, condensando e expandindo novas formas de estabelecer a percepção.

Referências

- Di Felice, M. (2009). *Paisagens pós-urbanas* (1st ed.). São Paulo: Annablume.
- Foster, H. (2014). *O retorno do real*. São Paulo: Cosac naify.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *O olho e o espírito* (1st ed.). São Paulo: Cosac naify.
- Merleau-Ponty, M. (2013). *Fenomenologia da Percepção* (4th ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Vhils (2012). *Criatividade no meio urbano: Alexandre Farto aka Vhils at Tedx Aveiro. Ted*. [Consult. 2017-01-11] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OnDfZlucKjI>
- Vhils: 'Não consigo dar um nome ao que faço'. (2014). *Sol*. [Consult. 2017-01-12] URL: <http://www.sol.pt/noticia/102272>.

As Ordenações Poéticas de Elke Coelho

The Poetic Orders of Elke Coelho

RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, arte educador, pesquisador. Licenciado em Educação Artística — Habilitação em Artes Visuais.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina (UEL); Centro de Educação, Comunicação e Arte; Departamento de Arte Visual. Rodovia Celso Garcia Cid. Pr 445 Km 380, Campus Universitário. Cx. Postal 10011, CEP 86057-970. Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta reflexões acerca da produção da artista visual brasileira Elke Coelho, privilegiando a escrita e as imagens provenientes do seu processo de criação. Seu texto evidencia sua voz que emerge do seu próprio processo. Esta reflexão busca identificar algumas recorrências que aparecem em sua obra e episódios da sua vida: ideias relacionadas à coleção, à repetição, à acumulação, à ordenação, a grandes quantidades, a infinito, a ferida, à cor branca, à linha do horizonte se fazem presentes e são estes elementos que nosso olhar buscou enfatizar.

Palavras-chave: Objeto / cotidiano / Coleção / Ordenação / Elke Coelho.

Abstract: *This article presents some approaches on the production of the Brazilian visual artist Elke Coelho, privileging the writing and the images coming from her creation process. Coelho's text highlights her voice that emerges from her own process. This analysis seeks to identify some recurrences that appear in his works and episodes of her life, such as ideas related to collection, repetition, accumulation, ordering, large quantities, infinity, wound, white color, as well as the horizon line are present and are these elements that our gaze sought to emphasize.*

Keywords: *Ordinary Objects / Collection / Ordering / Elke Coelho.*

“Toda ordem é precisamente uma situação vacilante à beira do precipício”
(Walter Benjamim, IN: Elke Coelho)

Introdução

Há muito, as histórias de vidas, as narrativas orais de professores e artistas têm feito parte das minhas pesquisas. Na tese de doutoramento “Arquitetura da criação docente: A Aula como Ato Criador” (2004), investiguei as aproximações entre o fazer criador na arte e na docência. Investiguei o processo criador de duas educadoras por meio dos seus documentos de processo. Assim, estabeleci um contato denso e profundo com as suas materialidades e subjetividades. Longamente, li seus escritos, esmieuzei suas bibliotecas, bilhetes, prateleiras, objetos, imagens colecionadas, cartas recebidas. Como um arqueólogo, removi camadas de lugar, remexi guardados, segredos. No momento da escrita da tese, fiz com que aparecessem as vozes das educadoras investigadas. Mais do que analisar as suas narrativas, queria que estas fossem protagonistas, aparecessem com suas vozes/ testemunhos/escritas.

De um modo diferente, mas também intenso, nesses últimos tempos, de muitos modos, me vi envolvido com a produção da artista visual brasileira Elke Coelho. Nesse último mês, me vi às voltas com seus escritos sobre arte, sobre a vida, contidos em seus cinco volumes que constituem sua tese de doutoramento intitulada: *Área de Risco*. Dessa maneira, a escrita desse artigo é movida pelo mesmo desejo que impulsionou a escrita de minha tese: um lugar onde a voz da artista protagonizará o texto. Alinhavos farei no sentido de tecer pequenos vínculos, mas o intuito é que sua escrita possa fazer aquilo que Madalena Freire me ensinou: “*fazer nascer, desvelar, revelar o nascimento do outro para mim.*” (Weffort, 1996: 38). Assim como a obra de Elke reverberou em mim, quero que seus processos de criação, evidenciados pela sua escrita, imagens, pensamentos, procedimentos, tomadas de decisão possam reverberar em muitos outros que vierem a ter contato com esse encadeamento de ideias, que aqui tomam forma.

Desenvolvimento

Elke Coelho, artista visual brasileira nasceu em Juqueirópolis/São Paulo, em 1983. Elke vive e trabalha em Londrina / Paraná / Brasil. Há algo nas proposições visuais de Elke Coelho que nos inquieta, nos intriga, nos desconforta. Seus trabalhos, provenientes dos procedimentos de olhar, conhecer, escolher, acumular, colecionar e ordenar objetos faz-nos ver muitas vezes aquilo que lidamos no dia a dia e não damos conta de ver, de perceber, de conhecer nas suas minúcias, nos seus detalhes, nos seus segredos.

Elke coleciona palavras e objetos. Ela se apropria, seleciona, ordena e vai, no decorrer do tempo, inventariando estes objetos como uma colecionadora, e assim, dando forma, reordenando estes pedaços de mundo que ela junta sob forma de arte. Elke ordena para nos fazer ver e nos indagar sobre a natureza das coisas e da vida; aquilo que é aparentemente banal acaba por tornar-se, em suas ordenações, algo inusitado. Sua coleção nos faz pensar sobre as polaridades dos materiais e da vida: o quente/frio; o macio/áspero; o leve/pesado; o terno/rupnante; grande/pequeno; o pontiagudo/delgado. Sua coleção reúne das mais doces e inofensivas materialidades até aquelas mais perigosas e contundentes. Ao reunir objetos tão díspares, a artista questiona e nos faz questionar os antagonismos do mundo e de nós mesmos.

É interessante o quanto na produção da artista existem algumas recorrências; grandes quantidades, a ideia de infinito, de ferida, do branco, da repetição, da ordenação, do horizonte. Percebemos essas recorrências em seus procedimentos, marcas, materialidades que se fazem presentes nas suas produções. São recorrências na vida e no trabalho de Elke desde muito cedo. Vejamos um trecho da sua tese em que a artista discorre sobre uma experiência na infância e como a ideia de infinito, de grandes quantidades, a presença do branco, da linha do horizonte já aparecem de maneira muito determinante:

Era infinito, isso eu sei que era. Lembro-me que do lugar em que eu estava a minha percepção não conseguia delimitar um fim ou qualquer traçado que sugerisse o cercamento daquele campo sensorio. Se houvesse ao menos uma linha ou a presença de qualquer outra materialidade, com exceção do céu, que delimitasse aquilo que eu via, não seria infinito. O que eu via eram milhares de pequenos pontos brancos, mais ou menos organizados em fileiras equidistantes, que se alinhavam até a linha do horizonte. A minha presença naquela paisagem se justificava na tarefa de recolher o máximo possível de esferas de algodão e colocá-las em um saco de estopa que, ao final do dia, seria pesado para que a experiência fosse convertida em um dado monetário. Na época, mesmo sendo criança, lembro-me que o campo de algodão era encantador e por isso eu destinava mais tempo olhando para ele do que colhendo as esferas alvas e macias. (Santana, 2014: 23-4)

Em um outro momento de sua tese Elke nos conta:

Há algum tempo, quando eu ainda cursava as séries iniciais — período de alfabetização —, comecei um audacioso e ingênuo projeto pessoal a partir de uma definição colocada pela professora. Ela disse: “os números são infinitos”. Sem saber ao certo o que queria dizer a palavra ‘infinito’, interpelei a professora e ela acrescentou: “Infinito é quando há muito, quando há uma quantidade muito grande”. Então, comecei a imaginar que o infinito seria uma categoria; assim como existiam os números pares, os ímpares e os primos, também existiriam os números infinitos. A partir dessa constatação, separei dois cadernos pequenos de brochura e iniciei uma sequência numérica na

primeira página de um deles: “01, 02, 03, 04, [...]” e prosseguiu: “1000, 1001, 1002 [...]”. Quando completei os dois cadernos e alcancei não mais que quinze mil, constatei que havia chegado ao infinito numérico, pois quinze mil era, naquela circunstância, “uma quantidade muito grande”, a maior que eu já havia visto registrada. (Santana, 2014:421)

Interessantemente, a ideia de grandes quantidades irá aparecer em sua produção e também na vida de maneira repetida, ordenada, organizada. Percebemos isso claramente na obra *Deserto/2013* (Figura 1, Figura 2), em que a artista ordena milhares de pontas de cotonetes. Sobre *Deserto* Elke nos diz:

[...] O trabalho Deserto é composto por um conjunto de cotonetes, alfinetes com “cabeça” branca, grades plásticas e caixas de acrílico transparente. Esses materiais são comprados paulatinamente e acumulados até atingirem o número ideal para que, combinados, venham a constituir o campo visual necessário à sensação que se pretende atingir: uma atmosfera desértica e uniforme, mas que, ao mesmo tempo, não consiga sustentar tal homogeneidade. [...] (Santana, 2014:341)...] A acumulação ordenada dos cotonetes faz com que a experiência sensível desmanche a sua característica funcional utilitária. Daí a importância da quantidade de cotonetes empregada, que em Deserto totaliza 32.000 pontos de algodão; contabilidade essa que me faz pensar, inclusive, que as grandes quantidades pressupõem, inversamente, o reconhecimento de nossas limitações. [...] (Santana, 2014:345)

A própria artista nos revela o quanto ao construir *Deserto* ela rememora aquele episódio vivido na infância escolar, quando ainda pequena, a estudante iniciava um profundo e intenso trabalho de pensamento rumo à compreensão do sentido dos números, do tempo, do infinito e da vida. A artista nos fala:

[...] Hoje, ao rememorar essa narrativa, sem deixar de lado o humor, penso que, naquele momento, foi possível restringir e quantificar algo que, a princípio, não possui um fim. Ao cortar cotonetes e ordenar uma grande quantidade de pequenos objetos, não pude deixar de visualizar essa anedota infantil e pensar que, talvez, o desejo de tornar tangível algo ilimitado ainda persista em minhas ações. (Santana, 2014:421).

Por outro lado, ainda que a artista não deixe explícito, percebe-se uma proximidade com a experiência narrada com o campo de algodão (as hastes rígidas e os pontos alvos e macios como nomeia ela, referindo-se ao arbusto algodão). Era ali, naquele infinito branco, que ela ia tomando contato com as polaridades do mundo e da vida: o macio e o pontiagudo habitavam o mesmo campo. Essa polaridade aparece na descrição dos procedimentos e das materialidades utilizadas na construção da obra *Deserto*. Sobre este trabalho, a artista nos diz: “a

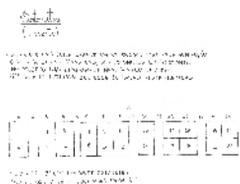
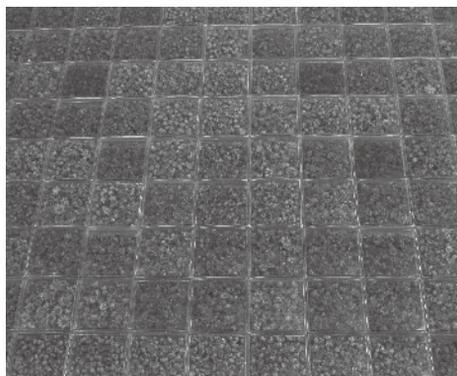


Figura 1 · *Deserto 2013*, Cotonete, acrílico, alfinete e grade plástica, 35x 290x 2 cm. Fonte: Elke Coelho

Figura 2 · Processo de criação da obra *Deserto* — 2013. Fonte: Elke Coelho



Ferida

- ESSE TRABALHO FAZ COM QUE EU RETOME UMA FRASE ANTIGA: "AS MARCAS SÃO SUCESSIVAS E ALINHADAS".
- EM MEU APARTAMENTO NÃO CONSIGO TER UMA VISÃO DE TODAS AS PARTES DO TRABALHO JUNTAS. POR ISSO, PODE SER QUE AINDA FALTE ALGO, PODE SER QUE AINDA FALTE O ELEMENTO DE EXCEÇÃO. PARA ISSO HAVIA PENSADO NAS FLORES BRANCAS OU ROSAS. É MUITO RELIÇÃO DE CONTRASTE QUE SE ESTABELECE PELA COR.

Figura 3 · *Ferida*, 2013- Acrílico e flor sempre-viva vermelha / Cada módulo mede 6 x 6 x 2 cm (552 unidades) / As dimensões do trabalho variam conforme a montagem dos módulos. Fonte, Elke Coelho.

Figura 4 · Processo de criação da obra *Ferida* — 2013. Fonte: Elke Coelho.

Figura 5 · Anotações sobre a obra *Ferida* extraídas dos cadernos de registros processuais. Fonte: Elke Coelho.

rigidez da haste plástica que estrutura o pequeno chumaço de algodão relativiza a maciez do material” (Santana, 2014: 341). Os mesmos espaços são capazes de co-habitar — o alvo, o macio, a ferida e a dor.

A palavra ferida, a ação de ferir, machucar, cortar, espetar, também são outras recorrências presentes na obra e na vida de Elke. Na experiência vivida ainda na infância, quando a pequena menina se mostrava encantada com o campo de algodão, onde dispensava mais tempo olhando para ele do que colhendo as esferas alvas e macias, a artista nos confidencia que era também ali o campo da dor: *“Também lembro das mãos feridas, das cutículas das unhas levantadas devido ao contato dos dedos com as estruturas vegetais rígidas e pontiagudas que sustentavam as esferas.* (Santana, 2014: 23-4)

De maneira tão sutil e contundente, vestígios dessa experiência reaparecem na obra *Ferida*, de 2013. Nessa obra, a artista ordena 220.800 flores *Sempre-Vivas* em caixas de acrílico previamente tratadas e organizadas (Figura 3). Sobre esse processo construtivo Elke relata:

[...] as flores precisavam ser vermelhas — encarnadas. E não poderiam ser de qualquer espécie — as rosas, por exemplo, possuem pétalas macias e aconchegantes, aspecto tátil que cria distanciamento do entendimento corrente de ferida; precisava aproximar sem imitar ou ilustrar. [...] Com as sempre-vivas isso não ocorre; por serem plantas típicas de áreas áridas, viva ou morta, com cor natural ou tingida, essa flor possui o mesmo aspecto: seco e delicado. No entanto, como fazer com que algo delicado também seja visceral? Distendendo a delicadeza até o ponto em que ela se torne absurda — foi dessa forma que a acumulação das flores tornou-se uma operação necessária. [...] (Coelho, 2014: 259,260). [...] Estimo que, para realizar todo o trabalho, foram utilizadas 220.800 flores, o que corresponderia a 118 horas desagregando flores de suas hastes. Creio que esta temporalidade também se configura enquanto dado na obra: o deslimite como uma força bruta. [...] (Santana, 2014: 262).

[...] Tomei como ofício diário desagregar flores: pela manhã, antes de sair e iniciar as atividades na universidade, lidava com as flores; à noite, quando retornava para casa, concentrava-me na mesma tarefa; nos finais semanas, horas a fio, quase que exclusivamente, manipulava as sempre-vivas. [...] (Santana, 2014: 260).

Intenso, determinado, organizado, repetitivo, cadenciado, minucioso, moroso, delicado, visceral, são algumas das qualidades que esse trabalho da artista nos desperta. É incrível como esse processo de construir é também um processo de morrer; morrer para muitas outras coisas. O tempo consome. O trabalho impõe. A obra dói para nascer. O processo é doloroso, nada fácil, a arte não é fácil. A vida não é fácil. Num trecho da sua tese, a artista escreve sobre aquilo

que ela chamou de diálogos/encontros com o outro, e assim reflete sobre seu processo de criação em Ferida:

*[...] Há cerca de dois dias, as pontas dos meus dedos permanecem vermelhas. [...] há digitais rubras na porta da geladeira, nos puxadores dos armários, nos controles-remotos, no armário do banheiro e no teclado do computador. O processo de trabalho no campo da arte afeta todo o meu cotidiano e, mesmo fora do ateliê-casa, me delato: [...] — Preciso de muitas flores vermelhas, **quero fazer uma grande e delicada ferida** — é isso que explico aos meus interlocutores cotidianos. (Santana, 2014: 435)*

Considerações Finais

O propósito deste trabalho foi o de apresentar o universo que vem sendo constituído por essa jovem artista brasileira, Elke Coelho, que nos mostra a potencialidade, a força e o mistério que esse mundo (da arte e da vida) tem a nos oferecer e que ela, silenciosamente e meticulosamente vem construindo e nos devolvendo sob forma de arte. Para tanto, vali-me da sua escrita, principalmente aquela que está presente em sua tese de doutoramento, onde ela deixa muito claro esse inventário que vem construindo ao longo do tempo. Nestas ordenações dos objetos e do mundo, Elke nos diz que eles (os objetos) nunca estão sozinhos, ela agrupa milhares de objetos até que eles juntos possam ganhar uma certa potência ou talvez fazer com que percebamos o mistério contido nessas banalidades, nessas triivialidades do mundo e da vida. Num trecho de sua tese, Elke nos conta o que tem sido para ela esse processo de criar e de viver. Arte e vida na obra de Elke estão de tal forma amalgamadas que é com sua fala que pontuo o final desse brevíssimo artigo, onde pretendeu apresentar determinado procedimento com o qual a artista vem construindo sua obra.

Nesses últimos quatro anos, foram muitas as áreas de risco constituídas, assumidas e enfrentadas: equilibrar-me no fio da navalha de minhas escolhas constituiu-se como uma área de risco; criar proposições poéticas cujos sentidos transitassem entre o lírico e o trágico instaurou áreas de risco; iniciar acumulações materiais cuja quantidade de objetos pudesse se estender infinitamente pressupôs enfrentar mais uma área de risco. Mais do que operações no campo da arte, as áreas de risco se configuram como um regime de vida, um regime estético de existência. (Santana, 2014: 421)

Referências

Santana, Elke Pereira Coelho (2014) "Área de Risco." São Paulo, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais — Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. (Tese de Doutorado) 5v.

Weffort, Madalena Freire (1996) "O Registro e a reflexão do Educador — Sobre o Ato de Escrever." Observação, m Registro, Reflexão — Instrumentos Metodológicos I, São Paulo, Espaço Pedagógico, 1996.

Relatos sublimes a través de objetos cotidianos. Identidad, poder y cotidianidad en la obra de Eulália Valldosera

*Sublime stories through everyday objects.
Identity, power and daily life in the
work of Eulália Valldosera*

PILAR MANUELA SOTO SOLIER*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual. Profesora en la Universidad de Murcia. Doctora en Bellas Artes, Universidad de Granada, Máster en Diseño e iluminación del espacio, Universidad Politécnica de Madrid (UPM).

AFILIAÇÃO: Universidad de Murcia, Facultad de Educación, Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica. Campus Universitario de Espinardo 30100, Murcia, Espanha. E-mail: pm.sotosolier@um.es

Resumen: El presente trabajo reflexiona a través de análisis conceptual y formal, de la obra de Eulália Valldosera (1963), artista multidisciplinar que construye relatos sublimes a través de objetos cotidianos. Su obra explora las nociones de identidad sexual, amor, enfermedad y muerte así como cuestiones relacionadas con la memoria y con los modos en que reconstruimos nuestro pasado. Valldosera, a través de la fotografía, instalación, performance y los objetos cotidianos conforma un diálogo entre luces y sombras cargado de elementos psicoanalíticos que sumergen el espectador en un proceso experiencial de reflexión y auto-conocimiento. **Palabras clave:** arte contemporáneo / identidad / poder / auto-conocimiento.

Abstract: *This work reflects on the work of Eulália Valldosera, (1963), through a conceptual and formal analysis. This multidisciplinary artist builds sublime stories through everyday objects. Her work explores the notions of sexual identity, love, illness and death as well as issues related to memory and the ways in which we reconstruct our own past. Valldosera forms a dialogue between lights and shadows loaded with psychoanalytic elements that immerse the viewer into an experiential process of reflection and self-knowledge all through photography, installation, performance and everyday objects.*

Keywords: *contemporary art / identity / power / self-knowledge.*

Introducción

Según Bruner, la narrativa no es un aspecto del lenguaje, sino una forma de pensar, un modo de pensamiento, es una fuerza de la representación mental (Bruner, 1991). Siguiendo a Buxó y De Miguel, es a través de estas narraciones, que “damos significado y legitimidad a la realidad cultural” (Buxó y De Miguel, 1999: 19).

Por otra parte, estamos inmersos en la cultura de las imágenes las cuales explican, hacen sentir algo, y ordenan el conocimiento. (...) Suponen una forma peculiar de conocer la realidad social; pero también de crearla (Buxó y De Miguel, 1999: 27). Esta es la propuesta que Eulália Valldosera hace al espectador, y lo hace a través de narrativas visuales contemporáneas que funcionan como lenguaje articulador de nuestra experiencia hermenéutica. Podemos pensar, construir y reinterpretar nuestra realidad mediante sus obras que plantean otra manera de ver e imaginar, dan que pensar.

En la obra de Valldosera lo sublime se percibe a través de imágenes y sensaciones que causan una fuerte tensión corporal, un impacto que nos tambalea, frente a la belleza que produce calma y sosiego (Burke, 1997). Fotografías, instalaciones y performances conforman un diálogo entre luces y sombras cargado de elementos psicoanalíticos, que nos sumergen en una reflexión y auto-conocimiento.

Por otra parte, siguiendo a Kant (1764), el diálogo sublime de Valldosera plantea las experiencias de auto-conocimiento como un modo de vida, para habitarlo y recorrerlo, pone de manifiesto la multiplicidad de las relaciones entre las cosas desde un lenguaje interdisciplinar y participativo, se centra en

la experiencia emocional, no busca una experiencia traumática para el espectador, le interesan las micropolíticas, que se dirigen hacia la cotidianidad, lo personal, y que se traducen en un interés por el sujeto y la construcción performativa de sus identidades. Con su obra propone un nuevo cambio en la relación entre el pensamiento formal y la imagen visible, “la reconciliación entre inteligible y lo sensible, entre lo conceptual y lo gestual, su obra va más allá de la experiencia del espacio y los materiales que lo ocupan” (Marí & Mayo, 2001).

Partiendo del propio yo interno de la artista hacia el encuentro con el otro y la progresión de relaciones con y entre los objetos de identidad y anonimato, partiendo de la esfera de la conciencia personal hacia la búsqueda de una intersubjetividad que la vincule al mundo que nos rodea se urde una red de meandros, y encrucijadas que nos llevan desde la fantasmagoría y la sombra al auténtico núcleo de realidad que nos envuelve y nos configura (Marí & Mayo, 2001).

Entre 1992 y 1996, Eulália Valldosera realiza la exposición *Apariencias*, sus obras reflexionan sobre la intimidad, el cuerpo femenino y el espacio en el que se inserta, presenta su cuerpo como medida y **receptáculo de la realidad exterior**, a través de las relaciones del cuerpo con la arquitectura y los objetos cotidianos. Cuestiona los arquetipos femeninos, los conceptos de hogar y familia; la búsqueda de una mirada propia, no dominada por la mirada masculina, sobre el cuerpo femenino; la reivindicación de la enfermedad como vía de curación; la necesaria fragmentación de las diferencias amorosas y sobre todo la imbricación de la experiencia con el pensamiento constituyen ejes centrales de su trabajo. La asociación cuerpo-casa se identifica con un nuevo lenguaje el del “cuerpo que se habla”. Michel Foucault usa la expresión “material corporal” para referirse al cuerpo como proveedor de fuerzas, energías y materia prima destinada a ser socializada en una productividad que tiene una finalidad. La artista configura así, su personal lenguaje para traducir la diferencia sexual y simbólica femenina. Sus fotografías, vídeo-instalaciones y performances analizan en profundidad la subjetividad a través de las relaciones del espacio con el cuerpo.

Para Valldosera, la cotidianidad de los objetos constituye nuestra existencia diaria y configuran los espacios de la casa, forman un escenario psicológico-simbólico, que en sus obras, se redefine con sombras y reflejos creados por diferentes fuentes de luz estratégicamente colocadas, y que actúan en un proceso de materialización y desmaterialización poniendo en evidencia las apariencias de envases o contenedores de productos cotidianos a los que no prestamos atención, objetos impersonales relacionados con la limpieza, la comida, la enfermedad, el ocio, etc. “Cada instalación de la artista resume una actitud y un

determinado tipo de sombra psíquica, elaborando de esa manera una lectura somática de esta segunda piel que es el espacio privado" (Valldosera, 1996).

1. Poder e identidad. Habitando experiencias y experimentando hábitat

Eulàlia Valldosera en la exposición *Apariencias*, plantea la relación cuerpo-casa mediante objetos domésticos que son "metáforas y metonimias de la presencia ausencia de los cuerpos y de los actos de proyección especular o mediática (memoria, fantasía, etc.) que desarrollan los procesos de subjetividad" (Bassas Vila, 2001).

Esta exposición consta de una serie de instalaciones que representan cada una de las habitaciones de una casa, *Estantería para un lavabo de hospital* (1992), *La cocina* (1992), *Love's Sweeter than wine* (1993), *El comedor: la figura de la madre* (1993) y *Envases* (1996). En estas la luz aparece como la materia que organiza los objetos y los espacios supone el encuentro del cuerpo con su hábitat, se considera "la casa como una segunda piel". Cada estancia se asocia con una parte del cuerpo y cada una se refiere a una sombra psíquica o a diferentes estados del ser. La instalación *Love's Sweeter than Wine* (Figura 1 y Figura 2), muestra la sala de estar en tres espacios consecutivos que simulan tres momentos en el tiempo de la misma habitación. En ella se observan dos vasos de vino puestos encima de un tocadiscos y otros objetos abandonados en el suelo proyectan sus sombras en las paredes, como la representación mental de las personas que nos interesan emocionalmente y nuestras proyecciones se dirigen hacia ellos.

En la instalación *El comedor* (1993), la figura de la madre se proyecta tras una cortina una gigantesca sombra femenina que espera junto a la mesa que alguien acuda a cenar. La artista describe a esta figura como "madre nutriente en su acepción negativa, servil, sumisa..." .Estos elementos, despojados del dramatismo que hemos visto desde fuera en el juego de sombras, evocan la misma sustitución del cuerpo de la madre, confrontándonos crudamente con el problema de la privación de sentido (Figura 3 y Figura 4).

Valldosera utiliza los objetos de consumo como símbolos de los cuerpos femeninos definidos por la luz de los proyectores, elementos que se sitúan en el límite inestable entre lo público y lo privado.

Materiales pobres y significados directos: la mujer definida desde el entorno doméstico. Una vuelta de tuerca más al Mito de la Caverna platónico, una interpretación contemporánea que sitúa el engaño en la identificación del hogar como lugar donde el ser de la mujer acontece (Blasco & Valldosera, 2011).



Figura 1 · Eulália Valldosera, *Love's Sweeter than Wine. Tres estadios en una relación*, 1993. *Instalación lumínica*. Fuente: Eulália Valldosera©VEGAP, 2009

Figura 2 · Eulália Valldosera, *Love's Sweeter than Wine. Tres estadios en una relación*, 1993. *Instalación lumínica*. Fuente: Eulália Valldosera©VEGAP, 2009

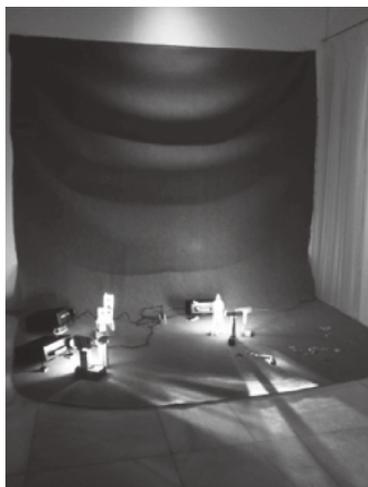


Figura 3 · Eulália Valldosera, *El comedor: la figura de la madre*, 1993.

Instalación lumínica con proyectores de diapositiva sin diapositiva, mobiliario doméstico y envases de productos de higiene, comestibles y medicinas. Fuente: Eulália Valldosera©VEGAP, 2009

Figura 4 · Eulália Valldosera, *El comedor: la figura de la madre*, 1993.

Instalación lumínica con proyectores de diapositiva sin diapositiva, mobiliario doméstico y envases de productos de higiene, comestibles y medicinas. Fuente: Eulália Valldosera©VEGAP, 2009

Figura 5 · Eulália Valldosera, *El periodo*, 2006. Instalación lumínica con

un proyector de diapositiva sin diapositiva colocado dentro de un carrito infantil que el público desplaza en semicírculo alrededor de una mesa con 28 vasos de vino. Fuente: Eulália Valldosera©VEGAP, 2009.

2. Cotidianidad. Experimentando objetos cotidianos y objetualizando experiencias cotidianas

Dependencias (2001-2009) es una exposición organizada por el Museo Reina Sofía, recoge una selección de obras de esta artista que abarcan desde 1990 hasta la actualidad. En ella “Reconstruye espacios y objetos que se han producido a lo largo de su vida convirtiéndose en continentes de emociones, en símbolos de libertad o angustia, en nostalgia del lugar de origen o confianza en una relación amorosa” (Marí & Mayo, 2001). El cuerpo no solo es un cuerpo/objeto obediente, productivo y consumista que responde a las exigencias del sistema el cuerpo es reflejo de las emociones y la cultura experimentada, como nos revela Foucault:

Es el espejo de las pulsiones más profundas del ser humano y a la vez el lugar de representación de la cultura elaborada, utiliza múltiples estrategias de representación para configurar un espacio contestación articulado y complejo con el objetivo de subvertir los significados patriarcales del cuerpo y elaborar nuevas nociones de subjetividad (Foucault, 1998).

Estas relaciones íntimas se evidencian en la obra *El Periodo* (2006), haciendo referencia a los ciclos orgánicos de lo femenino pero también a la rutina de los días, al calendario, a la reiteración de los gestos. (Figura 5).

En la serie *Dependencias*, la narratividad está implícita en el movimiento fomentando el carácter performativo de sus puestas en escena, cediendo el control de la creación al espectador. Obras como *Máquinas de afectos*. (2009) son presentadas en supermercados, aeropuertos, espacios públicos en estado de disolución permanente, en ellos se propone al visitante convertirse en usuario que empuje unos carros de la compra que en su interior contienen proyectores de vídeo. Cada carro proyecta una suma de planos grabados en forma travelling. El desplazamiento del travelling cinematográfico se suma al desplazamiento del propio espectador, que propulsa, detiene o invierte su recorrido. El espectador es consciente del modo en que se graban las imágenes, también de que la realidad filmada está sometida a la interpretación que los dispositivos de captura de la imagen ejercen sobre ella (Figura 6, Figura 7). *La combinación de escenas públicas y privadas nos revelan la simultaneidad de estados perceptivos, la coexistencia de diversas líneas narrativas que surgen cuando combinamos nuestra experiencia individual y colectiva* (Valldosera & Garrido, 2009).

Experimenta con los estados de la percepción en plena movilidad, aludiendo a la necesidad de control y a la búsqueda de referencias, de marcos que determinen nuestra posición en el mundo. Todo interfiere con todo y el público

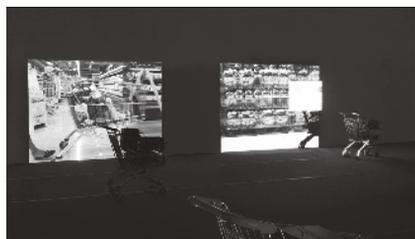


Figura 6 · Eulália Valldosera, *Máquinas de afectos. Relaciones, sujetos y dispositivos en Eulália Valldosera*, 2009. Video-instalación con carros de la compra. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/>

Figura 7 · Eulália Valldosera, *Máquinas de afectos. Relaciones, sujetos y dispositivos en Eulália Valldosera*, 2009. Video-instalación con carros de la compra. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/>

Figura 8 · Eulália Valldosera. *Envases: el culto a la madre*, (1996). Botellas de plástico, papel, tocadiscos, proyectores de diapositivas, espejos, dimensiones variables. Fuente: Colección Helga de Alvear.

Figura 9 · Eulália Valldosera. *Envases: el culto a la madre*.(1996). Botellas de plástico, papel, tocadiscos, proyectores de diapositivas, espejos, dimensiones variables. Fuente: Colección Helga de Alvear.

interpreta una partitura por escribir. Esta obra profundiza en esa interacción entre el cuerpo (intimidad), los espacios y los objetos (exterioridad).

Dependencias, tiene que ver no solo con la idea de las estancias del cuerpo donde se desarrolla la vida o su ausencia, con las estancias primigenias, con la maternidad, con el sexo, con el amor o con la enfermedad. No solo tiene que ver con las cargas que nos acompañan, que dependen de nosotros, que nos pertenecen y arrastramos, no solo tiene que ver con la memoria de lo que somos; tiene que ver, sobre todo, con nuestra dependencia de ciertos mecanismos que nos construyen, definiendo nuestros modos de relacionarnos y nuestros modos de mirar y de actuar (Valldosera, 2009).

La obra *Envases: el culto a la madre* (1996) (Figuras 8 y Figura 9), se crea también con objetos cotidianos, dos botellas de plástico, estas son colocadas entre dos proyectores de diapositivas de manera que proyecten unas sombras sobre las paredes de la sala de exposición. La imagen proyectada a gran escala, constituyen una forma consciente de descifrar la figura de la madre desde dos aproximaciones diferentes, una procedente de un pensamiento analítico y la otra procedente del pensamiento arquetípico junguiano referido a la *Gran Madre*, identificada con el mundo al ser contenedora y generadora de vida.

Botellas Interactivas (Forever Living Products) (2009), u objetos participativos son envases de productos de limpieza manipulados mecánica y electrónicamente, algunos emiten audio (testimonios reales), otras permiten grabar la voz del usuario (público). En *Botellas Interactivas*, Valldosera reafirma su confianza en esos envases de productos de limpieza como los mejores contenedores para mostrar cuestiones que tienen que ver con las relaciones interpersonales y específicamente con cuestiones relativas a la violencia contra las mujeres o a situaciones de poder y control sobre ellas. Plantea la relación en este caso de las personas con sus objetos como presencias afectivas convertidas a veces en los sujetos del relato, construyendo mapas mentales de los objetos privados se van desarrollando diversas historias de vida (Figura 10 y Figura 11).

Conclusión

En este artículo se muestran una serie de obras, que forman parte de investigaciones basadas en la experiencia sensorial-emocional de la realidad a través de la instalación, performance, proyecciones y entornos inmersivos. Intervenciones en busca de la subjetividad e intersubjetividad de las experiencias performatizadas por el tiempo y el espacio, como algo natural e infraléve, como parte de la memoria sobre la que tejemos nuestra existencia. En su conjunto, las obras de Eulália Valldosera construyen “otras realidades” que



Figura 10 · Eulália Valldosera. *Dependencias. Botellas interactivas*. 2009. Instalación interactiva. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es>

Figura 11 · Eulália Valldosera. *Dependencias. Botellas interactivas*. 2009. Instalación interactiva. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es>

no son sólo experiencia de pensamiento, abstracción, o concepto, son más bien experiencia de vida en su conjunto, y por tanto de nuestra realidad emotiva, corpórea, sexual, fantástica e intuitiva. Intenta redefinir estos espacios, utilizando las estrategias técnicas y lingüísticas actuales, y a su vez, explora los espacios y buscar nuevas formas de reactivarlos e interrelacionarlos. Demanda al potencial espectador una percepción que sorprende y es, por tanto, activa. Con su obra propone un nuevo cambio en la relación entre el pensamiento formal y la imagen visible, la reconciliación entre inteligible y lo sensible, entre lo conceptual y lo gestual, su obra va más allá de la experiencia del espacio y los materiales que lo ocupan.

Cómo síntesis, tenemos una obra que no deja a nadie indiferente, tratando de identificar y encontrar una descripción del sujeto más acorde con las experiencias a las que nos vemos sometidos actualmente, mirando hacia dentro y tomando contacto con lo precario y frágil de nuestra construcción anímica, derivando en una nueva percepción en la que la subjetividad no es aislada, sino que es el producto del cruce de multitud de subjetividades.

Referencias

- Bassas Vila, A. (2001). Cuerpo que te quieto cuerpo. En M Azpeitia, M. J. Barral, L. E. Díaz, T. González Cortés, E. Moreno, T. Yago (Ed), *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos.* (p. 132). Barcelona: Icaria.
- Blasco J. & Valldosera, E. (2011). Entrevista a Eulàlia Valldosera por Jorge Blasco Dependencia mutua: Las fronteras han sido mi territorio de trabajo. *Fe de errata# revista de artes visuales/ fronteras, migraciones y desplazamientos*, N° 5, Colombia.
- Bruner, J. (1991). *Actos de significado: Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Burke, E. (1997). *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. Merene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos.
- Buxó, M. J. & De Miguel, J. M. (1999) *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto A Ediciones Kings. ISBN 84-922438-1-3
- Foucault, M. (1998) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo veintiuno editores, México D.F. Pag.32; 33; 93; 141; 142; 218.
- Kant, I. (1764). *Observaciones filosóficas a cerca de lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Espasa-Calpe, Nuevos Aires, 1946. Trad. A. Sánchez Rivero y F. Rivera Pastor.
- Marí, B. & Mayo, N. E. (2001). *Prefacio del catálogo de la Exposición Eulàlia Valldosera. Obres 1990-2000*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies y Witte de With, Rotterdam.
- Valldosera, E.(1996). *Aparences*, en VV.AA., Valldosera E., lleida, Centre d'art La Panera.

Estilhaços: Uma empatia animada

Fragments: An animated empathy

ELIANE MUNIZ GORDEEFF*

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

*Brasil, pesquisadora, animadora, designer, professora. Bacharelado, Desenho Industrial, habilitação Programação Visual, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Artes Visuais, UFRJ.

AFILIÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: gordeeff@quadrovermelho.com.br

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o uso da hibridização da imagem animada e filmada na criação de uma narrativa que propicia a empatia do público. A obra em questão é o curta-metragem *Estilhaços* (2016), do animador português José Miguel Ribeiro. Para as análises são desenvolvidas as questões da variação de informação visual e de como o espectador recebe essas imagens — através dos trabalhos de George Sifanos (2012), de André Gaudreault e François Jost (1995) e de Marie-José Mondzaim (2015).

Palavras-chave: Hibridização da imagem / Imagem animada / Espectador.

Abstract: *The purpose of this article is to analyze the use of hybridization of the animated and filmed image in the creation of a narrative that propitiates the empathy of the public. The work in question is the short film *Fragments* (2016), by the Portuguese animator José Miguel Ribeiro. The questions of variation of visual information and how the spectator receives these images are developed for the analyzes — through the works of George Sifanos (2012), of André Gaudreault and François Jost (1995) and of Marie-José Mondzaim (2015).*

Keywords: *Hybridization of the image / Animated image / Spectator.*

Introdução

O objetivo deste artigo é analisar o uso da hibridização da imagem cinematográfica — animada e filmada — na criação de uma narrativa que propicia a empatia do público. A obra em questão é o curta-metragem *Estilhaços* (2016a), do animador português José Miguel Ribeiro, que aborda um tema pouco explorado pela animação: as consequências da guerra na vida familiar.

Nascido em 1966, na Amadora, Ribeiro licenciou-se em Artes Plásticas na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Estudou cinema de animação na *Lazennec-Bretagne* (Rennes/França) e na *Filmógrafo* (Porto/Portugal), em 1993/94 (curtas.pt, 2017). Ribeiro realizou várias curtas-metragens, sendo *A Suspeita* (1999), a de maior destaque com diversas premiações, inclusive o *Cartoon d'Or* 2000.

Apesar de utilizar o *stop motion* (animação de volumes) na maioria de suas produções — como em *Ovos* (1995) e *A Suspeita* (1999) — Ribeiro também utilizou a mistura de técnicas, como em *Abraço do Vento* (2004), em desenho e pintura sobre papel com animação de volumes; e em *Viagem a Cabo Verde* (2010), em desenho e pintura animada. Mas *Estilhaços* é o seu trabalho visualmente mais sofisticado.

A história é apresentada através do desenho animado e do *stop motion*, aliados à imagem filmada, criando níveis de informação diferenciados. Para analisar esse conjunto híbrido, dois pontos são desenvolvidos nesse artigo: a questão da variação de informação fornecida através das imagens e como o espetador as recebe.

Para tanto são utilizados principalmente os trabalhos de George Sifanos (2012) — sobre a estética animada —; de André Gaudreault e François Jost (1995) — sobre a narrativa cinematográfica. Enquanto o estudo de Marie-José Mondzain (2015) — sobre o espetador — é a base para as análises da relação do público com a imagem.

O drama familiar (Figura 1) é originado pela participação do pai na guerra da Guiné-Bissau. Mesclando lembranças e a imaginação do filho, já adulto, e as memórias do pai, a história vai sendo construída pelo público. E ao mesmo tempo em que este vai sendo absorvido, é remetido para fora da narrativa — como o *punctum* de Barthes (1984), pois a curta-metragem o faz pensar sobre a sociedade portuguesa e o momento em que vivemos.

O curta-metragem já obteve reconhecimentos importantes: no *Festival Mostra* recebeu o prémio de *Melhor Curta-Metragem Portuguesa*; no *Cinanima*, o *Prémio António Gaio* e *Prémio Especial do Júri*; e também recebeu o *Prémio Nacional da Animação* 2016, em Portugal.

1. Estilhaços, uma história aos pedaços

Como o próprio Ribeiro (filho de ex-militar), declara, a história foi baseada em uma experiência pessoal: “eu quis encontrar uma forma de falar desta intrusão

que é, um passado traumático que se contagia para além da pessoa que o viveu” (Ribeiro 2016). Investigando sobre as consequências das Guerras Coloniais, ele encontrou um estudo de Mestrado em Psicologia da Universidade de Coimbra, *Traumatas da Guerra: Traumatização Secundária das Famílias dos Ex-Combatentes da Guerra Colonial com PTSD* (2008), de Susana Martinho de Oliveira (Estilhaços, 2016b). Este trabalho comprovou que o estresse pós-traumático de guerra, passa dos pais para os filhos, através das mães. O que de forma científica explicava e comprovava coisas que sentia, dando-lhe impulso para desenvolver o projeto, iniciado em 2011 (Ribeiro, 2016).

A animação começa em um momento de comoção popular: um dia de jogo da equipa portuguesa no *Campeonato Europeu de Futebol*, de 2004, em uma cidade lusitana, com um pequeno incidente de trânsito, que desperta a ira de um dos motoristas envolvidos (Figura 2). O jovem, consternado com seu ataque de fúria, vai à casa do pai.

Ao chegar, percebe-se que a relação dos dois não é próxima. O filho pede ao pai que lhe explique de onde vem toda a raiva, e lembra da infância, quando o pai também teve uma briga no trânsito. O filho sente que há algo no passado que não se resolveu. E que apesar de sua tentativa de se distanciar da relação paterna, a violência reprimida o influenciou.

Assim surgem imagens de soldadinhos de brinquedo, como os soldados em uma missão — são as lembranças do filho sobre uma história do pai (Figura 3) — que conta um facto de uma granada armadilhada pelo pelotão. O filho cobra uma explicação: não foi só isso que aconteceu.

Então surge uma sequência híbrida, de imagem filmada e desenho animado (Figura 4 e Figura 5) — “há uma certa cola, mas, por outro lado, um certo contraste. É uma história de coisas que ficaram mal resolvidas, que não estão encaixadas” (Ribeiro, 2016). No dia seguinte à granada armadilhada, ao verificarem o local, parte do pelotão foi morto em uma emboscada, e um dos soldados se mata, por não ter assumido o seu lugar à frente do pelotão, o que acarretou na morte de um companheiro.

Numa passagem de desenho para a imagem filmada surge o filho, que “a partir desse momento [...] recupera uma dimensão que não tinha antes” (Ribeiro, 2016). Mas o pai continua em desenho e à sombra — ele continua no passado. Para finalizar, o animador cria uma grande saída da cena (*zoom out*), através de 3D, abrindo o plano para a visão de vários prédios e pessoas, torcendo com um golo da seleção portuguesa. Há uma ironia nessa imagem, como o próprio Ribeiro (2016) explica: “sair daquela história das duas pessoas, e saber que naquela cidade existiram muitas mais histórias, que naquele momento ninguém está querendo saber”.



Figura 1 · Still de *Estilhaços* (José Miguel Ribeiro, 2016): um drama familiar.

Fonte: <https://www.pracafilmes.pt/>

Figura 2 · *Estilhaços*. Still da cena da briga no trânsito, em um dia de jogo da Eurocopa de 2014. Fonte: <http://estilhacos-makingof.blogspot.fr/search/label/Arte%20Final>

Figura 3 · *Estilhaços*. Still da lembrança do filho, sobre a história de guerra contada pelo pai. Fonte: <https://www.pracafilmes.pt/>



Figura 4 · *Estilhaços*. Still da lembrança do pai, ao contar ao filho o que realmente aconteceu. Fonte: <https://www.pracafilmes.pt/>

Figura 5 · *Estilhaços*. Still da lembrança do pai, ao contar ao filho o que realmente aconteceu. Fonte: <https://www.pracafilmes.pt/>

Figura 6 · *Estilhaços*. Still da lembrança de infância do jovem, vendo o pai brigar no trânsito, estética e tecnicamente semelhantes a imagem da Figura 2. Fonte: <https://www.pracafilmes.pt/>

2. Os estilhaços narrativos

A história de *Estilhaços* é apresentada ao público como se fosse peças de um quebra-cabeças. O público não é ignorado, mas instigado a construir a história aos poucos, através dos dois narradores: pai e filho.

Como “é uma história sobre o passado, a influência que o passado tem no presente” (Ribeiro, 2016), a presença de analepses e elipses de tempo — de cenas fora de ordem cronológica e de lapsos de tempo — é uma constante. Essa variação temporal cria para o espectador uma certa dificuldade de entendimento.

André Gaudreault e François Jost (1995) apontam que o Cinema criou uma série de códigos visuais (sobreposição e imagens com fundo negro, por exemplo) para indicar ao público o que é ação diegética e o que é imagem mental, em um filme. Mas que desde *Hiroshima mon Amour* (Alain Resnais, 1959) a imagem mental passou a ser uma *ocularização* (Gaudreault & Jost, 1995: 140) interna — uma visão interna do personagem —, mas com a mesma visualidade da ação diegética. Porém, observam que tal situação pode suscitar incertezas quanto ao seu estatuto (Gaudreault & Jost, 1995: 147) — real (da diegese), presente ou passado.

No caso de *Estilhaços*, estas informações são indicadas pela estética adotada para a ação da história e das lembranças — tanto do pai quanto do filho. Estas são determinadas pela variação da técnica animada empregada: *stop motion* para as lembranças de filho; desenho animado e imagem filmada para as do pai.

Todavia, com a predominância do desenho animado na produção, há momentos em que as lembranças do filho (da infância) também feitas em desenho animado, se confundem com o momento presente, na história (Figura 2 e Figura 6). Mas tal facto não impede o entendimento, ao contrário, oferece outro nível de compreensão: uma empatia, pois coloca o público no lugar do rapaz, que vive e lembra a mesma cena (uma briga de trânsito), numa confusão entre passado e presente.

3. A imagem multifacetada e o espectador

Logo nos primeiros momentos a história é confusa e picotada. A sequência, feita em desenho animado, é a do trânsito engarrafado, adeptos nas ruas e a briga. São preciso alguns minutos para o espectador entender o que realmente se passa. Já é a representação e a integração do público com a confusão mental dos personagens principais (pai e filho).

Quando o filho chega à casa paterna, se acentuam os contrastes entre claro e escuro. As lembranças de cada personagem são diferenciadas: enquanto as do filho, são representadas por bonecos de exército — uma alusão direta às brincadeiras dos meninos (Ribeiro, 2016) —, as do pai são em imagem filmada e desenho animado. O próprio animador explica essa escolha:

A imagem real para mim, funciona como um valor simbólico do real, [...]. O desenho é uma representação, uma simplificação da realidade. [...] é uma realidade já transformada. [...] O stop motion é um bocadinho, comparando o desenho animado com a imagem real, [...] está no meio (Ribeiro, 2016).

George Sifanos também distingue a imagem real da desenhada. Enquanto a primeira é mais detalhada com direção à completude da imagem (como a conhecemos), a segunda é, à principio, mais reduzida, simplificada, mais semelhante à imagem mental — mais abstrata (Sifanos, 2012: 56). “A imagem fotográfica tende a ser considerada como uma realidade objetiva, enquanto a imagem pintada é considerada como subjetiva, não real, criação da imaginação” (Sifanos, 2012: 70).

Já o caso da sequência das lembranças do pai, com o hibridismo da imagem animada e filmada, é um *assemblage*, segundo Sifanos — ou *conjunto/junção*:

uma justaposição de elementos inteiros e autônomos que não se combinam entre si. Simplesmente eles coabitam. Uma tal ligação fraca, pode provocar uma sensação de não-comunicação, de isolamento ou ainda de tumulto, de alienação ou de artificialidade (Sifanos, 2012: 157).

A imagem filmada aparece autônoma “dentro” de partes do desenho animado. Ela cria uma discrepância de formas e movimentos que se chocam com os do desenho. É a representação da confusão interna do ex-soldado: realidade e fantasia.

Neste contexto, o espectador, ao receber todos esses estímulos (narrativos-visuais),

é o criador do espaço disponível e oferecido à criação de um outro. Partilha com todos os outros o julgamento que faz sobre aquilo que vê, é o sujeito da imaginação definida como faculdade de tornar presente uma ausência. [...] Assiste-se então a uma circularidade indefinida entre criador e o espectador ou via da comunicabilidade de uma verdade ou de um sentido da história (Mondzain, 2015: 289).

E quando disserta sobre a autoridade do artista, Mondzain afirma que “Dar a ver ou, mais geralmente, a sentir continua a ser dar e, como em qualquer economia da doação, aquele que recebe irá tomar consciência do reconhecimento” (2015: 327). Onde “o gesto da arte é aquele que funda a autoridade do próprio espectador enquanto sujeito da sua ação, enquanto sujeito mais insigne que possa haver, e que é, precisamente, o artista” (Mondzain 2015: 328). Em outras palavras, “a autoridade é uma dominação” (Mondzain, 2015: 329), mas em nível de igualdade e assentimento entre o criador e seu público.

Conclusão

A hibridização (desenho animado e imagem filmada) apresentada por Ribeiro fornece ao público uma imagem pouco comum e mais complexa, que a de uma produção que apresente somente um tipo de informação visual. Essa variação e diversidade gera no espectador um estado de constante atenção. Não há descanso para o olhar. Não há tempo de se acostumar com um tipo de imagem, pois é estimulado por outro tipo de informação a todo momento (Gleitman, Fridlund, Reisberg, 2014). Tal efeito cria uma ligação praticamente instintiva — para Rudolf Arnheim (1986: 385), “o movimento é a atração visual mais intensa da atenção”. Tal atenção gera uma expectativa — a todo momento há algo novo e diferente.

A própria narrativa também cria uma expectativa pois a história não se apresenta de forma cronológica, ficando o público responsável por encaixar suas partes (o que justifica o título) — que é a mesma expectativa do personagem do filho: entender o seu passado.

Uma outra confusão (no caso, narrativa-visual) é a localização deste drama em um momento histórico português, a disputa da *Eurocopa* — assim como as Guerras Coloniais. Porém este contexto é representado em imagem animada, que “não tem haver” com a realidade, segundo Sifanos. Ou seja, Ribeiro chama a realidade através da subjetividade das imagens e toda a carga emotiva que ela carrega.

Como aponta Marie-José Mondzain, “o homem faz surgir o olhar do homem sobre si” (2015: 56). Assim o realizador cria uma identificação: de país, de povo, de história. A historiadora também avança o conceito de Roland Barthes (1984) para além da fotografia (Mondzain 2015: 260) e afirma: “o *punctum* seria então um patamar, o sítio de uma vacilação temporal que carrega o olhar no enigma interminável do significante” (2015: 261).

Há uma relação de empatia e de microcosmo (drama pessoal/animação) para o macrocosmo (a sociedade portuguesa/o que acontece no mundo): *Estilhaços* se baseia em um conflito português, mas leva a pensar sobre o cotidiano de milhares de pessoas ao redor do globo, que direta ou indiretamente são atingidas por outras guerras. Portanto é uma história local que ultrapassa os limites do individual para um coletivo sem fronteiras.

Referências

- Arnheim, Rudolf (1986) *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- Barthes, Roland (1984) *A câmera clara*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 9ª. Impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. ISBN: 85-209-0480-7.
- Curtas.pt (2017). *Agencia / José Miguel Ribeiro* [Em linha]. Site do Curtas Vila do Conde. [Consult. 2017-01-15] Disponível em <URL: <http://www.curtas.pt/agencia/realizadores/230/>>.
- Estilhaços* (2016a) [Registro filme]. Portugal: diretor e produtor José Miguel Ribeiro. 18 min, cor, 35mm.
- Estilhaços Making of* (2016b) *Pesquisa* [Em linha]. Blog da animação Estilhaços. 2016-01-25. [Consult. 2017-01-10] Disponível em <URL: <https://estilhacos-makingof.blogspot.fr/>>.
- Gaudreault, André; Jost, François (1995). *El Relato Cinematográfico: cine y narratología*. Tradução: Núria Pujol. Barcelona/Buenos Aires: Ediciones Páidos Ibérica. ISBN: 84-493-0092-4.
- Gleitman, Henry; Fridlund, Alan J.; Reisberg, Daniel (2014). *Psicologia*. 10ª. Ed. Tradução: Danilo R. Silva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN: 978-972-31-1370-9.
- Mondzain, Marie-José (2015). *Homo Spectator: ver > fazer ver*. Tradução: Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-43-7.
- Origem Da Palavra (2017). *Empatia* [Em linha]. Site de Etimologia. 2010-12-22. [Consult. 2017-01-15]. Disponível em <URL: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/empatia/>>.
- Ribeiro, José Miguel (2016). *Sobre Estilhaços*. Portugal: Entrevista gentilmente concedida à autora em 04 de maio de 2016, no estúdio de animação do artista em Montemor-o-Novo.
- Sifanos, Georges (2012). *Esthétique du Cinéma d'Animation*. Condé-sur-Noireau/Paris : Editions Cerf-Corlet. ISBN: 978-2-204-09838-0.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy (2016). *Empathy* [Em linha]. Site da Universidade de Stanford. 2008-03-31/ 2013-02-14. [Consult. 2017-01-15] Disponível em <URL: [nfordSHttps://plato.stanford.edu/entries/empathy/](https://plato.stanford.edu/entries/empathy/)>.

Interioridades: Teresa Milheiro

Interiorities: Teresa Milheiro

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE*

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

*Portugal, artista visual e joalheira. Licenciatura em Artes Plásticas / Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL). Mestrado em Teorias de Arte, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: lab.d.arte@gmail.com

Resumo: Este artigo é uma viagem sobre a obra de Teresa Milheiro a qual se funde com a sua vida e a sua interioridade. Partindo do seu trabalho de escultura/joalheria, que Teresa ancorou na imagética de Gil Vicente, vamos fazendo pontes com as suas diversas fases como as “joias de auto-defesas”, “joias de tortura”, ou as biojoias e ainda a fase de crítica social onde questiona a arte, a moda, a política e a ciência, criando o conceito de “Auschwitz psicológico”. Para além da temática é importante uma referência à perícia técnica e artística do seu trabalho.

Palavras-chave: Auschewitz psicológico / joia de autodefesa / joias de tortura / interioridade / imagética.

Abstract: *This article presents a trip on the work of Teresa Milheiro. which is intertwined with her life and her interiority. Starting from her work of sculpture / jewelery, which Teresa anchored in the imagery of Gil Vicente, we are making bridges with its various phases, such as “self-defense jewels”, “torture jewels” or “biojewels” and also social criticism where she questions art, fashion, politics and science, creating the concept of “psychological Auschwitz”. In addition to the theme, a reference to the technical and artistic expertise of her work is important.*

Keywords: *psychological Auschwitz / self-defense jewels / torture jewels / interiority / imagery.*

Introdução

O objetivo deste texto é dar a conhecer o trabalho de joalheria de Teresa Milheiro. Para tal pretendemos partir da obra *Passagem para Um Outro Lado*, um conjunto de marionetas, que consideramos uma obra fulcral no seu trabalho e ir estabelecendo pontes com as diversas fases da sua escultura/ joalheria.

Não podemos dissociar a atividade artística da sua própria vida porque as suas preocupações sociais e políticas e os seus sentimentos revelam-se na sua obra como uma forma de denúncia literal por vezes, subtil por outras, ou ainda através da estetização da dor.

Segundo Ruy Otero há uma forma lisboeta de se ser *punk* e a Teresa será um ícone desse estilo devido à maneira como critica a subserviência ao dinheiro e ao poder e ao seu sentido ético (Otero, 2016: 50). A sua obra está cheia de alegorias e metáforas do ser humano que Teresa transfigura em marionetas ou insetos.

Passagem para um outro lado

Passagem Para Um Outro Lado é, para nós, uma viagem sobre a interioridade humana com tudo aquilo que a comporta. Sabemos que tanto o encantamento como o sofrimento humano têm sido um manancial inesgotável de inspiração para todos os artistas de todas as artes ao longo dos tempos. Entendeu Teresa Milheiro ancorá-la nalguma imagética de Gil Vicente. Se pegarmos na trilogia das Barcas, encontramos uma prefiguração de julgamento que leva a artista a transformar cada personagem num animal: um peixe do fundo do mar, ou um animal voador conforme o que fez em vida e quando morre passa para o Inferno, o Purgatório ou para o Céu.

Paralelamente pode afirmar-se que estas peças também remetem para o mundo de Franz Kafka, da *Metamorfose* e para o pensamento Proto Indo-Europeu. Também aí se encontra a crença que uma pessoa quando morre pode encarnar depois num animal. Por isso devemos respeitar todos os animais pois não sabemos o que foram anteriormente. Poder-se-á retroceder ainda mais no tempo e olhar para a arte antiga do Próximo Oriente. Aí encontramos semelhanças principalmente nos finos trabalhos em metal feitos com grande perícia técnica e formal na Suméria (Figura 1).

Contudo este tipo de escultura, e podemos considerar a joalheria uma escultura de pequena dimensão, é um caso inédito na joalheria contemporânea. Quer sejam objetos de ourivesaria utilitários quer sejam esculturas maciças sumérias, podemos compará-las às esculturas de Teresa no plano da qualidade e perícia, sendo estas mais difíceis de executar porque são ocas e com muitas e complexas ligações e articulações, como é patente nas marionetes (Figura 2).

Estas peças estiveram expostas em 2016, no Museu do Dinheiro e tão importante quanto os trabalhos expostos foi a conceção e construção do espaço que a conteve



Figura 1 · *Bode e Árvore*, cerca de 2500 a.C., escultura suméria em ouro maciço e lápis-lazúli, 46,5 cm, in British Museum. Fonte: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/7501.htm>

Figura 2 · Teresa Milheiro, *Imperador*, 2005/2008, ouro prata e shibuichi. Fonte: Jorge Graça.

Figura 3 · Teresa Milheiro, *The Big Sucker*, 2010, resina pigmentada, silicone, prata banhada a ouro. Fonte: Luís Pais.

Figura 4 · Teresa Milheiro, *Trafic 2*, 2009, resina com pigmento, prata e embalagem esterilizada. Fonte: Luís Pais.

— o espaço cénico. Este foi um outro trabalho artístico adjacente e complexo do qual a artista não abdicou nem deixou nas mãos de um comissário. Foi concebido também como ato de criação como se o momento de transformação que as peças representam tivesse sido congelado no espaço/tempo. À construção do espaço de apresentação das peças juntou-se também a parte da iluminação, que parece ter sido trabalhada como no cinema, criando um ambiente de silêncio que nos convidava à reflexão, o silêncio expressivo à maneira de Fernando Pessoa:

Toda arte é uma forma de literatura, porque toda arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer — falar e estar calado. (...) Há que procurar em toda a arte que não é literatura a frase falante que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama (Pessoa, 1980: 279).

Frases silenciosas que Teresa nos sussurra através daquelas peças de joalheria *sui generis* porque não são para usar em cima do corpo, contudo precisam dum corpo para adquirirem uma vida própria.

Tanto o Papa que representa os valores decrépitos da igreja, o clero devasso e descuidado do cumprimento dos seus deveres religiosos, como o Imperador que representa a ganância se transformam em Peixes Abissais, contudo o do Papa tem asas porque é um ser intocável. Por outro lado o Caga-milhões ou agiota é um empresário vazio de valores humanos e portanto transforma-se em Peixe-ouriço. Mas o Parvo ou o Bobo que simboliza o povo em geral torna-se uma Melga comum, ideia que nos remete para o inseto gigante em que Gregor Samsa se transforma, na *Metamorfose* de Kafka.

Existem ainda três personagens Vicentinos que não se transformam em nada: o Diabo-Anjo, símbolo da luta entre o bem e o mal, o Bebé e o Palestiniense. Preenchimento dos nossos dramas insolúveis. Peixes e pássaros com bicos ou espinhos, insetos com pernas que nos lembram agulhas são uma abordagem já habitual no trabalho da artista, onde as agulhas de seringa são uma presença constante. Agulhas que têm um caráter ambivalente porque tanto inoculam o mal como o curam. E toda esta ambivalência entre sofrimento e busca da felicidade atravessa toda a obra de Teresa Milheiro.

Noutro plano podemos apreciar ainda o lado de reflexão de crítica social pegando na personagem da Alcoviteira, que denuncia o tráfico de influências e de pessoas e o mundo de intriga e da moda que se transforma num polvo, que é por excelência o símbolo da máfia que estende os seus tentáculos pela sociedade. Como noutros trabalhos da artista encontramos sempre as preocupações de carácter sociopolítico. Formas de crítica a “um novo colonialismo”, ao politicamente correto, como o seu trabalho *The Big Sucker* (Figura 3).

Os valores criticados, e, atrás referidos, sobre a Alcoviteira já eram objeto de preocupação da artista na fase em que explora duma forma acutilante a obsessão

com a imagem física, focando a crescente predileção generalizada pela juventude e pela beleza. Procura destacar duma maneira original, a relação entre a arte, a moda, a política e a ciência. A sua joalheria encerra sempre uma reflexão crítica à sociedade. Podem ser exemplos a mania doentia de manter a juventude através de injeções de *botox* ou de cirurgias, o que foi motivo para a sua peça *Be Botox Be Fucking Beautiful*. Esta peça é um *kit* de *botox* que se pendura ao pescoço para que se possa combater as rugas em qualquer lugar e a qualquer hora. Tão pouco a artista teve qualquer intenção de dissimular o aspeto frio e duro do colar.

Num mundo onde se dá tanta importância à perfeição do corpo, este colar explicitamente frio e pesado, quase ameaçador lembrando um instrumento de tortura em miniatura, torna-se um objeto perturbador para quem o use, contrastando com a mensagem inscrita nele.

Noutra peça, Milheiro parece ironizar sobre o uso quase doentio dos aparelhos para corrigir os dentes, combinando materiais pouco ortodoxos na joalheria atual, mas cheios de significado, que apesar de terem uma forma agressiva são de enorme beleza.

A artista acha que presentemente se vive num “Auschwitz psicológico” porque as pessoas sujeitam-se a tudo duma forma espontânea, em nome dum ideal de perfeição, para atingir uma beleza estereotipada, imposta pela moda, pela sociedade e pelo *status*. Segundo ela é como se vivêssemos num campo de concentração psicológico que leva as pessoas a perder a personalidade e ficarem uniformizadas.

Na sequência da Alcoviteira, em 2009, a artista desenvolve uma série de peças como denúncia do tráfico de órgãos, fazendo corações, rins, pulmões, em resina que depois eram embalados assepticamente (Figura 4).

Enquanto algumas peças se podem usar no corpo como objetos de adorno tradicionais, há outras que foram concebidas para usar presas na boca caindo ao longo do corpo. É o caso do *Kit de Sobrevivência*, (1995) que consiste numa combinação de prata, cateteres e peça em borracha para inserir na boca. Este objeto servirá para transformar a urina em água potável, pois a meio dos tubos terá um filtro para fazer essa conversão, o qual deverá ser mudado com frequência. É uma peça de joalheria de intervenção para alertar as pessoas para o estado do Planeta e para a escassez do bem precioso que é a água (Figura 5).

A peça *The Killing Jewel*, é uma analogia entre a obsessão com a droga, o bem mais precioso para um consumidor, e o ouro como um valor obsessivo para o comum das pessoas. É como se esta droga permitisse à pessoa viver uma realidade dourada (Figura 6).

No mesmo sentido, a peça *The anti-existence device* pretende simbolizar uma existência não real e a passagem para outra realidade, uma realidade virtual

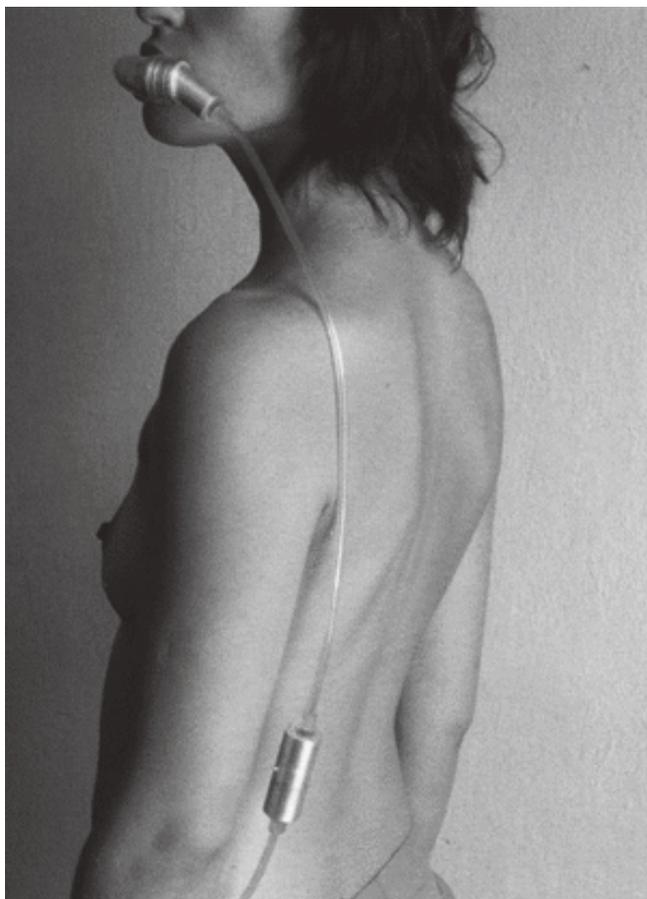


Figura 5 · Teresa Milheiro, *kit de sobrevivência*, 1995, prata, borracha e cateteres, medidas variáveis. Fonte: Luís Pais.

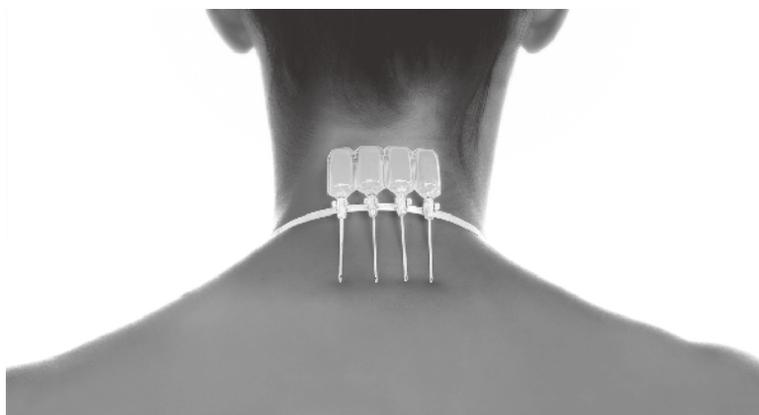


Figura 6 · Teresa Milheiro, *The Killing Jewel*, (2009) seringa, ouro e tinta douradas. Fonte: Luís Pais.

Figura 7 · Teresa Milheiro, *The anti-existence device*, (2009) prata e plástico. Fonte: Luís Pais.

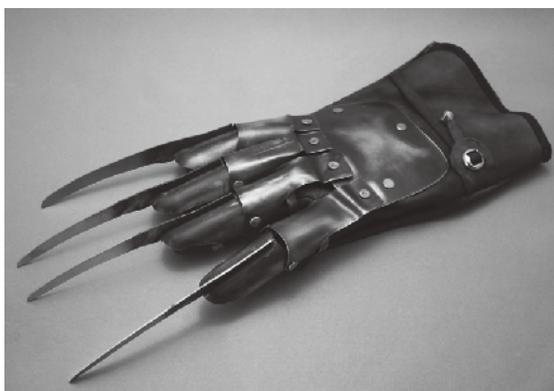
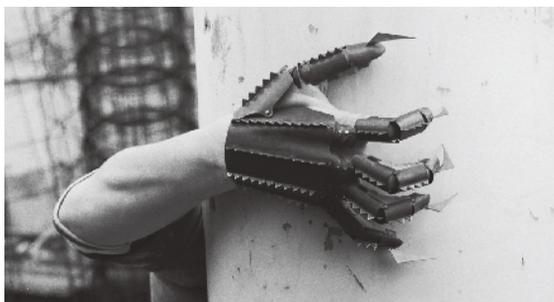


Figura 8 · Teresa Milheiro, *Mão Articulada de Autodefesa*, (1990/91) cobre forjado e oxidado. Fonte: Luís Pais.

Figura 9 · Lou Carlucci, *Knifegloves*, ferro e cabedal. Fonte: http://senocharleskrueger.blogspot.pt/2016_02_01_archive.html

Figura 10 · Teresa Milheiro, *Formiga Gigante* (1994) , latão oxidado e cobre forjado, 24x9x11 cm. Fonte: Luís Pais.

desejavelmente mais feliz. É um objeto para usar na parte detrás do pescoço que contém várias substâncias que obstruem o contacto com a realidade (Figura 7):

- *Botox* para a eterna juventude,
- Alterador da imagem,
- Anestesia para a dor física,
- Fluido para criar a ausência de dor emocional.

É com este lado agressivo que Teresa desenvolve o seu trabalho nos anos 90, criando “joias de tortura” que são uma espécie de escultura que se veste como por exemplo o *Colete* e os *Capacetes* de tortura. Nesta altura, a necessidade de se defender na noite lisboeta do Bairro Alto que frequentava regularmente nos anos 90, leva-a a construir “joias de autodefesa”. Criou uma série de mãos articuladas e braceletes com pontas aguçadas (Figura 8) que rivalizam com as luvas-faca criadas para o filme de terror (1984), *A Nightmare on Elm Street* (Figura 9).

São desta altura também os insetos — figuras por vezes ambíguas pelo contraste do seu ar doce com as pontas e os bicos aguçados idênticos aos das joias de autodefesa (Figura 10).

Os insetos que constrói desde o início, o uso de dentes de tubarão, ossos e insetos, espinhas de peixe, lagartixas e rãs dentro de resina, aos quais Teresa classifica como *biojoias*, são parábolas da sua interioridade que irrompe como uma corrente telúrica, quer sejam objetos para usar como adorno ou para contemplar.

Conclusão

A joalheria contemporânea tem enveredado por caminhos muito diversos e por vezes radicais e há muito deixou de ser apenas um adorno para se tornar num veículo de expressão comunicacional artística e pelo qual é possível passar uma série de pensamentos, sentimentos, emoções que povoam a interioridade humana.

Há um *pathos* de morte e ressurreição e, ao mesmo tempo, um sentido de ironia em todo o trabalho de Teresa Milheiro. A agressividade, o sofrimento, a sobrevivência e até a dor infligida estão sempre presentes no seu trabalho.

De uma imagética variada e profunda, avultam evocações de bichos antigos, quase pré-históricos, que também podem simbolizar a fragilidade e, simultaneamente a resistência humana. Pode aderir-se ou rejeitar-se a prefiguração imagética de Teresa Milheiro mas não é possível evitar que nos toque quando ficamos face a face. Para além da multiplicidade das alegorias a que recorre devo salientar aspetos de algumas figuras totalizantes e paradoxais: um inseto de recorte primevo que contrasta com a asa de anjo (*Melga*), ou um outro bicho que enfiado num braço mimetiza-se como corpo de bicho de seda, encanto das crianças. Como se Teresa Milheiro quisesse ou pudesse abarcar e cristalizar numa só obra toda a dialética paradoxal da vida.

Uma pequena, mas não menos importante referência à perícia técnica e artística do seu trabalho. Teresa Milheiro parece incorporar todas as técnicas, todas as artesanias, todos os saberes que ao longo dos tempos foram evoluindo e culturalizando os artistas e o mundo das artes. A sua técnica, a sua arte, a capacidade de transfiguração dos materiais levam-nos a roçar o assombro. Uma mulher que incorpora todas as dores e todos os saberes dos tempos.

Referências

Pessoa, Fernando. (1980) *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.

Otero, Ruy. (2016) *Passagem para um*

outro lado: Teresa Milheiro, catálogo da exposição Impresso pelo Banco de Portugal. ISBN 978-989-678-472-0

Arte urbano textual como reivindicación poética en la obra de Rogelio López Cuenca

Textual urban art as a poetic claim in the work of Rogelio López Cuenca

PEDRO ORTUÑO MENGUAL* & SOFIA CORRALES RODRÍGUEZ**

Artigo completo submetido a 20 de febreiro de 2017 e aprobado a 22 de febreiro 2017.

* Espanha, artista, arte multimédia, arte público, profesor. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (FBAUB). Doctor en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de Valencia (PBAUPV).

AFILIAÇÃO: Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes. Campus de Espinardo, 30100 Espinardo, Murcia España. E-mail: pedror@um.es

**Espanha, escultora, profesora. Licenciada en Bellas Artes, Especialidad Escultura por la Facultad de Bellas Artes de Valencia (FBAUPV). Doctora en Escultura por la Facultad de Bellas Artes de Murcia (FBAUM).

AFILIAÇÃO: Escuela de Artes Plásticas y Diseño Miguel Marmolejo del MECD. Especialidad Escultura. Departamento de Volumen. Escuela de Artes Plásticas y Diseño Miguel Marmolejo Avenida de la juventud. Nº 19. 52005 Melilla. España. E-mail: soniacorralesrodriguez@gmail.com

Resumen: Partiendo del arte urbano y del uso del lenguaje, este artículo centra su análisis en la producción artística de Rogelio López Cuenca. El discurso semiótico de sus obras, le permite aunar la poesía visual con la crítica de reivindicación política hacia los iconos de información pública en la cultura occidental, sometida la mayoría de las veces, a una rigidez de significados. A través de la apropiación de la señalética oficial, se analizan obras donde el artista desmonta los mecanismos mediante los cuales el poder se instala en los iconos de la sociedad, transformando el contenido de sus signos. Siendo, la idea del arte para la ciudadanía como actividad principalmente producida en el seno del lenguaje, la piedra de toque de la obra de este artista.

Palabras clave: Arte público/Arte reivindicativo/Poesía visual/Arte y lenguaje/Arte urbano.

Abstract: Starting from street art and the use of the language, this article focuses his analysis in the artistic production of Rogelio López Cuenca. The semiotic discourse of his works, allows you to combine visual poetry criticism of political claim to the icons of public information in Western culture, most of the time, undergoing a rigidity of meanings. Through the appropriation of official signage, are analyzed works where the artist dismantles mechanisms through which power is installed in the icons of the society, transforming the content of their signs. Being, the idea of the art for the citizenship like activity mainly produced within the language, the touchstone of the work of this artist.

Keywords: Public Art/ Protest Art/ Visual Poetry/ Art and Language/ Urban Art.

Introducción

Los proyectos del artista malagueño Rogelio López Cuenca (Nérja, 1959), se caracterizan por ser reivindicativos y poéticos. Parten del arte urbano y el hábil manejo del lenguaje y la relectura de imágenes cotidianas o precedentes de los medios de comunicación, elaborando así un discurso semiótico que le permite aunar la crítica de la cultura y la sociedad contemporánea.

Su obra abarca desde intervenciones gráficas en lugares públicos e institucionales hasta publicaciones, vídeos y obra gráfica, en los que la *lingüística*, la *poesía visual* y el *juego alegórico de imágenes y palabras* buscan despertar en el espectador nuevas interpretaciones respecto al *lenguaje del poder* y al *poder del lenguaje*.

A partir de los años noventa, según distintos autores como Lefèbvre (1991), Maderuelo (2001), Foster (2001), Bourriaud (2007), Santos Novais (2010), Pérez Rubio (2013), Chackal (2016) entre otros, el *arte público* se redefinirá como un conjunto de investigaciones interdisciplinares que reclamarán el espacio público como plataforma para incentivar la educación y la cultura, impulsar el sentido de pertenencia y la participación social, y fomentar el pensamiento crítico y el intercambio de la ciudadanía.

En esta línea, se definirá la producción de López Cuenca, poética basada en la idea de suscitar nuevas visibilidades del lugar y, principalmente, cuestionar el acto de ver. Una de las peculiaridades principales de su obra es la *apropiación* de la señalética oficial o de las formas publicitarias para invertir su sentido, transformando el

contenido de sus signos, y creando dentro de ellos un espacio poético que contesta a la neutralidad de las formas que los alojan.

La idea del arte como actividad principalmente producida en el seno del lenguaje, es, de este modo, la piedra de toque de su obra. Se trataría de, ocupando el espacio colectivo y asumiendo la condición natural de espectadores de todos los potenciales ocupantes de ese espacio, implantar un discurso político en un espacio público, el urbano, en el que la palabra es pura información, prosaísmo basado en una idea de identidad cerrada y excluyente de los espacios que impide todo matiz y reflexión sobre los mismos.

Por otro lado, la clave del papel del artista, para él, estaría en actuar como catalizador de ideas, más que como maestro de una técnica o contenidos precisos, dentro de un grupo de personas convocadas para desarrollar un tema, un estudio o una investigación. Esta forma de actuación aleja la visión tipificada del artista en tanto que creador y se acerca más a la idea de Benjamin (2009) del *artista como productor*, enlazando el resultado de dicho estudio o elaboración procesual con las ciencias sociales.

1. La conducta lingüística desde sus inicios

En cuanto a su *trayectoria inicial*, es de destacar que a fines de la década de los setenta y principios de los ochenta, fue miembro fundador del colectivo artístico *Agustín Parejo School (APS)* en Málaga (España), dedicado al desarrollo de un arte crítico frente a problemas de carácter local.

APS estaba integrado por pintores y poetas comprometidos con la sociedad que realizaban crítica social a través de su trabajo, influidos por Maiakovski y Tatlin.

Utilizan el espacio público para sus acciones, eliminando las barreras entre creación artística, poesía y crítica social. En este sentido, el interés de *APS* por trabajar con cuestiones directamente locales (Málaga, Andalucía, el Magreb) abría lecturas críticas sobre la capacidad del discurso artístico para afrontar los retos de las políticas cotidianas. Consideraban que el modo más adecuado para *intervenir en la realidad era desde el lenguaje*: desmontando los mecanismos mediante los cuales el poder se instala en los idiomas verbales e icónicos de la sociedad contemporánea.

Por otro lado, en *APS*, y más tarde también en la obra individual o colectiva de López Cuenca (Figura 1), los conceptos de *periferia* y *diferencia* se perfilan como agentes propios de una acción social permanente.

En los años noventa, este artista inicia su carrera en solitario, manteniéndose fiel a sus presupuestos iniciales con obras que emplean referencias que oscilan entre el arte político, el neo-pop, el apropiacionismo y las estrategias postconceptuales, con gran influencia de la estética relacional de Pierre Bourdieu y la presencia de un fuerte sentido irónico. Su obra puede definirse como un proceso alegórico; es decir,



Figura 1 · Rogelio López Cuenca, Elo Vega y Rafael Marchante. *Walls*, 2006. Fragmento del vídeo de las grabaciones de la valla de Melilla contraponiendo en su parte inferior textos con información financiera. Fuente: <http://li-mac.org/es/collection/limac-collection/rogelio-lopez-cuenca/works/walls/>

Figura 2 · Rogelio López Cuenca. *Do not cross/Art Scene*, 1991. Sevilla, España. Fuente: <http://www.rtve.es/fotogalerias/rogelio-lopez-cuenca/178115/die-kunst-rogelio-lopez-cuenca-1984/4/>

el intento de subvertir el significado cerrado de los signos tal y como han sido establecidos en tanto que símbolos. Si el *símbolo* es una sistema sellado, la *alegoría* busca fracturar la exclusividad, fragmentándola, desorientándola y concediendo nuevos acuerdos de sentido en función del contexto en donde se exteriorice.

Sobre las *posibilidades de un arte crítico-político* en su obra, aunque no entra dentro de las pretensiones de este artículo centrado más en el uso del lenguaje, existen algunas teorías que han puesto en relación la obra teórica de Jacques Rancière con la práctica artística de López Cuenca (Bodas, 2011:151). El mismo artista hizo explícita la influencia del pensador francés en el título de una de sus exposiciones para la galería madrileña *Juana de Aizpuru, Le partage*, que está basado en una de las obras más conocidas de Rancière, *Le partage du sensible* (2000):

Del mismo modo que las relaciones de poder producen formas estéticas, a la inversa, las expresiones culturales constituyen modos de ver, de hacer visible, de representar, de simbolizar poder o contrapoder. Todo acto estético, en tanto que configuración de la experiencia, por su potencialidad de producir modos de ver, de sentir, de existir, es, por tanto, político (López Cuenca, 2008).

2. El arte urbano textual como reivindicación poética

En cuanto al *lenguaje*, en la obra de este autor se dan cita elementos cotidianos de la sociedad con los que propone mensajes a la vez irónicos y poéticos. A pesar de la sensatez de los temas tratados en la obra de este artista, la *ironía*, la *parodia* suelen aparecer como recursos expresivos (Figura 2). El *humor* es un recurso defensivo de aquéllos sin poder para poner en evidencia la injusticia y los abusos. Además, la *ironía* obliga al espectador a dialogar, a entrar en el juego, a responder, a poner en cuestión la seguridad del lugar que ocupan tanto el lector como el autor.

Por tanto, la obra de este artista se fundamenta en una hábil combinación de imágenes y de *juegos del lenguaje* que utiliza para generar propuestas críticas en relación con el *contexto cotidiano*.

Para realizar sus obras se *apropia* de elementos visuales del espacio público como fotografías, iconos gráficos procedentes de la publicidad o la señalética de las calles, carteles urbanos, modificando su contenido, realizando de esta forma una reflexión del entorno de manera irónica y poética. Basándose en la idea de *apropiación* y creando una propuesta estética que se sirve de los códigos lingüísticos y comunicativos de los medios de comunicación para cuestionar con sus producciones los parámetros socio-culturales dominantes. Estas prácticas artísticas posibilitan al ciudadano percibir el espacio urbano como un lugar de relación y a vivirlo desde una interacción y comunicación activas (Felip y Galán, 2015:65). En esto, se aprecia su paralelismo con las ideas de manipulación del lenguaje publicitario de Barbara Kruger.

Sus obras imitan la fórmula estética de los anuncios publicitarios introduciendo deliberadamente en ellas, un mensaje para reflexionar de aquello de lo cual se apropia. Por ejemplo a partir de *esloganes, consignas y logotipos* asimilados en nuestra vida cotidiana *les asigna nuevas lecturas que inducen al espectador a un nuevo cuestionamiento* de lo que podría ser el significado real de estos.

También hace uso de *textos de diversos autores y fuentes* (Figura 3), y los recompone en forma de collage para comunicar sus mensajes. Por ejemplo, asocia logotipos públicos con mensajes poéticos. De esta manera intenta "*llevar la poesía al código público*". *Propone mensajes provocativos*, a veces un tanto perversos, *con un sentido poético y político* (Figura 4). En ocasiones utiliza un *lenguaje eufemístico* (como en el caso, de su obra *Bienvenido al Paraíso*), el cual se contrapone con imágenes que impactan por su rudeza o agresividad (Figura 5).

La utilización de textos está conectado a la vez con el concepto de *Desviaciones* o *Reutilizaciones*, derivado del *détournement situacionista*. Definiéndose a través de la utilización de un elemento estético preexistente, se trate de una imagen, de un texto, y desviarlo. Es decir, reutilizarlo de modo que ponga en crisis su significado (Santos Novais, 2010). Y que a primera vista nos evoque algo, que luego no es, colocando al espectador en la tesitura de decidir interpretar y tener que reflexionar automáticamente acerca de lo qué estamos viendo.

Parte de sus trabajos se sirven del *mobiliario urbano*. Se adueña de módulos de señalización (Figura 6), aparentemente idénticos a los utilizados en cualquier ciudad, insertando en ellos textos que dotan a la señal de un nuevo significado, apropiándose de un espacio destinado originalmente a la señalización oficial o de propaganda. A la vez, López Cuenca no impone una lectura concreta de su obra, sino que deja abierta su lectura. La mayoría de su producción tienen sentidos o interpretaciones contradictorias. Lo interesante es que el transeúnte puede deducir y extraer diferentes conclusiones de una misma obra, aunque sean paradójicas.

Son obras que obligan a pararse ante ellas y reflexionar, una acción poco transcurrida en un mundo donde la abundancia y proliferación de imágenes de los medios de comunicación, Internet o anuncios publicitarios, pasan rápidamente con breves mensajes que no invitan a pensar, sólo a mirar o a consumir imágenes ultra-rápidas.

Entre 1991 y 1994 se traslada a la ciudad de Nueva York, teniendo la posibilidad de conocer de cerca a los artistas conceptuales de la primera generación así como el contexto emergente del arte público de esos años. Ahí se iría gestando una estética artística que tiene su centro de gravedad en el contexto social que la relaciona. López Cuenca entiende que la ciudad no es una página en blanco, sino un espacio que tiene un montón de estratos acumulados, de sustratos de la historia y la memoria de sus propios habitantes.

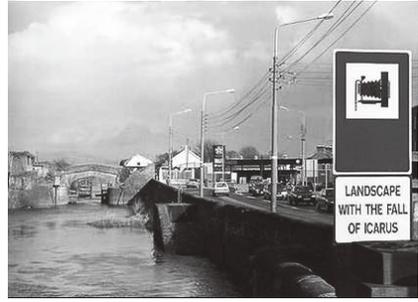


Figura 3 · Rogelio López Cuenca. *Traverser les idées (Atravesar las ideas)*. (Texto de Francis Picabia: Atravesar las ideas como se atraviesan las ciudades y las fronteras), 1990. Señal de tráfico, pintura sobre metal. 130 x 95cm. Málaga, España. Fuente: http://www.inforvip.es/malagarte/artistas/rogelio_lopez_cuenca/obras9.html

Figura 4 · Rogelio López Cuenca. *Landscape with the fall of Icarus*. Señalización pública (ediciones en inglés y en gaélico). Esmalte sobre metal, 200 x 155 cm, 1994. Limerick, República de Irlanda. Fuente: Rogelio López Cuenca. *Landscape with the fall of Icarus*.

Figura 5 · Rogelio López Cuenca. *Welcome to paradise*, de la serie *WORD\$WORD\$WORD\$*. Serigrafía sobre papel, 175 x 120 cm. Valla publicitaria (mupi) en la estación de tren de Santa Justa, Sevilla, España, 1994. <https://www.flickr.com/photos/hanneorla/24082880334>



KOMMENDES PARADISE



Figura 6 · Rogelio López Cuenca. *Kommendes Paradise (Paraíso Venidero)*. 1991. Esmalte sobre chapa de hierro. Fuente: <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0173/KommendesParadise>

Figura 7 · Rogelio López Cuenca. *Bemvindos*, imagen izq. Esmalte sobre metal. 90 x 60 cm, Oporto, Portugal, 1996. Fuente: <http://www.lopezcuenca.com/bemvindos.html>

Aunque no renuncia a mostrar su obra en los espacios expositivos tradicionales, se inclina más por su proyección sobre el espacio público, por lo que elige lugares inesperados para el espectador, como una estación ferroviaria o de autobuses, el cruce de una carretera, la señalética en una ciudad o un espacio entre los anuncios publicitarios televisivos.

Finalmente, con respecto a las *técnicas y medios empleados*, este artista se sirve de medios tan heterogéneos y dispares como la pintura, la poesía, el video, la fotografía, la serigrafía, etc. Normalmente los textos que utiliza aparecen sobre un fondo neutro, de manera que no hay otros elementos que puedan distraer del mensaje. La estética de su obra recuerda a la del arte pop americano, con un estilo claramente publicitario. Además de mostrar también en algunas de sus obras un gusto por la estética constructivista.

Por tanto, el papel del *lenguaje* como estrategia creativa en la obra de López Cuenca es de una gran necesidad desde el significado o significados que puede conferir a su obra y hacer pensar al espectador, al postulado propio que el artista confiere a la lingüística, al lenguaje y a las palabras como filólogo y artista. A veces utiliza un *lenguaje eufemístico* para contraponerlo con la cruda rudeza de las imágenes sobre racismo agresivo, integrismo religioso, pobreza, etc., otras la *ironía* y las *paradojas* llenan sus obras.

Su análisis de la situación actual pasa desde la crítica al exagerado fervor de los norteamericanos hacia su bandera, hasta la denuncia del racismo generado a raíz de los movimientos migratorios actuales (Figura 7), pasando por la crítica a la globalización, pero siempre basándose en el juego del lenguaje y su poder.

Conclusiones

De todo lo expuesto hasta ahora, se aprecia que *la idea del arte como actividad principalmente producida en el seno del lenguaje y en el espacio público*, es la clave inherente de la obra de este artista.

Con la pretensión de no recontextualizar la señalización oficial en algo simplemente estético, sino de influir de manera dinámica en el hecho mismo por el cual una señalización funciona sin ser percibida, en la idea de colocar la mirada del espectador como activa.

De esta manera, hemos distinguido cómo su proceso artístico se basa en los procedimientos de la no identidad, reordenación y valor de los individuos en este espacio hiper-saturado por el constante flujo y abundante de imágenes y de información, y cómo por medio de un *lenguaje alegórico*, y a veces, con una narrativa poética llena de paradojas, invoca a la mirada de la ciudadanía condicionando en ese sentido su identidad, así como la identidad de los espacios que esos individuos habitan:

totalidades parcialmente ficticias, pero efectivas, cuya existencia es universalmente aceptada de un modo acritico.

Finalmente, en este análisis sobre el uso del lenguaje en la obra de López Cuenca (2000), es de vital importancia su visión en la que toda práctica artística forma parte de un diálogo continuo poseedor de una herencia cultural precedente, a su vez derivada de otras anteriores, con las que el artista puede construir una trama en comunicación con el espectador en el espacio público contemporáneo.

Referencias

- Benjamin, Walter. (2009). El autor como productor. En *Obras*, Libro II, Vol. 2, (p. 303). Madrid: Abada. ISBN 978-84-96775-49-7.
- Bourriaud, Nicolas. (2007). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. ISBN 9789871156566.
- Bodas Fernández, Lucia. (2011). "Posibilidades de arte crítico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière". *Res publica*, ISSN 1576-4184. Vol.26:151-162
- Chackal, Tony (2016). "Of Materiality and Meaning: The Illegality Condition in Street Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, ISSN 1540-6245. Vol.74, (4): 359-370.
- Felip, Francisco y Galán, Julia. (2015). "La revitalización del espacio público desde la comunicación y la práctica creativa neomedial: Nuevos lenguajes para el diálogo entre el ciudadano y el entorno urbano." *Arte y Políticas de Identidad*, ISSN 1889-979X. Vol.12: 62-82.
- Foster, Hal. (2001). El artista como etnógrafo. En *Retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones. ISBN 9788446013297.
- Lefebvre, Henri. (1991). *O directo à cidade*. São Paulo: Moraes. ISBN 978-85-88208-97-1.
- López Cuenca, Rogelio (2000). *Obras*. Granada: Ed. Diputación de Granada. ISBN 10: 8478072896
- López Cuenca, Rogelio (2008) *Le partage*, Madrid: Galería Juana de Aizpuru. [Consult. 2017-01-06]. Acceso: <http://www.arteinformado.com/Criticas/11111/le-partage/>
- Maderuelo, Javier (2001). *Arte Público. Naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César Manrique. ISBN ISBN:84-88550-38-3.
- Pérez Rubio, Ana María (2013). "Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades". *Comunicación y sociedad*, ISSN 0188-252X. Vol. 20. [Consult. 2017-01-06]. Acceso:http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2013000200009&lng=es&nrm=iso
- Rancière, Jacques (2000). *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La fabrique. ISBN 102913372058.
- Sántos Novais, Nanci (2010). *Poéticas urbanas en la escultura contemporánea. Actitudes de preservación y rescate de la identidad y de la memoria de la ciudad*. [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes, España. ISBN 13: 9783846564493

Dionisio Cañas: entre la palabra y la imagen, un lugar para la reconciliación

Dionisio Cañas: between the word and the image, a place for reconciliation

MANUEL MAS MARTÍN-CORTÉS*

Artigo completo submetido a 21 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017

*España, artista visual. Licenciado por la Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes. Doctorado en Modos de conocimiento en la práctica artística contemporánea, Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo; Facultad de Bellas Artes; Departamento de Pintura. Rua Maestranza, 2 36002 Pontevedra, España. E-mail: masmc@hotmail.es

Resumen: A continuación se realiza un análisis del proyecto El Gran Poema de Nadie del artista Dionisio Cañas, que aborda la problemática generada por la palabra y la imagen en la sociedad actual; afrontándola desde una perspectiva de libertad creativa y de compromiso social. Lo que nos acerca hacia un espacio solidario, de conocimiento y experimentación participativa; diverso, relacional y dialogante.
Palabras clave: acción/solidaridad/contextual.

Abstract: Below is an analysis of the Project The Great Poem of No One by artista Dionisio Cañas, which deals with the problems generated by word and image in today's society; confronting them from a perspective of creative freedom and social commitment. What brings us closer to a space of solidarity, of knowledge and participatory experimentation; diverse, relational and conversational.
Keywords: action / solidarity / contextual.

Introducción

Dionisio Cañas (Tomelloso, Ciudad Real, 1947) es catedrático retirado de la City University of New York (CUNY), poeta, artista y viajero incansable. Siempre se mantuvo a caballo entre las artes de la imagen y la poesía, y alejado del ámbito institucional. De su larga trayectoria ponemos en conocimiento el proyecto artístico *El Gran Poema de Nadie*. Un trabajo que transcurre durante un periodo de diez años, desde el 2002 hasta 2012 que se desarrolla por diferentes lugares de la geografía española, Nueva York, Toulouse, El Cairo y otras ciudades (y recientemente en el 2016 en los campos de refugiados de la isla de Lesbos, Grecia). En la acción/taller *El Gran Poema de Nadie* se experimenta con la palabra y su relación con la imagen, dando como resultado un texto colectivo, efímero, de proceso participativo, abierto a constantes lecturas e inagotables formas de ver. Un proceso vivo y una "obra orgánica, abierta cuyo carácter lingüístico es también un detonador visual y un incitador para la comunicación oral" (Cañas, 2013: 10).

Un trabajo que podemos enmarcar en las prácticas artísticas desarrolladas por las vanguardias durante el siglo XX, en las que la experimentación, la palabra y la imagen se conjuga con el carácter lúdico del proceso. Pero más allá de estas tradiciones históricas a las que se puede asociar, lo verdaderamente interesante en *El Gran Poema de Nadie* es la problemática que plantea: la palabra "perdida" frente a la imagen "implantada", y, su reivindicación.

En Dionisio Cañas es necesario destacar una experiencia vital fuertemente marcada por la intensidad de sus vivencias, ya que esta huella queda visiblemente reflejada en su trabajo. En el autor encontramos que vida y obra aparecen íntimamente ligadas, como partes de un mismo cuerpo, y no es que nos resulte imposible separarlas, sino que de hacerlo estaríamos matando al ser vivo que nace de esta fructífera convivencia. Por lo que tendremos en cuenta diferentes aspectos de su vida a la hora de abordar análisis de su obra.

En este sentido podríamos decir que su obra tiene un marcado carácter autobiográfico, y así es, pero ante esa fuerza de retracción hacia el interior de uno mismo propia de la naturaleza autobiográfica, Cañas da un paso al frente y se sitúa en un espacio abierto y comunicativo, colectivo, más allá de lo meramente personal.

Pertenece este trabajo a una investigación más amplia que tomará el formato de tesis doctoral llevando por título, "Dionisio Cañas: prácticas artísticas de un poeta. Un recorrido por la periferia." Bajo la dirección de Juan Carlos Meana Martínez, e inscrita en el programa de doctorado Creación e Investigación en Arte Contemporáneo por la Universidad de Vigo. Facultad de Bellas Artes.

1. Origen

Dionisio Cañas nace en el seno de una familia campesina que emigrará por diferentes lugares de España y del extranjero. Un constante trasiego de viajes que le provocarán problemas con el lenguaje, teniendo en cuenta que durante la infancia se adquieren las principales habilidades del habla y la escritura. Y será esta situación de permanente mudanza, de estar constantemente de paso, la que le convierte en un nómada, en un viajero sin arraigo y sin lengua propia. Pero esta falta y esta pérdida también genera todo un proceso de recuperación de los orígenes, para Melaine Klein (1929) según la psicóloga Lola López Mondéjar: “la creatividad está ligada a la reparación” (López Mondéjar, 2009: 78). Esta reparación de sus orígenes le acerca en gran medida a la cosmovisión de los pueblos sedentarios, que se sustenta en el desarrollo de un “paisaje materno”, ligado a la tierra y a los “poderes superiores” que moran en su seno, y cuyo curso vital coincide con el de los ciclos estacionales de carácter agrario: los de la vida y la supervivencia tras la muerte. (Aguirre, 1993: 455). Una postura que se nos presenta como contradictoria frente a su permanente estado de movilidad, pero que al mismo tiempo resulta necesaria, porque da sentido a este movimiento, proporcionándole una dirección, una trayectoria que construye una visión nueva y más amplia de su posición en el mundo. Movilidad y asentamiento, vida y muerte, es esta posición intermedia de equilibrio y supervivencia en la que Cañas permanece y, desde donde se construye El Gran Poema de Nadie. En estos tiempos en los que la supremacía de la imagen sobre la palabra es una realidad que parece llevarla de manera inevitable hacia su muerte, Cañas (2000) proclama en una entrevista para periódico Heraldo de Aragón, “tengo que afirmar que creo en el valor de la palabra por encima de todo. Una palabra vale más que mil imágenes, y en el siglo XXI veremos como la palabra se reivindica.”

Es en este momento en el que se anuncia el proceso de reivindicación de la la palabra, que reclama su lugar en el mundo, su derecho a permanecer entre nosotros, donde la palabra y la imagen adquieren la dimensión de seres vivos que moran en la tierra, sujetos a un ciclo vital de vida/muerte/supervivencia.

El conflicto está servido: la saturación, la velocidad y el silencioso anonimato de la imagen frente a la lenta y solidaria comunicación de la palabra. Aquí es donde nos encontramos y desde aquí es de donde partimos. El Gran Poema de Nadie se presenta como un viaje en sí mismo, como un trayecto, el camino que debemos recorrer, porque “El caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo” (Le Breton, 2011: 15) y a ese el lugar es hacia donde nos lleva este viaje, el lugar del reencuentro, de la reconciliación con nosotros y la palabra “perdida.” Una noción del caminar esta a modo de transición, que hace a la vez de puerta entre dos mundos, el interior y el exterior.

2. El camino

Dionisio Cañas nos presenta así esta andadura:

El Gran Poema de Nadie es el suicidio del autor, éste se sacrifica en las palabras encontradas en la basura por “los otros”, esa fue la intención desde un principio: dejar que las palabras asesinaran al “autor” para que de sus cenizas surgiera el poema de “los otros”, para que de su muerte entre las palabras encontradas en la basura, “los otros” crearan El Gran Poema de Nadie, el poema de todos (Cañas, 2013: 2).

En el caminar, acontece todo un proceso de vaciamiento, de purificación necesario para que se produzca el reencuentro con uno mismo, lo que despojaría al artista/autor de su ego. Este despojarse que es un desvestirse de uno mismo, al mismo tiempo viste, porque restituye y restablece el diálogo, abriendo así un nuevo espacio de consonancia.

En este sentido Cioran escribe:

Antaño los solitarios se despojaban de todo, para identificarse con ellos mismos: en el desierto o en la calle, gozaban parejamente de su desapego, alcanzaban la suprema fortuna: igualaban a los muertos... (Cioran, 1997: 264).

Porque la muerte, como a veces el caminar, nos acerca a nosotros mismos, a ese instante de choque, en el que nos reconocemos, porque realmente nos vemos. En esta situación de diálogo reconciliador e identificador el sujeto aparece de nuevo, limpio, purificado de todos sus males. Unos males que lo habían fragmentado, separado de sí mismo y del conjunto de la sociedad, condenándolo a vagar sin rumbo, en soledad por la sobreinformación de un mundo generado por el capitalismo desenfrenado.

Cañas nos deja constancia de esta sociedad separada, aislada, y paradójicamente incomunicada, en la que está sumido el sujeto:

Aquí me paso la vida buscando información en las pantallas: en la del televisor, en la pantalla del ordenador, en la del reloj digital, en la pantalla del cajero de los bancos, en la del intercomunicador de la casa de los amigos: nunca sé si hay alguien detrás de las pantallas. La pesadilla será cuando todas las pantallas se queden sin imágenes. Pero ya ocurrió durante el apagón de Nueva York el verano pasado, y la ciudad se convirtió en una selva de pantallas apagadas donde sólo se veían los rostros. Entonces, los solitarios neoyorquinos se hicieron solidarios de nuevo, y se reunieron, se hablaron, se rieron juntos (Cañas, 2004: 237).

El apagón, este corte de energía que sufrió la ciudad de Nueva York, aparece como el detonante de una nueva comunicación solidaria, donde los lazos de unión de la comunidad reaparecen y el espíritu de grupo se afianza, y es este mismo corte,



Figura 1 · Dionisio Cañas, *El Gran Poema de Nadie*, 2011. El Cairo (ciudad de la basura). Fuente: Dionisio Cañas.
Figura 2 · Dionisio Cañas, *El Gran Poema de Nadie*, 2011. El Cairo (ciudad de la basura). Fuente: Dionisio Cañas.
Figura 3 · Dionisio Cañas, *El Gran Poema de Nadie*, 2007. Nueva York. Fuente: Dionisio Cañas.
Figura 4 · *El Gran Poema de Nadie*, 2002. (resultado del texto colectivo: papel y cartón, cola y acrílico). Cuenca. Fuente: Dionisio Cañas.



Figura 5 · *El Gran Poema de Nadie*, 2004. Toulouse. Fuente: Dionisio Cañas

este reinicio el que se produce en El Gran Poema de Nadie, donde el espacio se ensancha y se establece una zona de *no-resistencia* a las experiencias del proceso, donde la coherencia continúa más allá de los niveles límite diferenciados, generando así una unidad abierta (Nicolescu, 1996: 43), donde la palabra emerge viva en un nuevo proceso de escribirse e inscribirse en un ambiente nuevo.

3. El proceso

Como si de un ritual se tratase, las personas partícipes en *El Gran Poema de Nadie* caminan mientras recogen palabras e imágenes de la basura, desechadas, olvidadas, fragmentadas, descontextualizadas. Que en un principio han perdido su valor entre nosotros, su vida. Un procedimiento este que en primer lugar resulta necesario o ventajoso, ya que aleja lo que se opone a la solución o a un determinado problema inicial, en este caso el de la palabra perdida frente a la imagen implantada.

Palabra e imagen pasan así a ser rescatadas, sobreviven para inscribirse en un nuevo proceso, en el que a las palabras se las dota del significado de las imágenes, más allá del significante propio adoptan una visualidad que las sitúa en el mismo escenario y nivel de convivencia. En todo este proceso no debemos olvidar que palabra e imagen no se presentan como opuestos entre sí, sino como “*contradictorios*: la tensión entre los contradictorios edifica una unidad más amplia que los incluye” (Nicolescu, 1996: 25), dando como resultado una fuerte alianza entre ellas (ver figura 4). Un texto colectivo, anónimo y efímero que se aleja de la autoría y del resultado en sí mismo en pro de la experiencia del proceso. Experiencia esta que muestra un modo colectivo de irrupción en lo creado, interacción, participación e integración tanto de los participantes como del espectador que no queda ajeno a lo que acontece, porque El Gran Poema de Nadie se sitúa en la realidad, en medio de ella, en su *contexto*, viviéndola, experimentándola, actuando e interactuando y participando de la realidad (Ardenne, 2006). Y revela un proceso transdisciplinar que es capaz de conjugar lo que está a la vez *entre, a través y más allá* de las disciplinas. Una unidad de conocimiento basada en la comprensión del mundo presente (Nicolescu, 1996: 35).

Conclusión

En una posicionada actitud de libertad creativa, podemos decir que Dionisio Cañas se circunscribe dentro de un espacio de experimentación participativa y transdisciplinar, que genera una unidad diversa, relacional y compleja, abierta al diálogo y el conocimiento. Y todo ello desde una perspectiva de vida y de compromiso social, que da como resultado un espacio de solidaria reconciliación entre la palabra, la imagen y las personas.

Un compromiso sincero de búsqueda de la verdad, que construye una mirada solidaria desde una profunda soledad y que es el germen de todo este trabajo participativo.

El Gran Poema de Nadie nace de una necesidad que trasciende lo meramente personal para instalarse en lo colectivo y convertirse en un medio, "El arte es un medio en el sentido de que nos conecta con la mirada humana del pasado, del presente y del futuro" (Cañas, 2015).

En definitiva, El Gran Poema de Nadie es un trabajo que se realiza desde lo cotidiano de las circunstancias del momento vivido vinculadas al proceso creativo. Una acción que es capaz de mezclar, conectar y además establecer (llámese resultado si se quiere) un diálogo social.

Referencias

- Aguirre Baztán, A. (1993). *Diccionario temática de antropología* (2ª ed.). Barcelona: Boixareu Universitaria. ISBN: 84-26709-25-7
- Ardenne, Paul. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac. ISBN: 84-96299-40-6.
- Cañas, Dionisio. (verano/otoño, 2004). En un lugar de Manhattan. En *Granta*, 04 no. 2. Hotel. *América: 26 habitaciones, piscina y tv por cable*. Barcelona: Emecé.
- Cañas, Dionisio. (2013). *El Gran Poema de Nadie*. [Consult. 2015-01-03] Disponible en <http://www.elgranpoemadenadie.com>
- Ciaran, E. M. (1997). *Breviario de podredumbre*. Madrid: Santillana, (Taurus). ISBN: 84-30-60057-4.
- Le Breton, David. (2011). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-98415-78-0.
- López Mondéjar, L. (2009). *El factor Munchausen*, ISBN: 978-84-96898-48-6
- Nicolescu, Basarab (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Ediciones Du Rocher. [Consult. 2015-08-03] Disponible en <http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf>

Lika Mutal, las piedras y el ojo que llora de la artista plástica holandesa que se enamoró del Perú

Lika Mutal, the stones and the eye that cries of the Dutch plastic artist who fell in love with Perú

CARMEN ELENA GARCÍA ROTGER*

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

*Perú, diseñadora gráfica. Bachiller en Arte con mención en Diseño Gráfico de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Licenciatura en Arte con mención en Diseño Gráfico en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Facultad de Arte y Diseño, Especialidad de Diseño Gráfico. Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria 1801. San Miguel. Lima 32, Perú. E-mail: cgarcia@pucp.pe

Resumen: El trabajo de la reconocida artista holandesa, Lika Mutal, está definido por la conciencia y la experiencia que desarrolla con la piedra. El Land Art define también parte de su trabajo, ya que utilizaba el marco y los materiales de la naturaleza, y la piedra es la materia más importante de sus obras, y con ella el deseo de retomar lo "sagrado" en relación con la tierra. Lika Mutal vivió gran parte de su vida en el Perú, país donde descubrió su vocación por la escultura. Mutal estudio artes plásticas en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú - PUCP en la década de los setenta. **Palabras clave:** piedra / sagrado / naturaleza / desiertos / física cuántica / escultura / espiritual / pachamama / Andes.

Abstract: *The work of the renowned Dutch artist, Lika Mutal, is defined by the awareness and experience she develops with stone. One of the most important elements of her work is Land Art, as she has constantly used the framework and materiales of natura and stone as part of a desire to recover the notion of "sacred" in relation to the earth. Lika Mutal lived most of her life in Peru, where she discovered her vocation for sculpture. Mutal studied plastic arts at the School of Art of the Pontificia Universidad Católica del Perú in the seventies.*

Keywords: *stone / sacred / nature / desert / quantum physics / sculpture / spiritual / pachamama / Andes.*

Introducción

Este artículo trata dos aspectos de la obra de la artista, "El Espejo de Piedra" muestra que reúne obras concebidas en el período 2007 - 2014, y su polémica obra "El Ojo que Lloro", un monumento construido para recordar a las víctimas de la violencia armada desatada por el terrorismo en el Perú entre los años 1980 y 2000 y que ha sido declarada Patrimonio Cultural.

En ellas establece un acercamiento con la piedra y una asombrosa relación con la Física Cuántica, la Pachamama (es un concepto que procede de la lengua quechua. *Pacha* es "Tierra" y *mama* es "madre", la Madre Tierra) y el Orden en la Naturaleza.

La obra de Lika Mutal se ha visto marcada por su fijación con la naturaleza y, en específico, con la piedra como principal herramienta y fuente de inspiración. Mutal incluso decía que la piedra tenía un "instinto canibal", capaz de consumir la energía de quien esté cerca (*El Comercio*, 2016). Para Mutal, la naturaleza y sus elementos tenían una fuerza propia capaz de llevar al artista a descubrirla en su obra.

A pesar de ser extranjera, Mutal establece una intensa conexión con la historia y cosmovisión del Perú luego de su llegada al país, lo cual marcó el resto de su obra. Así, fue influenciada por las nociones de "vida propia" de las piedras que tenían los antiguos talladores preincaicos. Estas ideas la llevaron a buscar constantemente la "memoria" en el material con el que trabajara (*El Comercio*, 2016). En el *Land Art* encuentra una corriente que le da sentido a su trabajo, desde la cual la tierra es clave para la experiencia artística.

Esto se refleja en los rastros de un mundo antiguo, sin pausas, no hay separación entre el hombre y la naturaleza, o la nostalgia de su recuperación, mediante un rescate introspectivo. (Queiroz, 2016:16)

El *Land Art* es un movimiento artístico que busca desmercantilizar el arte y sacarlo de los museos. Si apreciamos la mayoría de obras de *Land Art*, son dejadas a la exposición de los elementos naturales. Para Mutal el *Land Art* no era solo eso, sino el retomar lo místico, lo sagrado en relación con la tierra y colocarla nuevamente en contacto con el ser humano. El ritual es un camino para conectarse otra vez, y en el Perú la vivencia del ritual tiene un arraigo muy fuerte.

El Land Art tiene entonces un contenido que lo conecta con esa memoria ancestral y tiende puentes entre ese pasado antropológico y un presente a menudo hiperurbano e hipervirtual, aspirando a sensibilizar a propósito del potencial de belleza de la naturaleza, como así también de sus derechos y de la necesidad de restaurar una armonía que se perdió cuando surgió la ciencia con el objetivo de otorgar al hombre el dominio sobre el medio ambiente, es decir al instaurarse el utilitarismo antropocéntrico sobre la naturaleza. (Elgue-Martini, 2012).

A rock is not independent of its surroundings. The way it sits tells how it came to be there. The energy and space around a rock are as important as the energy and space within. The weather - rain, sun, snow, hail, mist, calm - is that external space made visible. When I touch a rock, I am touching and working the space around it. In an effort to understand why that rock is there and where it is going, I do not take it away from the area in which I found it. (Goldsworthy, 1985).

A continuación, podemos apreciar a la artista en la inmensidad de la naturaleza (Figura 1) y su encuentro con la piedra, experiencia descrita en sus propias palabras:

Caminé por el Punto Cero (Tendemos a pensar en él como un vacío inmenso, también como el espacio entre las estrellas pero, en términos subatómicos, bulle de actividad. En la física cuántica se le llama El Campo Punto Cero) en el desierto de la costa peruana, como a las 3 de la tarde. Tayta Inti - el sol - ardía terriblemente, pero Wayra- el viento- sopló con una fuerza mitigadora que trajo brisa fresca. En ese gran escenario cuántico, pétreo y humano vi la piedra. Una energía tremendamente condensada hizo latir más rápido mi corazón.” “Impresionante, sí y la conciencia de ello me hizo caer de rodillas. ¿Mi conciencia u omniconciencia, la conciencia de la Madre Tierra? (Mutal, 2015:7).

En este relato podemos apreciar dos elementos que son claves para entender su obra: su vínculo primario con el cuerpo inerte de la piedra, y la conexión con el espacio donde ésta fue encontrada. Esta combinación le otorga un valor místico y metafísico a la piedra, lo cual nos ayuda a entender la identificación afectiva que

Mutal establecía con cada una de sus obras, así como su conciencia del espacio y el reconocimiento del lugar que la piedra escogida ocupa en él.

A lo largo de este artículo, intentaremos entender el trabajo de Lika Mutal y los elementos que le dan sentido a su obra. Así, la memoria, la naturaleza y lo místico son nociones que aparecerán constantemente en el trabajo de Mutal, cuyas esculturas e instalaciones están influenciadas por lo ancestral y lo mágico del origen de la piedra y el espacio.

1. El contexto

Durante sus primeros años, en el Perú en los años 70s, evitó tener contacto con las culturas prehispánicas, no quería conocer el Cusco y ver las monumentales construcciones de piedra, recién en 1978 se animó a visitarlas. "Tenía miedo de que si iba a Cusco me paralizaría, y no trabajaría nunca más", dice. "Creo que uno debe tener mucho cuidado con las influencias. Uno tiene que ser muy maduro para soportarlas". (Mutal. 2015: 94).

Cuando Lika estudió en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica en Lima, conoció a Juan Arias, un maestro escultor de piedra local, a quien habían llamado para que enseñara técnicas básicas a los alumnos. Como menciona Crousse, "Juan Arias [...] compartió con ella toda la mística del trabajo en la piedra. Ello implicaba dejar de ver a la piedra como un material del cual el escultor tiene dominio; para entrar en sintonía con ella y revelar aspectos singulares en esta. Esta visión fue una revelación que marcó el resto de su actividad como artista" (Crousse, 2016).

A partir de la influencia del maestro Arias, quien se convirtió en su mentor, descubrió que la piedra está viva y que tiene una memoria. La vida de Mutal cambió para siempre, desde ese momento nunca más utilizó guantes, solo sus manos para sentir a la piedra. Así, dejó de lado la arcilla, la madera y el acero, que eran los materiales con los que trabajaba antes de conocer a Arias. Es en este encuentro y en este descubrir, que toma conciencia que la piedra se mostraría hacia ella. Para Mutal, la piedra tiene una energía con cierto grado de "conciencia" y poder por si misma.

Por otro lado, la influencia de la física cuántica para entender la naturaleza de la materia ha sido crucial para su acercamiento y tratamiento de los objetivos de su obra, en el sentido de lo cambiante de la naturaleza. Para ella "las reglas de las artes visuales como la incertidumbre, la dualidad, la fluctuación, el entrelazamiento, la complementariedad son comparables con las reglas de la física cuántica" (Mutal, 2015).

La idea mas revolucionaria y la más importante que ha hecho la Física Cuántica Clásica sobre la naturaleza de la materia es consecuencia de su descripción de la dualidad onda/partícula: se trata de la afirmación de que toda la materia, a un



Figura 1 · LIKA, en paisaje de desierto peruano. Fotografía: Glam Klutier
Lika Mutal, El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.

Figura 2 · Piedras y hojas de coca para el pago a la tierra. Lika Mutal, El
Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.

Figura 3 · Atomisayoc Martín Qespi. Lika Mutal, El Espejo de Piedra. Museo
de Arte Contemporáneo.

nivel subatómico, se pueden describir, de igual manera como partículas sólidas, o como ondas. La misma idea nos dice que ninguna de las dos descripciones es realmente adecuada por sí misma, y que ambos aspectos de la materia, considerados como ondas o partículas, debe tenerse en cuenta cuando tratamos de comprender la naturaleza de las cosas, y lo básico es precisamente esta dualidad. (Casarin, 2014: 274).

2. "El espejo de piedra"

En el 2015, Mutal realizó su primera exposición a gran escala en el Perú. En esta colección de obras, podemos apreciar cómo la piedra se convierte en un elemento vivo a pesar que la intervención en ella es mínima. Su arte también está muy influenciado por el respeto que tiene a los Altomisayoq (Es aquel que es considerado dentro del rango sacerdotal y su labor es de carácter profético, carismático y místico. Se dice que tiene el poder de comunicación con entidades o seres espirituales del mundo religioso) hacia la naturaleza.

La ofrenda del pago a la tierra (Figura 2) es el ritual con el que Mutal sella un pacto con la naturaleza, una respuesta personal a la alteración que ella produce al lugar de donde toma la piedra para su obra. Como podemos ver, este concepto está basado en la cosmovisión andina. Del mismo modo, en su taller ha trabajado frecuentemente con Atomisayoqs pertenecientes a la cultura Q'ero, comunidad quechua en la Provincia de Paucartambo en el Departamento del Cuzco en el Perú. La nación Q'ero **es uno de los pueblos antiguos del Tawantinsuyo** o Imperio Incaico, que viven en la región del Antisuyo, en particular con el maestro Martín Qespi (Figura 3). Él le enseñó a protegerse, a honrar y respetar a las piedras. Mutal admiraba cómo Don Martín tocaba las piedras con ternura y les ponía un nombre, evocando las grandes montañas sagradas.

El proyecto escultórico de Lika recoge estos sentimientos, en especial la filosofía de encuentro con la naturaleza cristalizada en el contacto con cada piedra. En esta relación —que es única en cada circunstancia— la artista describe la sensación de energía que la piedra le transmite antes de transformarla en una escultura que contará una historia. Este tipo de vínculo puede entenderse como una especie de animismo, que consiste en una relación horizontal entre la persona y el objeto.

Así, sus esculturas tratan de respetar un orden, como dice en el I Ching (El término I Ching significa "libro de las mutaciones". Es un libro oracular chino cuyos primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 a. C), —el cual ella leyó—, el orden universal que es anterior a la humanidad. Estas ideas explican el fervor con el que Mutal realizaba los pagos de tierra antes de extraer las piedras, ya que era un conflicto interno violar el orden natural del espacio al alterarlo.

El maestro andino que me acompañó en este proceso me decía siempre: “Toda piedra tiene un conocimiento. Debes sentarte al lado de la piedra y chacchar la coca, para que la piedra te ayude a lograr lo que quieres. (Mutal, 2016).

Podemos apreciar el Kuntur Rumi (Figura 4), la cual describe Mutal como una “calavera” con cara de muerte, que vio durante dos años, *-la energía de la piedra era aplastante-*, hasta que Lama Karma Chotso, budista en la tradición Kagyu y además fotógrafa le enseña que la piedra tiene el perfil de un cóndor. Mutal ve un enigma en eso: “Cóndor y Calavera. Vida y Muerte”. (Mutal, 2015:64). Con esta historia podemos apreciar como se define las exploraciones de la obra de Mutal, para ella la piedra tiene una conciencia, y esta noción es básica en todas sus obras. Es a través de la conciencia que la piedra emite la humanidad y que ha crecido hasta convertirse en enorme masa. (Figura 5 y Figura 6)

Lo que le da la razón es la experiencia, es la piedra de toque. Uno va dándose cuenta de que un proceso de conciencia llega a una percepción que se va ensanchando. Y ese ha sido mi proceso en la piedra. He llegado a saber lo que se podría hacer con ella realizando piezas complicadas técnicamente, pero siempre dejando una parte natural intacta. Eso es la conciencia de la piedra. (Mutal, 2015).

3. “El ojo que llora”

El arte, en sus múltiples expresiones, es un lenguaje poderoso, ya que tiene la capacidad de transmitir información y de generar sensaciones simultáneamente. Quizas esa sea la razón por la que en, momentos de extrema violencia, tanto simbólica como física, es usado intencional —o cartárticamente— como medio de expresión de víctimas y victimarios. (Baldaev. Jiménez. 2007:147)

En su segunda instalación, llamada “El ojo que llora”, la artista logró expresar el momento de violencia como secuela del conflicto interno que devastó al Perú entre los años 1980 y 2000. La Comisión de la Verdad y la Reconciliación - CVR se formó para encargarse principalmente de elaborar un informe sobre la violencia armada interna, vivida en el Perú. La obra que está ubicada en el Campo de Marte en Lima, está incluida en un proyecto más amplio llamado “Alameda de la Memoria”, que estuvo a cargo del arquitecto Luis Longhi. La artista pensó que una obra de arte podría mostrar lo que había sucedido durante los años de terrorismo más allá de las palabras. Se trata de una instalación con los nombres de las víctimas de la violencia de la lista entregada por la CVR.

El Ojo que Llora tiene una dimensión aproximada de 1,500 metros cuadrados,



Figura 4 · Lika Mutal. Kuntur rumi / la piedra del condor. 2010. Granito. 1.37 x 2.60 x 1.70. Catálogo El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.

Figura 5 · Lika Mutal. Piedra laberinto. Travertino con alabastro. 1.29 x 1.30 x 0.49 m. Catálogo El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.

Figura 6 · Lika Mutal. Piedra lagartija. 2015. Travertino. 1.87 x 1.77 x 0.47 m. Catálogo El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.

Figura 7 · Lika Mutal. El ojo que llora. 1996 - 1997. Medidas variables. Catálogo El Espejo de Piedra. Museo de Arte Contemporáneo.

en la composición de la instalación, al centro hay una “piedra ancestral”, es una pieza de granito negro de aproximadamente un metro de altura, es el eje principal de todo. Tiene forma de ojo de la cual sale agua que evoca el llanto, en realidad se convierte en una fuente. Alrededor se distribuyen once círculos concéntricos que delimitan un camino laberíntico de senderos de mármol. (Figura 7, Figura 8 y Figura 9)

Mario Vargas Llosa lo describe:

Consiste en una piedra instalada en el centro de un estanque, rodeado de un laberinto de círculos de cantos rodados y senderos de grava de mármol morado que abarca un vasto espacio de árboles donde cotorrean bandadas de loros y trinan los pájaros. La imponente piedra de granito negro, tiene un ojo insertado —otra piedra, recogida en los arenales de Paracas— que lagrimea sin cesar y, según la perspectiva desde la que se le mire, sugiere los contornos de tres animales míticos de las antiguas civilizaciones peruanas: el pico del cóndor, la boca de un crótalo y la silueta de un puma. (El País. 2007)

Lika encontró esta piedra cerca de un cementerio prehispánico saqueado por los depredadores de tumbas. La extrajo y la llevó a su taller, pero no la trabajó, fue en el año 2003, cuando la escultora visitó el Yuyanapaq, una muestra de fotografías que presentaba y documentaba los años de violencia política desencadenada por el terrorismo de Sendero Luminoso; en ese momento es que empezó a crear el conjunto escultórico de El Ojo que Lloro, esta muestra fotográfica fue su inspiración. Representa a La Pachamama que llora en medio de un laberinto de cantos rodados —cerca de 40 mil— donde están los nombres de todas las víctimas de la violencia, un símbolo de reconciliación y de paz. En realidad es una metaforización física del Informe Final de la Comisión de la Verdad.

Pero desató una terrible controversia debido a que también se encuentran incluidos los nombres de terroristas, causando una gran indignación en ciertos sectores de la sociedad peruana.

El proceso no solamente tiene que ver conmigo, sino también con lo que ha pasado en este país. Y con su violencia. Me resultaba aburrido pensar en hacer una retrospectiva desarrollando una serie de ideas mías. Uno es muy pequeño. Sin embargo, cuando trabajas con un material natural como la piedra, sientes que puedes ensanchar el universo. Solo la experiencia de estar en un espacio y sentir que ese espacio está vivo, es increíble. Es la experiencia de participar en la vida. Lo que sale de una piedra sale de tu alma, de tu cuerpo, de tu mente. Pienso en “El ojo que llora”, por ejemplo. Recuerda la reacción que tuvo un enorme grupo de personas contra el informe de la CVR y mi obra, tirando lodo e insultando. Una obra de arte puede mostrar lo que ha pasado sin palabras. Y este “sin palabras” es muy importante. (Mutal. 2016).

Conclusión

La obra de la escultora que se enamoró del Perú define un territorio dedicado a la reconciliación del hombre con la naturaleza. La conciencia y la experiencia con la piedra se marca en un concepto espiritual y de memoria. Cuan necesario es que la sociedad tenga espacios y esculturas como los que Mutal recreaba en donde se crean sinergias individuales y colectivas de reconexión con la naturaleza. (Crousse, 2016) Estaba fascinada con la idea de encontrar un vínculo con el mundo inanimado y llevar a sus espectadores a través de ese vínculo. “Mi objetivo es ser capaz de llevar no sólo la tierra a la gente, sino el magnetismo de la tierra, su inherente espiritualidad” (Mutal. 1999:94).

Mutal, tenía proyectado publicar un libro para dar cuenta de su complejo proceso de aprendizaje en el diálogo con su mítica materia prima y que presentara el proceso de su experiencia, contar sus ideas sobre la piedra como artista y la conciencia de su alcance espiritual. Lamentablemente, falleció el 7 de noviembre del 2016, dejando un espacio irremplazable en el arte del Perú y del mundo.

Referencias

- Casarin, Hilario (2014). *Episentido 5*. ISBN 978-1-304-76758-5: 274
- Crousse, Verónica (2016) *Lika Mutal y la horizontalidad de la naturaleza*. <http://puntoedu.pucp.edu.pe/noticias/likamutal-y-la-horizontalidad-de-la-naturaleza/>
- Frost, Peter (1999) “Diálogo: Lika Mutal - Raíces de Piedra”. *Rumbos Online - Año. III/Revista 12*, p. 94. [Consult. 2017-01-18] URL: <http://www.rumbosperu.com>
- Goldsworthy, Andy (1985). *Andy Goldsworthy Digital Catalogue*. Vol 1: 1976-1986 Crichton University [Consult. 2017-01-18] URL: <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/extracts/>.
- Golte, Jurgen y Pajuelo, Ramón (2007). *Universos de Memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Perú: IEP, Instituto de Estudios Peruanos. ISSN:2226-9676. ISBN: 978-9972-51-343-5: p.144.
- Moraña, Mabel (2102). *El Ojo que Lloro: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy*. [Consult. 2017-01-16] URL http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-857420-12000100008
- Mutal, Lika (2015) *El Espejo de Piedra / The Stone Mirror*. Museo de Arte Contemporáneo - Lima.
- Planas, Enrique (2016) *Lika Mutal murió: lee nuestra entrevista inédita con la artista* [Consult. 2017-01-16] URL <http://elcomercio.pe/luces/arte/likamutal-murio-lee-nuestra-entrevista-inedita-artista-noticia-1944982>
- Queiroz, João Paulo (2013) “*Olhando para lá do Estúdio: a paisagem*”. *Revista Estudio 8, Paisagem*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4, (8): 16-22.
- Vargas Llosa, Mario (2007). *Tribuna Piedra de Toque. El ojo que llora*. http://elpais.com/diario/2007/01/14/opinion/1168729205_850215.html [Consultado el 16/01/2017].

Os nichos de Josefina Guilisasti: um topos para a pintura ou um espaço de pensamento

The niches of Josefina Guilisasti: a topos for painting or a thinking space

MARILICE CORONA*

Artigo recebido a 21 de janeiro 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

*Brasil, artista visual. Membro do conselho editorial. Bacharelado em Artes Plásticas, Pintura, e Desenho pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS, IA). Mestrado em Poéticas Visuais, UFRGS, IA. Doutorado em Poéticas Visuais, UFRGS, IA com estágio Université Paris I, Panthéon Sorbonne-Paris.

AFILIACÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Bairro Centro, Porto Alegre, RS, Cep CEP 90020-180, Brasil. E-mail: mvcorona@terra.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar como a artista chilena Josefina Guilisasti ressignifica e atualiza em sua pintura o gênero da natureza morta. A partir de autores como Victor I. Soichita e Louis Marin, pretende-se demonstrar o importante papel dos nichos em seu trabalho.
Palavras-chave: pintura / representação / natureza-morta / espaço pictórico / nichos.

Abstract: *This article aims to analyze how the Chilean artist Josefina Guilisasti re-signifies and updates in her painting the genre of still life. From authors such as Victor I. Soichita and Louis Marin, we intend to demonstrate the important role of niches in her work.*
Keywords: *painting / representation / still life / pictorial space / niches.*

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da pintura da artista chilena Josefina Guilisasti na tentativa de demonstrar como o gênero da natureza morta é ressignificado em sua obra.

Guilisasti nasceu em Santiago do Chile, em 1963. De 1981 a 1985 realizou o curso de Licenciatura em Artes, com ênfase em Pintura, na Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Em 1990 realizou estudos de restauração em pintura em Milão e, em 1991, um curso de pintura cenográfica no teatro Scalla de Milão. De 2005 a 2009 desenvolveu o projeto Incubo juntamente com a curadora Cecilia Brunson. Tal projeto procurava trazer curadores e pensadores de arte para debater de forma direta com os artistas e o meio. Josefina Guilisasti participou de inúmeras exposições nacionais e internacionais. Já recebeu diversos prêmios e seus trabalhos já integram as coleções de museus importantes como o Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile e Blanton Museum, Austin – Texas, USA. Dentre as exposições coletivas internacionais, é preciso salientar sua participação nas Bienais do Mercosul, em Porto Alegre/RS, Brasil, em 2001 e em 2007. Foi nessa ocasião que conheci seu trabalho e desde lá tenho acompanhado, à distância, a sua produção.

1. La vigília : o nicho, a grade e o dispositivo

Há mais de 10 anos, Josefina Guilisasti tem pesquisado e reformulado um gênero tradicional da história da pintura: a natureza morta. Questões referentes à objetualidade *na* representação e *da* representação parecem compor o horizonte investigativo da artista. Guilisasti parece se utilizar tanto da teoria quanto da história da arte como forma de criar questões para sua pintura. Em entrevista recente, diz que ao longo de sua carreira tem procurado “criar um relato coerente que consiga articular as problemáticas históricas, estéticas e materiais” em sua obra. Para tanto comenta que “a preparação de seus trabalhos inclui uma investigação bibliográfica e documental prévia.” (Guilisasti, 2016: 2)

Meu primeiro contato com seu trabalho se deu em 2001, na 3ª Bienal do Mercosul, em que apresentou a instalação *La Vigília* (Figura 1). Já naquele momento o trabalho me surpreendeu pela qualidade da fatura, a instigante forma de montagem e as múltiplas questões que essa levantava. *La Vigília* trata-se de uma instalação formada por 72 pinturas em óleo sobre tela, assentadas sobre igual número de prateleiras que compõe 12 estantes brancas de 3m de altura, modulares e idênticas. As telas representam a seleção de 12 objetos de alumínio, utensílios de uso cotidiano, muito comuns às cozinhas do século XX. Os objetos, pintados de forma perfeitamente naturalista e em escala real (Figura 2, Figura 3), são representados a partir de 6 pontos de vista distintos

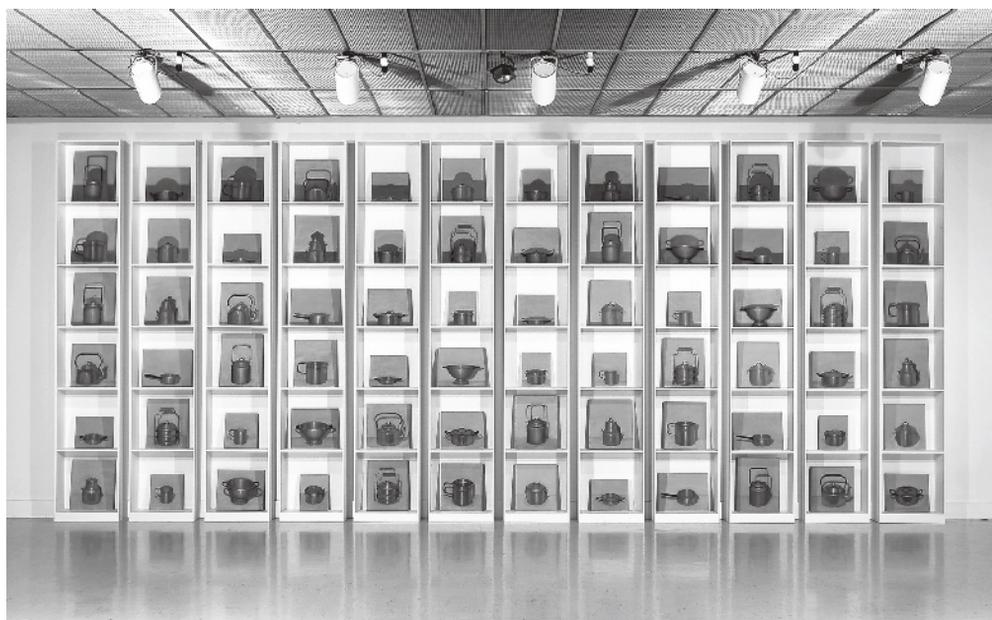


Figura 1 · Josefina Guilisasti. *La Vigilia*, 2001 — 72 óleos sobre tela e estantes de madeira.
Área total 300 x 640 cm — Coleção Blanton Museum of Austin, Texas. Fonte da artista.

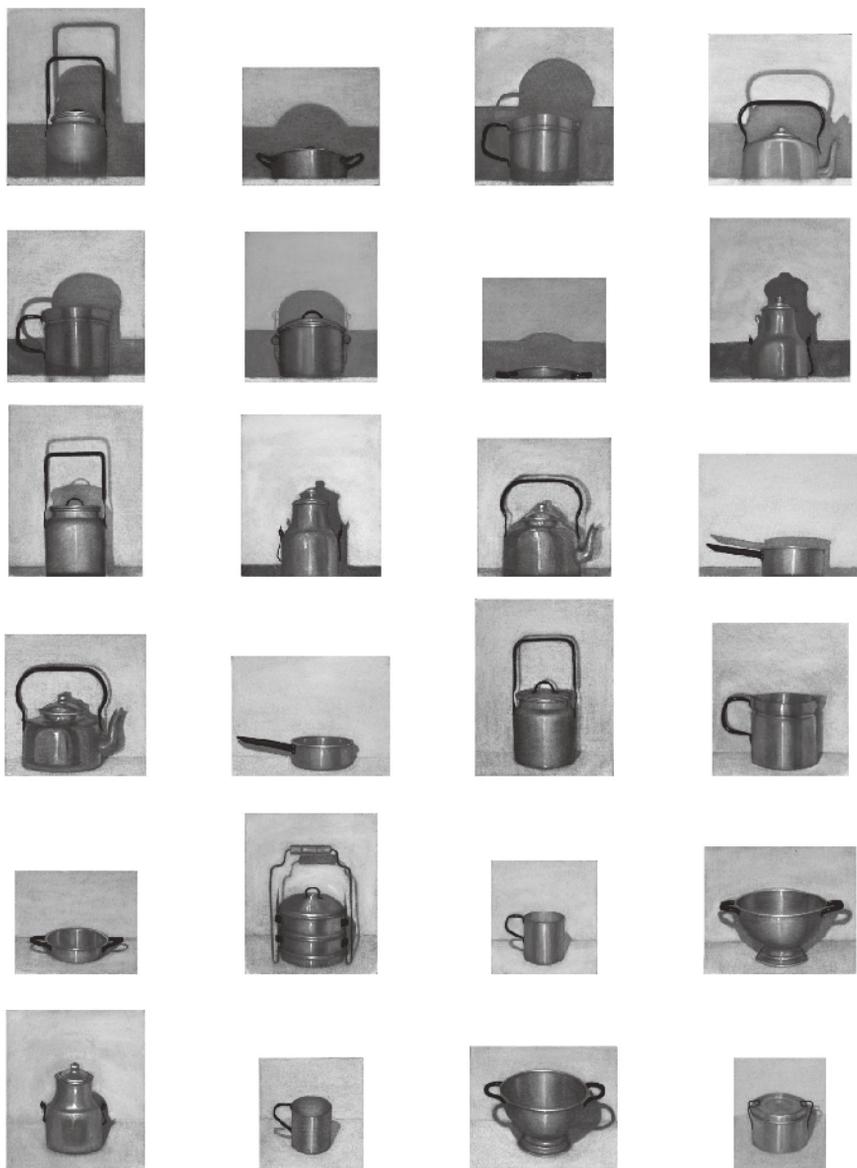


Figura 2 · Josefina Guilisasti. *La Vigília*, 2001 – Detalhe – Fonte da artista.

que variam conforme a altura da prateleira em relação à posição do espectador. Mas não é apenas a perspectiva do objeto que muda conforme a altura, mas a perspectiva da base e das sombras dos utensílios projetadas ao “fundo”. Essa estratégia, somada ao tratamento da luz e da cor, intensifica o ilusionismo entre o objeto representado e o nicho que o acolhe, entre a bidimensionalidade da pintura e o espaço-mobiliário que ela habita. E, como pretendo demonstrar, é a partir dessa relação entre o espaço de representação e o espaço de visibilidade que Guilsasti atualizará o gênero e colocará, de forma metapictural, o quadro em questão. Interessa-me aqui analisar a função do nicho em sua obra, esse *topos* do gênero, como já teria apontado Stoichita (1999: 37)

Como sabemos, a pintura de natureza morta foi considerada, durante muitos séculos, uma pintura menor e na hierarquia dos gêneros encontrava-se abaixo da pintura histórica, do retrato e da paisagem. Apesar de praticada desde a Antiguidade, o gênero só alcançará autonomia no século XVII, e será amplamente desenvolvido, principalmente, nos países protestantes. A palavra holandesa *stilleven* (natureza imóvel) apareceu pela primeira vez em registros do início do século XVII. O termo dará origem ao termo inglês *Still life*, na Alemanha *Stilleben* e, em seguida, surgirá a expressão francesa *nature-morte*. Na Espanha serão denominadas Bodegones e na Itália será denominada *pittura de cose piccole* (Stoichita, 1999: 35). O universo dos objetos representados também se amplifica. Flores, frutos, alimentos, animais vivos e mortos e toda sorte de objetos que habitam os gabinetes de curiosidades começam a entrar em cena. É importante ressaltar que nesse período há uma estreita relação entre a pintura de natureza morta e a aparição de uma curiosidade enciclopédica, a prática da ilustração (científica), a prática da coleção, etc (Verschaffel, 2007: 15). Surgem nomes e subdivisões derivados do próprio assunto representado e os termos variam conforme as regiões ou países. Uma questão fundamental à natureza morta é o aspecto ilusionista da pintura alcançado por meio de um estudo obsessivo dos objetos e suas qualidades materiais. Efeitos de luz, reflexos, transparências e texturas são reproduzidos meticulosamente. Mas esse ilusionismo assume ainda mais força quando os objetos são representados dispostos dentro de um nicho. Normalmente, diante de uma natureza morta somos seduzidos pela beleza e virtuosismo técnico empregado na representação de objetos de distintas matérias e pouca atenção colocamos no tipo de espaço que esta configura. Se observarmos com atenção, existe um certo padrão de configuração espacial que se repete mesmo naquelas composições oriundas de países ou regiões distintos. Na obscuridade de um fundo, objetos são representados sobre uma mesa, um nicho, uma prateleira ou mesmo uma “abertura ou moldura,” como em Cotán. E, nessas circunstâncias, apresentam um ponto em comum: a profundidade espacial diminuta. A “parede” de fundo é muito próxima do espectador e os objetos representados parecem estar

ao alcance de sua mão. A disposição da natureza morta em nichos reaparecerá fortemente na época da Renascença e Pré-Renascença e terá seu ápice no período barroco. Isso se explica, conforme Stoichita, pelo fato de que “o nicho oferece um espaço tridimensional limitado onde se pode colocar os objetos, estabelecendo sempre uma relação com a superfície da representação” (1999: 37). A representação de um nicho parece abrir um buraco na parede. Essa reparição se dá aos poucos. Stoichita nos traz, como um exemplo de passagem, uma página do Livro de Horas de Engelbert de Nassau, *A adoração dos magos* do Mestre de Maria de Borgonha (Figura 4). Imagem de caráter híbrido, como muitas pinturas do século XV nos quais o gênero começa a ressurgir, apresenta a cena bíblica emoldurada por nichos que acolhem objetos comuns. Têm-se aqui duas espécies de espaço: o espaço infinito da paisagem que se prolonga atrás da cena religiosa e que visualizamos através de uma espécie de *veduta* e as pequenas prateleiras que nos oferecem, em proximidade, a representação ilusionista dos objetos cotidianos em escala distinta. Para Stoichita

A novidade do Mestre Maria de Borgonha reside na transformação da marginalia em imagem pictural e no enquadramento de dois níveis espaciais no interior de uma única representação. A natureza morta se opõe assim à cena bíblica como a moldura à pintura: a moldura participa de nosso mundo, a imagem é, quanto a ela, uma abertura em direção a outra realidade (Stoichita, 1999: 38)

Outra ocorrência importante na história da natureza morta, antes do gênero alcançar sua autonomia, foi o lugar secundário que ocupou no verso dos dípticos que traziam uma cena religiosa ou um retrato. *O Vaso de flores* (cerca de 1480-1490) de Hans Memling (Figura 5), conservado hoje em dia na coleção Thyssen de Madrid, pode ser um bom exemplo desse fato e pela presença da imagem do nicho, muito comum nesse formato. (Stoichita, 1999: 38).

A representação do nicho, ao contrário do quadro como janela, estabelece um diálogo com a parede na qual a imagem está fixada. Estabelece uma conexão entre o espaço de apresentação e o espaço de representação, entre o espaço real e o ilusório. Para Stoichita “desde sua pré-história, a natureza morta encontra no nicho seu paradigma espacial” (1999: 54).

Seria possível dizer que quando Josefina Guilisasti constrói a instalação *La Vigília*, recupera a estrutura dos nichos agora de maneira concreta. A artista traz para fora da parede os nichos outrora representados. No entanto, a estante ainda está em interlocução com a parede, à arquitetura do local. Por sua distribuição simétrica no espaço expositivo, em conformidade com a altura e a largura da superfície em que se encaixa e por seu aspecto modular e branco parece ainda obedecer à estrutura arquitetônica. No entanto, as “células” da grade avançam e agora habitam o espaço

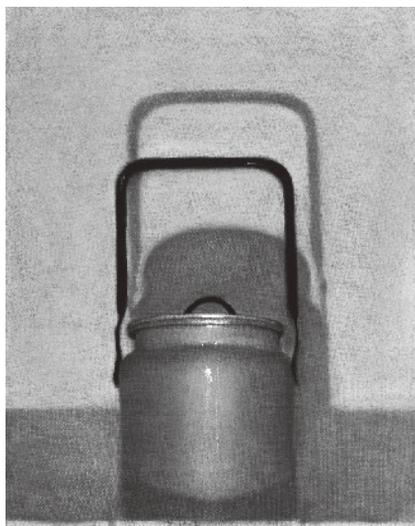


Figura 3 · Josefina Guilisasti. *La Vigília*, 2001 — Detalhe — Fonte da artista.

Figura 4 · Mestre de Maria de Borgonha. A adoração dos magos – (cerca de 1475-1480),
miniatura do Livro das horas de Engelbert de Nassau. Fonte: Stoichita, V. *L'instauration du
tableau*, p. 39.



Figura 5 · Hans Memling. *Vaso de flores* (verso de um retrato), (cerca de 1480-1490), óleo sobre madeira, 28,5 x 21,5. Madrid, Coleção Thyssen-Bornemisza.

Figura 6 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*, 2006. 125 pinturas a óleo sobre tela dentro de caixas de madeira. Sala Gasco - Instalação na Sala Gasco - Santiago, Chile. Fonte da artista.



Figura 7 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*, 2006. Detalhe. Fonte da artista.

Figura 8 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*, 2006. Detalhe. Fonte da artista.

do espectador. Pelo aspecto modular parece que a grade modernista toma corpo e paradoxalmente abarca a ilusão a qual se opunha. A estante-grade evoca o espaço moderno e a sutileza e economia de cores e tonalidades da pintura nos leva ao silêncio de Morandi. Guilisasti nos faz deslizar pelo tempo, pela história da pintura. Vista de longe, o *trompe l'oeil* da instalação se realiza com sucesso e confundimos espaço real e representado, mas ao nos acercarmos nos deparamos com a opacidade da imagem. A mimese é quebrada e a grade-estante se apresenta. O grande número, a repetição e similaridade dos objetos representados, remete-nos tanto ao colecionismo como à seriação, ao processo industrial no qual estamos inseridos e do qual os próprios utensílios representados são fruto. Soma-se a isso, o fato do aspecto modular, branco e *clean* da estante-nicho também nos remeter aos expositores dos grandes magazines. Diferença e repetição estão aqui implicadas. Dentro de cada nicho a própria pintura vira objeto. A *mis en abyme* do objeto dentro do objeto coloca o quadro em questão, denunciando o quadro-limite ou quadro-objeto como dispositivo. Importante lembrarmos que o formato quadrangular da pintura não se apresenta como suporte passivo onde serão dispostas as tintas que configurarão a pintura mas é, em si, um enunciado, ou melhor, é o lugar onde o enunciado toma corpo. Conforme Maurice Mouillaud e Jean-François Têtu,

os dispositivos não são somente aparelhos tecnológicos, de natureza material. O dispositivo não é o suporte inerte de enunciado, mas um lugar (site) onde o enunciado toma forma. (...) O lugar (site) assume o papel de um “formante”, ou de uma matriz, de tal maneira que certo tipo de enunciado somente pode aparecer “in situ”. Do mesmo modo como ressalta Stéphanie Katz, “não é o suporte que induz o sentido, mas o dispositivo construído a partir deste suporte (2007:22).

Ou seja, quando se escolhe um suporte tradicional, o formato quadrangular da tela, já estão inscritos nele uma série de pressupostos. O quadro-limite condicionaria, nesse sentido, a enunciação visual construída por este dispositivo, onde estão implicados, conforme as divisões de Marin (1994: 342-7): o espaço representado (a composição da pintura), o espaço de visibilidade (o espaço do espectador) e o espaço de representação ou plano de representação (delimitado pela transparência da quarta parede do cubo cênico). Este recorte (*a coupure*) semiótico ajuda-nos a compreender como o modo de apresentação de Guilisasti coloca em cheque os próprios mecanismos da representação.

2. Bodegones: o nicho quase parergon

De meu ponto de vista, nesse processo metapictorial, Guilisasti alcança ainda mais eficácia em sua obra *Bodegones* (Figura 6), apresentada em 2006 na Sala Gasco, em

Santiago do Chile e posteriormente, em 2007, na VI Bienal do Mercosul em Porto Alegre/RS. A obra é formada por 16 módulos de madeira marrom escura, de iguais dimensões e com divisões assimétricas nas quais serão dispostas o mesmo número de telas. Este trabalho parte da representação de 33 pássaros de porcelana pintados sobre um fundo também marrom, com grande esmero técnico, em óleo sobre tela, resultando em 125 pinturas de diferentes formatos (Figura 7, Figura 8). Conforme a artista, “as 33 primeiras peças foram eleitas segundo sua condição de objetos que decoram interiores domésticos e são apreciados por seu brilho, sua própria materialidade e seu artifício.” Cabe apontar aqui as especificidades do modelo escolhido. Agora não se trata apenas de um objeto produzido e reproduzido pela indústria, mas de um objeto, um bibelô que se caracteriza por ser uma representação e que carrega consigo a natureza do múltiplo. Cópia de uma cópia também faz parte do universo de objetos colecionáveis.

Com relação à forma de apresentação, é importante salientar que há diferenças nas montagens da Sala Gasco e da VI Bienal do Mercosul, principalmente com relação ao modo de distribuição e conformação dos nichos ao longo da parede. Na montagem da Sala Gasco, os nichos, diferentemente de *La Vigília* desprendem-se da estante, ganham autonomia como objetos, mantendo uma estrutura semelhante às antigas *marginalias* (Figura 4). São organizados em formas quadrangulares com divisões internas de formatos diversos. Cada subdivisão acolhe uma tela que traz a representação de um bibelô. Esse nichos são distribuídos sobre uma parede agora pintada, em toda sua extensão, por um padrão de listras coloridas que nos remetem à planaridade das pinturas abstratas dos anos de 1950. O nicho desprende-se completamente da parede. Apenas fixa-se sobre ela. Flutua sobre sua superfície. Está sobre e não mais “dentro” da parede. Transforma-se em quase moldura, *quase-parergon*. Moldura e nicho, à princípio, possuem funções distintas. A moldura tem como função separar o mundo “real”, o espaço do espectador, da “ilusão”, do espaço da representação, do espaço da ficção. Nem dentro, nem fora, a moldura habita um entre. Trata-se de um suplemento, segundo Derrida (2001: 82). O nicho quando pintado apresentava função inversa. Deveria embaralhar o limite entre o mundo real e o mundo da ficção. Em Guilisasti, a concretude do nicho o torna ambivalente. De *topos* da natureza imóvel torna-se *topos* da tela pintada, da representação da representação da representação, do quadro como objeto, do quadro dentro do quadro. O nicho de Guilisasti emoldura o dispositivo, e se enuncia como espaço de pensamento. Em diálogo com a história e através de uma fatura de grande qualidade, a artista ressignifica o gênero e convida-nos a refletir sobre os mistérios e o caráter normativo do retângulo.

Referencias

- Derrida, Jacques. (2001) *La verdade em pintura*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 950-12-6513-7.
- Guilisasti, Josefina . (2016a) Site da artista — disponível em <http://www.josefinaguilisasti.cl/>
- Guilisasti, Josefina . (2016b) Josefina Guilisasti: La resignificación de la pintura, Entre vista disponível em <http://artishockrevista.com/2016/06/03/josefina-guilisasti-la-resignificacion-de-la-pintura/>
- Marin, Louis. (1994). *De la représentation*. Paris: Gallimard. ISBN 2-02-022187-X.
- Stoichita, Victor I. (1999). *L'instauration du tableau*. Genève: DROZ. ISBN 2-600-00516-1.

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 participação 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, 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 (eliminar 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 (eliminar 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 participação 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 referenciação 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* requere 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 & Maneschy, 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

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

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta 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 acadêmicos

*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 Contemporâneas 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 em 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 Doutoramento 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 Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorou-se em 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra - Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



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 Doutoramento 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 Doutoramento 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 de 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-doutoramento 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 e 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, objectos 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). 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 welschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. 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 maioria 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 HORTELANO (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), Goete 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 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 grønner", 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

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 *Ena 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.



MÔNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doutorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: 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 atividades (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, análises 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; *Pararoca: 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

Resistir: arte e discursos contra a história

A revista *Estúdio* gera novos discursos, em que os enunciadores são os próprios artistas, tomando por objeto a obra de outros artistas. Entra ar fresco no circuito poderoso da arte. É resistência, ocupar espaço, construir discurso, e contribuir com conteúdo informado e qualificado. Aqui apresentam-se diversos enunciados, que se debruçam sobre outros tantos desempenhos. Trata-se de tema difícil, a arte. os discursos sobre arte podem ser muito poderosos, se os enunciadores o forem. A arte está no campo da retórica, e legitima-se retoricamente.

A Revista *Estúdio* localiza-se: instância retórica, lugar de empoderamento, e ao mesmo tempo local de agência e de “astúcia” de um poder que aqui só se manifesta através dos artistas.

ISBN 978-989-8771-63-6



9 789898 771636 >

Crédito da capa: Teresa Milheiro, *The anti-existence device*, (2009), prata e plástico. Foto: Luís Pais.
Cortesia da artista.