

:ESTÚDIO 21

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
Volume 9, número 21, janeiro-março 2018 | trimestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

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



Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 9, número 21, janeiro-março 2018
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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

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

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 9, número 21, janeiro-março 2018
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
ver arquivo em > <http://estudio.fba.ul.pt>
Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

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>
- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- 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>
- QUALIS 2015: A2 (artes/música) >
<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- 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, Cláudia Pauzeiro

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: María Castellanos. *Symbiotic interaction*. Wearables 2016-2017.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Leonardo Silva

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8771-1-78-0



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@belasartes.ulisboa.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:

ADÉRITO FERNANDES MARCOS
(Portugal, Universidade Aberta, Departamento
de Ciências e Tecnologia)

ALMERINDA LOPES
(Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Artes, Vitória)

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA
(Espanha, Facultad de Bellas Artes
de Pontevedra, Universidad de Vigo)

ÁLVARO BARBOSA
(China, Macau, Universidade de São
José (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)

FÁTIMA CHINITA
Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa,
Escola Superior de Teatro e Cinema)

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, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte)

PAULA ALMOZARA

(Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica
de Campinas, Faculdade de Artes Visuais)

PAULO BERNARDINO BASTOS

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

RENATA FELINTO

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

ROSANA HORIO MONTEIRO

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

SUSANA SARDO

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Artes, INET-MED)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-17
Habitats, casas e seus objetos: para uma reatualização da Natureza-Morta JOÃO PAULO QUEIROZ	Habitats, homes and their objects: updating the still-life JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
2. Artigos originais	2. Original articles	20-189
Escultura para o corpo: Maria José Oliveira ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	Sculpture for the body: Maria José Oliveira ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	20-29
Interfaces tecnológicos corporales en la práctica artística de María Castellanos MARÍA JESÚS CUETO-PUENTE	Corporal technological interfaces in the artistic praxis of María Castellanos MARÍA JESÚS CUETO-PUENTE	30-39
Carlos Pasquetti: os desenhos entre 1977 e 1981 ALFREDO NICOLAIEWSKY	Carlos Pasquetti: the drawings between 1977 and 1981 ALFREDO NICOLAIEWSKY	40-51
El Espacio Poético en las Epifanías Urbanas de Garaicoa IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL	The Poetic Space in the Urban Epiphanies of Garaicoa IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL	52-59
Antonio García López: Colagem e Política como processo de Pintura ÍLÍDIO SALTEIRO	Antonio García López: Collage and Politics as a Painting Process ÍLÍDIO SALTEIRO	60-66
Los Carpinteros: diálogos entre arte e design contemporâneos HUGO FERNANDO DURAN MORENO	Los Carpinteros: dialogues between contemporary art and contemporary design HUGO FERNANDO DURAN MORENO	67-73
A experiência da Cor em Paulo Pasta ARIANE DANIELA COLE	The color experience in Paulo Pasta ARIANE DANIELA COLE	74-82
Un encuentro donde se generan tensiones y se abren posibilidades de trabajo. 'Dar Encuentro' de Iranzu Antona JULEN AGIRRE EGIBAR	A encounter where tensions are generated and open possibilities of job. 'Dar Encuentro' of Iranzu Antona JULEN AGIRRE EGIBAR	83-91

<p>O Mundo Invertido na obra de Gabriel e Gilberto Colaço DIANA COSTA</p>	<p><i>An inverted world at Gabriel & Gilberto Colaço</i> DIANA COSTA</p>	<p>92-103</p>
<p>Cultura material, memória e identidade na obra de Josefina Guilisasti TERESA MATOS PEREIRA</p>	<p><i>Material culture, memory and identity in Josefina Guilisasti's work</i> TERESA MATOS PEREIRA</p>	<p>104-118</p>
<p>El erotismo en el universo simbólico de Tilsa Tsuchiya MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA</p>	<p><i>Eroticism in the symbolic universe of Tilsa Tsuchiya</i> MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA</p>	<p>119-128</p>
<p>Teresa Palma Rodrigues: 'A espera de um Vazio' MARGARIDA PENETRA PRIETO</p>	<p><i>Teresa Palma Rodrigues: 'Waiting for an Emptiness'</i> MARGARIDA PENETRA PRIETO</p>	<p>129-140</p>
<p>Campo e contracampo em 'A Casa': ruínas e fragmentos de uma experiência visual na estratégia da ausência EDUARDO VIEIRA DA CUNHA</p>	<p><i>Field and counterfield in 'The House': ruins and fragments of a visual experience in the strategy of absence</i> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA</p>	<p>141-148</p>
<p>Objectes banals de Quim Cantalozella: una arqueologia allegòrica de la memòria involuntària ÒSCAR PADILLA MACHÓ</p>	<p><i>Quim Cantalozella's Banal Objects: An Allegorical Archaeology of the Involuntary Memory</i> RICARDO GUIXÀ FRUTOS</p>	<p>149-156</p>
<p>Lara Almarcegui. Las posibilidades que habitan lo intersticial ZUHAR IRURETAGOIENA LABEAGA & CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA</p>	<p><i>Lara Almarcegui. The possibilities that inhabit the interstitial</i> ZUHAR IRURETAGOIENA LABEAGA & CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA</p>	<p>157-167</p>
<p>La poética del vuelo. "Ornitografías" de Xavi Bou RICARDO GUIXÀ FRUTOS</p>	<p><i>The poetics of flight. "Ornitografías" by Xavi Bou</i> RICARDO GUIXÀ FRUTOS</p>	<p>168-179</p>
<p>Procedimientos fotomecánicos aplicados al grabado en la obra de Ramón J. Freire JAVIER ARIZA POMARETA</p>	<p><i>Photomechanical Methods Applied to Engraving in Ramón J. Freire's Work</i> JAVIER ARIZA POMARETA</p>	<p>180-189</p>

3. :Estúdio, normas de publicação	3. :Estúdio, publishing directions	192-220
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	192-193
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	194-196
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	197-202
Chamada de trabalhos: X Congresso CSO'2019 em Lisboa	<i>Call for papers: X CSO'2019 in Lisbon</i>	203-205
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	208-220
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	208-218
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	219
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	220

1. Editorial

Editorial

Habitats, casas e seus objetos: para uma reatualização da Natureza-Morta

Habitats, homes and their objects: updating the still-life

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Artigo completo submetido a 11 março de 2018 e aprovado a 16 março 2018

*Portugal. Editor da Revista Estúdio.

AFILIÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Mais numerosas, as imagens são hoje menos valiosas. Qual o valor de uma imagem no ecrã? Qual a sua comparação com o valor de uma imagem no tempo das catedrais, ou na época dos rituais pré-históricos? É desta inflação das imagens, que se agudiza dia após dia, e que, por defeito vem influenciar as manifestações artísticas contemporâneas. A arte ocupa novos espaços porque os anteriores estão agora saturados por uma inflação difusa e generalizada.

Palavras chave: Arte / inflação / imagem / consumo / Revista Estúdio.

Abstract: *More numerous, the images are less valuable today. What is the value of an image on the screen? How does it compare with the value of an image from the time of the cathedrals, or from the time of prehistoric rituals? It is this inflation of the images, which grows day by day, and which comes to influence all contemporary artistic manifestations. Art occupies new spaces because the former are now saturated by widespread inflation.*

Keywords: *Art / inflation / image / consumption / Estudio Journal.*

1. Interfaces urbanos

O espaço urbano evolui e adensa-se em complexidade. A ligação entre os objetos e as pessoas torna-se cada vez mais dependente de dispositivos tecnológicos. O tecido urbano mostra-se utópico e multicultural, com camadas de população migrante em constante movimento. Todos se deslocam, quer ao longo do dia, quer ao longo do ano, ou da vida. A arte também se movimenta, adota novos suportes, adere aos corpos e às paredes, torna-se vestível, efémera, múltipla, enquanto perde o seu valor ritual original. A multiplicação dos suportes e das instâncias coincide com a inflação das imagens da indústria cultural.

2. Inflação das imagens

A inflação das imagens é contextual e corresponde ao aumento de objetos, mercadorias, e respectiva difusão publicitária. Os suportes passam a barreira material, o papel é cada vez mais substituído por ecrãs cada vez mais portáteis e disseminados.

Neste contexto o espaço da arte também é acossado pelas imagens migrantes e vagas da indústria. Sempre aderentes, sempre funcionais, sempre efetivas. São imagens que não requerem atenção, pelo contrário: exigem distração, no contexto do entretenimento, do divertimento, do passatempo e do consumo. O campo de intervenção da arte foi ocupado pela eficácia do mercado e das suas imagens apelativas.

Mais numerosas, as imagens são hoje menos valiosas. Qual o valor de uma imagem no ecrã? Qual a sua comparação com o valor de uma imagem de outros tempos, do tempo das catedrais, ou da época dos rituais pré-históricos? Trata-se da inflação das imagens, que se agudiza quotidianamente, que, por defeito, vem influenciar as manifestações artísticas contemporâneas.

3. A pintura e a vontade da ideia: propostas

Para se libertarem da grande inflação, os intervenientes artísticos utilizam outros meios expressivos, novos suportes, procurando alternativas ao sentido perdido de uma grande tempestade icónica. E quem sabe: abandonam as imagens, ou misturam a sua substância com componentes relacionais, educacionais, interventivos, conceptuais. Talvez seja esta uma ocasião de se refletir sobre a origem da arte, a “vontade da ideia” ou outras formas de pensar a pintura e a arte (Ferreira, 2017:53). Este é um campo onde os artistas podem ser outros, repensando a arte, como sucede no conjunto de artigos selecionados neste volume.

O artigo de Isabel de Albuquerque (Lisboa, Portugal), “Escultura para o corpo: Maria José Oliveira” debruça-se sobre a ourivesaria têxtil desta artista,

ponderando os conceitos de “(não) joias,” ou de “anti joalheria” no contexto da pós-modernidade e da hibridação de gêneros. As peças apresentadas carecem de um corpo, como os títulos “escultura habitada” permitem interrogar. É uma obra complexa com diversos níveis de intensidade onde as questões políticas não estão ausentes, através da problematização do gênero.

Em “Interfaces tecnológicos corporales en la práctica artística de María Castellanos” María Jesús Cueto (Bilbau, Espanha) debate a obra de hibridação corporal e tecnológica daquela artista. São As membranas tecnológicas exploradas em interfaces corporais através da experimentação com materiais que integram a computação, os sensores hápticos, impressão tridimensional de grandes dimensões. Os vestuários tecno sensoriais interrogam a pós humanidade através de dispositivos vestíveis e correspondem a uma linhagem de propostas biônicas (Haraway, 1995).

Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, RS, Brasil), em “Carlos Pasquetti: os desenhos entre 1977 e 1981”, apresenta ao debate os desenhos de final dos anos 70 deste artista de Rio Grande do Sul, ainda em atividade. O período coincide com a sua formação no Art Institut of Chicago (MFA) e neles podemos observar a investigação na interligação entre significantes materiais e convocações simbólicas.

Por seu lado, Iratxe Hernández (Bilbau, Espanha) em “El Espacio Poético en las Epifanías Urbanas de Garaicoa” estuda as peças do artista cubano Carlos Garaicoa presentes na exposição “Epifanías urbanas,” de 2017, integrando as tecnologias digitais com a recuperação de imagens da paisagem urbana de Havana dos anos 50 e 60.

O artigo “Antonio García López: Colagem e Política como processo de Pintura” de Ilídio Salteiro (Lisboa, Portugal) debruça-se sobre a obra do artista Antonio García, natural de Valência e radicado em Múrcia, Espanha. Este autor integra processos de colagem recorrendo ao pensamento computacional e interativo para produzir um imaginário de recortes justapostos e de intencionalidade crítica sobre o poder e os estilos de vida.

Hugo Moreno (Colômbia, e São Paulo, Brasil), no artigo “Los Carpinteros: diálogos entre arte e design contemporâneos”, apresenta o coletivo los carpinteros, composto por três artistas de origem cubana, Dagoberto Rodríguez, Marco Castillo e Alexandre Arrechea, Que sintetizam o anti materialismo forçado pela carência de objetos de consumo através de instalações em que os sentidos e funcionalidades dos objetos são subvertidos pela repetição, exagero, absurdo, destruição, modificação das escalas, e pela alteração funcional. São instalações desconcertantes que mobilizam um olhar crítico sobre a sociedade tão preenchida de objetos e ao mesmo tempo desprovida de intensidade pessoal.

Em “A experiência da Cor em Paulo Pasta,” de Ariane Cole (São Paulo, SP, Brasil) apresenta a obra do brasileiro Paulo Pasta que, desde os anos 80, vem explorando as capacidades plásticas da tinta de óleo misturada com cera de abelha, com uma atividade experimental constante em busca das tonalidades mais sutis da cor. A aproximação à paisagem é uma característica de fundo que se concretiza, nos seus últimos trabalhos, de um modo mais denotado.

Julen Agirre (Bilbau, Espanha) no artigo “Un encuentro donde se generan tensiones y se abren posibilidades de trabajo: ‘Dar Encuentro’ de Iranzu Antona” debate-se a múltipla convocação presente na exposição de 2014 na Sala Rekalde e na Alhóndiga de Bilbau, do artista Iranzu Antona (n. em Pamplona, Espanha, 1979): convocam-se matérias, formas e conceitos em proposta complexa de remissões intertextuais constantes.

Em “O Mundo Invertido na obra de Gabriel e Gilberto Colaço,” de Diana Costa (Lisboa, Portugal), aborda-se a exposição “territorial,” na Galeria Mute (Lisboa), deste coletivo composto por irmãos gémeos (n. Alcobaça, Portugal 1975). As suas propostas discutem o espaço, o território, a decadência, a fronteira, o imaginário, a tensão entre o homem e a natureza.

Teresa Matos Pereira (Lisboa, Portugal) em “Cultura material, memória e identidade na obra de Josefina Guilisasti” introduz a obra desta artista chilena, que se caracteriza por cruzar meios expressivos em torno dos lugares da arte, e das suas convenções: a natureza morta, o museu, a coleção, a salvaguarda.

O artigo “El erotismo en el universo simbólico de Tilsa Tsuchiya” de Mihaela Barrio de Mendoza (Lima, Peru, e Roménia) apresenta a obra da artista peruana Tilsa Tsuchiya (1936-1984), com atividade na gravura, aguarela e desenho propondo associações orgânicas entre o feminino e o imaginário fantástico.

Por seu turno Margarida P. Prieto (Lisboa, Portugal) no artigo “Teresa Palma Rodrigues: ‘A espera de um Vazio’” toma a obra dos últimos 5 anos de Teresa Palma Rodrigues que tomou como ponto de partida um terreno esquecido entre vias rápidas e lotes habitacionais da periferia de Lisboa, que batizou de “zona V”. É quase um pretexto para um olhar arqueológico, antropológico, geológico mas sobre tudo inquiridor quanto as sucessivas apropriações passadas e presentes que um terreno esquecido pode incluir.

Em “Campo e contracampo em ‘A Casa’: ruínas e fragmentos de uma experiência visual na estratégia da ausência” de Eduardo Vieira da Cunha (Porto Alegre, RS, Brasil) aborda-se o trabalho de Camila Mello (n. 1985, Brasil) e especialmente a sua instalação fotográfica de 2016 intitulada “a casa.” As sombras, ausências, vazios tornam-se polos de tensão para os filmes e composições fotográficas da artista.

Òscar Padilla (Barcelona, Espanha), no artigo «Objectes banals de Quim Cantalozella: una arqueologia al·legòrica de la memòria involuntària,» apresenta as séries pictóricas de Quim Cantalozella (n. 1972, Girona, Espanha) onde as sombras, brilhos, reflexos e formas amplificam um imaginário de vivências que fazem do espectador um prisioneiro dos objetos banais.

No artigo “Lara Almarcegui: las posibilidades que habitan lo intersticial” de Zuhar Iruretagoiena & Concepción Elorza (Bilbau, Espanha) interrogam-se as obras apresentado na Bienal de Veneza de 2013, por Lara Almarcegui, que problematizam a deslocação provocada pelo impulso enciclopédico, quer junto dos fragmentos sempre infinitos, quer junto de territórios sempre por identificar.

Ricardo Guixà (Barcelona, Espanha), no artigo “La poética del vuelo: “Ornitographies” de Xavi Bou” apresenta a série fotográfica deste fotógrafo, Xavi Bou, “Ornitographies”, de 2016, estabelecendo ligações plásticas com as pesquisas crono fotográficas de Etienne-Jules Marey.

Em “Procedimientos fotomecánicos aplicados al grabado en la obra de Ramón J. Freire,” de Javier Ariza (Cuenca, Espanha), são abordadas as pesquisas criativas de Ramón J. Freire Santa Cruz (n. 1980, Écija, Sevilha, Espanha), especialmente os projetos *Suomenlinna 11* e *Arquitectura urbana*. A sua pesquisa explora múltiplos meios de registo, nomeadamente a gravura em fotopolímeros, tomando como referentes fortalezas, linhas defensivas, tanto existentes (Finlândia) como imaginárias (“cidades invisíveis” de Italo Calvino).

4. Ideias: antes ou depois da proposta artística

Propuseram-se diferentes instâncias artísticas assentes no problema dos interfaces, relação com os corpos, da justaposição de formas e de materiais, da exploração de territórios existentes ou ficcionados, observando-se uma ancoragem persistente na matriz da imagem. Esta ancoragem descentra-se da relação tradicional entre a expressão e o referente. A relação, hoje, é amplificada integrando níveis de questionamento auto-referencial sobre o que constitui o humano em contexto de hiper codificação e ubíqua superficialidade.

Combate-se a distração generalizada, ou a emoção superficial conectada (Queiroz, 2015). Do lado de cá, do lado do estúdio, os artistas. É talvez este, o estúdio, um ponto de observação possível sobre uma movimentação generalizada, difusa e informe.

Referências

- Ferreira, António Quadros (2017) "A Pintura Antes da Pintura". In Laranjo, Francisco, Loureiro, Domingos, Torres, Sofia, Almeida, Teresa (2017) *Painting and research: Reflexions beyond Thinking and Practice*. Porto: Research Institute in Art, Design, and Society - i2ADS University of Oporto, Faculty of Fine Arts. p. 53-76. ISBN 978-989-746-144-6 URL: https://drive.google.com/open?id=1yWE_Bvyhw1-jPcRyFrobFDK_DnhvPff
- Haraway, Donna J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-1392-2
- Queiroz, João Paulo (2016) "Educação artística e a 'infirmidati,' ou a fraqueza analógica." *Revista Matéria-Prima*. ISSN 2182-9756, e-ISSN 2182-9829. Vol. 4 (2) maio-agosto: 12-17. URL: <https://drive.google.com/open?id=131F9ZBSZr4VoijfNMLaT4iNeOuEigK2s>
- Queiroz, João Paulo (2016) "Educação artística, casos e realidades: 'infirmidati,' ou a fraqueza analógica". In *Novos Lugares para a Educação Artística*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. pp. 379-86. ISBN: 978-989-8771-44-5. URL: https://drive.google.com/file/d/1o6QYwBLi_uNIGMqYO-LZfIVa8NSkmtRx/view?usp=sharing

2. Artigos originais
Original Articles

Escultura para o corpo: Maria José Oliveira

Sculpture for the body: Maria José Oliveira

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista visual, pintora e joalheira.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de investigação e Estudos em Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa E-mail: isadribeiro@yahoo.com.br

Resumo: Neste artigo pretende analisar-se um conjunto de trabalhos de Maria José Oliveira que estão na fronteira da Escultura e da Joalheria. Dado que algumas destas peças pressupõem um corpo para as usarem, podendo, embora, as mesmas ser autónomas, será mais apropriado chamar a este corpo de trabalho Escultura para o corpo. São peças mistas, que jogam com o interior/ exterior e a presença/ausência do corpo. É uma obra em transição constituída por objetos versáteis que se moldam ao corpo, vestindo-o e reconfigurando-o.

Palavras chave: Escultura / joalheria / corpo / interior / exterior / presença / ausência / transição.

Abstract: *In this article we intend to analyze a set of works by Maria José Oliveira that are on the border of Sculpture and Jewelry. Since some of these pieces presuppose a body to use them, although they may be autonomous, it will be more appropriate to call this group of works Sculpture for the body. They are mixed pieces, which play with the interior / exterior and the presence / absence of the body. It's a work in transition constituted by versatile objects that mold to the body, dressing and reconfiguring it.*

Keywords: *Sculpture / jewelry / body / interior / exterior / presence / absence / transition.*

Introdução

Maria José Oliveira tem uma vasta criação que abarca a cerâmica, pintura, escultura, objetos, formando um corpo de trabalho que será o objeto deste artigo — as peças próximas da joalheria mas que estão para além do conceito de joalheria. Este conjunto de objetos já foi denominado como “(não) joias” por Cristina Filipe. Receberam também a designação de “anti-joalheria” por Sílvia Chicó, e ainda o nome de Ourivesaria Têxtil título dado à exposição feita na *Artefacto 3*, em 1988.

Neste artigo não se pretende catalogar este trabalho, pois essa pretensão foi resolvida teoricamente pelo Pós-Modernismo com a hibridização de géneros. Pretende-se, portanto, dilucidar sobre as fronteiras que poderão fornecer uma identidade a partir das características tipológicas destes artefactos.

A obra de Maria José é difícil de espalhar conceptualmente porque o desenho pode ser pintura sobre papel ou colagem e a pintura é muitas vezes tridimensional.

Dado que algumas destas peças pressupõem um corpo para as usarem, podendo, embora, as mesmas ser autónomas, será mais apropriado chamar a este corpo de trabalho Escultura para o corpo, uma classificação que resulta da reflexão sobre as vanguardas do século XX e da anunciada morte das disciplinas artísticas (Sardo, 2017).

Escultura para o corpo

As peças que constituem a sua obra de criação partem da tela crua, de materiais naturais como os fios de linho e de algodão com pintura de argila e óxidos. São peças que se prendem com a poética do mole em contraponto ao duro do metal, o qual apenas se vislumbra nas aplicações de folha de ouro e nos parafusos.

A obra *Escultura Habitada* (Figura 1) remete para um corpo simultaneamente interior/exterior, como um corpo esvaziado ou como se o esqueleto tivesse sido despido e pendurado, ideia que René Magritte já tinha apresentado em *A Filosofia no Quarto de Dormir* (1966), pintando um vestido pendurado como se tivesse levado com ele a forma do corpo que o vestia. Esta ideia de uma pele ou de um esqueleto que se despe também se encontra em *Skeleton Dress*, (Figura 2) de Elsa Schiaparelli, artista influenciada pelo cubismo e o surrealismo que achava que a moda não podia estar desvinculada das artes plásticas contemporâneas, sobretudo da pintura. Fundindo a moda com a arte de alguns artistas, que contratou, ofereceu às mulheres uma nova opção de vestir.

Escultura Habitada ou *Corpo Costelas* (Figura 3) que Maria José apresenta penduradas do teto, pode remeter-nos para a obra de Eva Hesse, *Right After* (Figura 4) onde questiona o lugar da obra de arte porque o seu trabalho está focado na fronteira que existe entre a pintura e a escultura (Kraus, 2000: 100).



Figura 1 · M. J. Oliveira, *Escultura Habitada*, tela crua folheada a ouro e parafusos de ferro, c. 160 cm de altura, 1988. Col. Marie Huber. Fonte: Própria.

Figura 2 · Elsa Schiaparelli, *Skeleton Dress*, para a Circus Collection em colaboração com o pintor Surrealista Salvador Dali, vestido de noite em veludo negro, 1930. Fonte: <http://www.whokilledbambi.co.uk/2012/04/elsa-schiaparellis-skeleton-dress/>

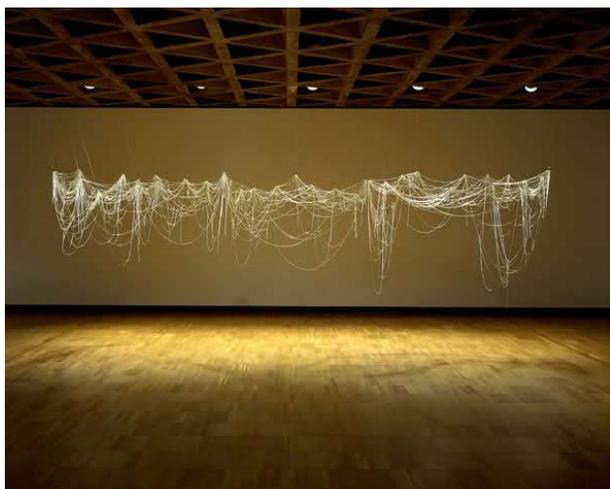
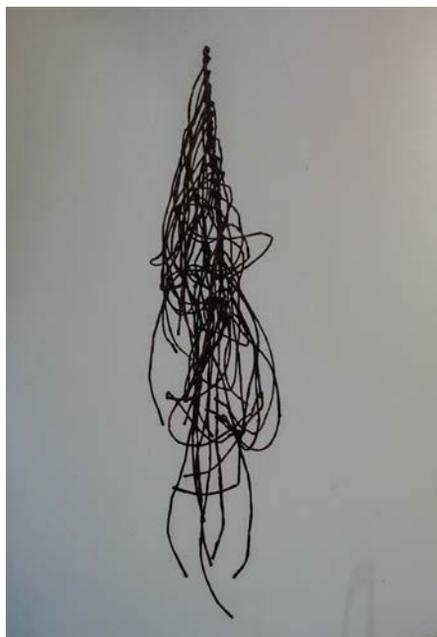


Figura 3 · *Corpo Costelas*, 1996, tela crua pintada a óxido de ferro, c. 70 cm de altura. Fonte: Própria.

Figura 4 · *Right After*, 1969, fibra de vidro, polyester, resina, arame, aproximadamente: 5 x 18 x 4 ft (152.39 x 548.61 x 121.91 cm). Fonte: <http://forums.thefashionspot.com/f81/eva-hesse-sculptor-painter-76102.html>

Desde os anos 60 que o campo da escultura se foi alargando, quer em relação às técnicas utilizadas quer aos suportes. Em 1966, Lucy Lippard organiza uma exposição com o nome de *Abstração Excêntrica* na qual incluiu a obra de Eva Hessa, admitindo que o carácter pictórico da sua obra deveria ser avaliado como escultura. O mesmo se passa em relação a grande parte da obra de Maria José Oliveira que abraça a joalheria contemporânea como forma de criar uma identidade porque, no dizer da época, queria fazer "coisas" que não sabia o que eram ou que não tinham ainda denominação. Enquanto Eva Hesse (1936-1970) se move entre o minimalismo ou a abstração geométrica e trabalha na transição entre a pintura e a escultura entrando no campo do absurdo como categoria estética ligada ao abstracionismo excêntrico, Maria José cria peças de transição com um carácter fora do comum que poderíamos catalogar como "formalismo" excêntrico, dado que se pode dizer que neste corpo de trabalho nunca abandonou a forma, mesmo que esvaziada do seu interior.

Nesta época produziram-se muitas mudanças sociais e culturais que se refletiram na arte e muito em particular na joalheria de cuja produção deixou de ser um símbolo de riqueza material para se tornar um campo aberto à expressão de novas ideias e de experimentação de novos materiais e técnicas. Na Holanda e não só, "o *design* de joalheria passou aos poucos de artesanato tradicional para uma linguagem visual, mais ao menos relacionada com o corpo humano" (Unger, 1990: 9) como por exemplo Lam (Louise Antonia Maria) de Wolf (Figura 5) ou Caroline Broadhead (Figura 6) que nos anos 80 criaram peças de joalheria têxtil para vestir.

A joalheria contemporânea vai adquirindo significado porque os seus criadores valorizam mais o ato criativo em detrimento da sua feitura e dos materiais convencionais, criando uma relação complexa entre a peça e o seu portador. Contemplando este tipo de obras podem colocar-se perguntas, tais como: Como foi criada? Como é que alguém a vai usar interpretando o seu significado? Qual o seu valor? Quem a vai usar? Como é que as intenções do seu criador se cruzam com os valores de quem a irá usar? (Cheung, 2006: 12).

Estas questões são pertinentes em relação às peças de Maria José que exploram o limite entre a joalheria e a escultura e também, a fronteira entre a moda e a joalheria. Dado que os materiais usados são primevos, o seu valor prende-se com o ato criativo, como qualquer objeto de arte e não com o valor intrínseco dos seus materiais.

Contudo há peças que são pensadas para não serem usadas por alguém como é o caso da túnica que M.J. Oliveira criou para a exposição À procura de Maria, relativa aos 300 anos do Patriarcado de Lisboa e os 100 de Fátima (Figura 7). Concebida para a uma parede da sacristia da Igreja de Nossa Senhora



Figura 5 · Lam de Wolf, 1982, Wearable object, tecido e madeira, 129 x 64 x 29 cm. Foto: TextielMuseum, fotografia com modelo: Hogers and Versluys. Fonte: <https://artjewelryforum.org/exhibition-reviews/body-jewels>
Figura 6 · Caroline Broadhead, Colar Veil, 1983, nylon, 60 x 30 x 30 cm. Fonte: <https://www.winterson.co.uk/blog/2013/06/five-minutes-with-caroline-broadhead-csm/>

da Conceição Velha, na rua da Alfândega de Lisboa, esta túnica pendurada num cabide, feita em tripa e envolta por outra túnica de tarlatana, evoca o mistério da Ascensão pela ausência do corpo no vestido despido e porque evoca a existência de um corpo no plano divino.

Esta peça identifica-se com outras dum mesmo universo como o vestido de tripa de vaca, o colete de Frida Kahlo ou *Mais perto de ti* (2004), uma blusa apenas com uma manga muito comprida para poder alcançar o outro. São objetos de funcionalidade absurda no plano da lógica formal, que jogam com o interior/exterior ou com a presença/ausência do corpo.

Outras peças trazem para a superfície o interior do corpo e não falamos apenas das *Costelas* e da *Coluna vertebral*, mas do *Antebraço* (2014), feito de tela crua e com fecho e dobradiças de latão, simulando a mecânica muscular do braço, através de elementos tubulares tendo no seu interior um vazio que poderá conter um antebraço real. É como se a peça pudesse ser uma camada interior do corpo para ser usada sobre o corpo. Esta ideia de trazer o interior para o exterior pode ver-se também nas golas que foram feitas a partir do material interior de um casaco de homem, num jogo de texturas entre entretelas, pasta de enchumação cinzento, tela crua e linhas (Figura 8). Ou ainda outra mais imponente que faz lembrar um toucado egípcio, em tela crua e desenhada a grafite que contem um elemento rotativo (Figura 9 e Figura 10). Somam-se outras joias de pano, outras golas e punhos como fragmentos de vestuário, ou a *Dura-máter*, a *Pia-máter* e a *Aracnóide* que, pela dimensão, criam uma envolvência com o corpo que vai para além do adorno, vestindo-o e reconfigurando-o (Henriques, 2017:73, 74).

Por fim, há ainda um outro aspeto a considerar que é o lado lúdico, de grande parte destas peças, pois podem usar-se de diversas maneiras e, em alguns casos, que se podem revirar passando o interior a ser o exterior. São adornos versáteis que se moldam ao corpo e nunca estão completamente usados porque proporcionam diversas imagens plásticas podendo ser interpretados de diversas maneiras conforme o seu portador e a ocasião em que é usada.

Conclusão

Maria José Oliveira é uma artista que atravessa todos os tempos conceptuais da arte. Sendo indiferente às catalogações disciplinares, sente os materiais e usa-os para dar corpo a objetos que lhe acontecem fruto da sua inquietação e do seu pensamento. São objetos que constrói e modela como uma escultura macia e se prendem com a estética do mole lançada por Claes Oldenbourg e continuada por muitos outros artistas como Ghada Amer com os seus desenhos e pinturas bordadas, ou como as esculturas mais recentes de Louise Bourgeois.



Figura 7 · *Á procura de Maria*, 2017, tripa, cânhamo, algodão e tarlatana. Fonte: <http://circulodainovacao.pt/cultura/2016-11-27-A-procura-de-Maria>

Figura 8 · *Gola*, 1987/8, tela crua, entretelas, pasta de enchumaço, linhas e grafite. Fonte: Própria.



Figura 9 · Gola (frente), 2013, tela crua, fio do Norte e grafite. Fonte: Própria.

Figura 10 · Gola (costas), 2013, tela crua e grafite. Fonte: Própria.

A sua obra denota uma enorme sobriedade devido a uma paleta reduzida de cores que passam pelos tons ocres dos óxidos e do barro e pelos tons neutros de cinzento, preto, branco e dourado da folha de ouro aplicada pontualmente como se duma sacralização do objeto se tratasse e, também devido aos materiais primevos que usa tornando estes objetos num corpo de trabalho paradoxal visto que quando entram no campo da joalharia são completamente destituídos de valor económico, conceito inerente à joia tradicional e ainda porque se dirigem a um público especial, um público com capacidade lúdica porque são peças versáteis e transformáveis, sujeitas a diversas interpretações.

São objetos originais onde o corpo é representado em camadas como uma segunda pele, de músculos ou de ossos, através da des-ocultação do interior do corpo ou usando a roupa como metáfora.

É uma obra que trabalha permanentemente no limite dos conceitos formais, de categoria mista. Uma obra em transição de um género para outro que entra no caminho da experimentação ilimitada através dum formalismo excêntrico com uma poética muito pessoal. As formas que Maria José foi criando têm um carácter escultórico e são joias quando ela o determina. Foi um trabalho inovador em relação à joalharia que na altura se praticava em Portugal e contemporâneo da Nova Joalharia que dava os primeiros passos na Europa e nos Estados Unidos.

Maria José constrói e desconstrói a partir do corpo até às entranhas, quer usando as entranhas dum casaco, quer usando tripas, músculos ou ossos. Da sua obra transparece uma imensa interrogação ontológica e a infinita angústia do artista.

Referências

- AAVV (2017) *Maria José Oliveira, 40 anos de trabalho*, Documenta, Sistema Solar, Lisboa. ISBN:978-989-8834-72-0 https://issuu.com/sistemasolar/docs/maria_jose_oliveira_40_anos_de_tr
- Cheung, Lin | Clarke, Indigo | Clarke, Beccy, (2006) *New Directions in Jewellery II*, Black Dog Publishing, London. ISBN-10:1904772552 e ISBN-13: 978-1904772552.
- Kraus, Rosalind (2000) *Bachlors*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. ISBN-13: 978-0-262-11239-0
- Sardo, Delfim (2017) *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da arte no século xx*, Orfeu Negro, Lisboa. ISBN 978-989-8327-B2-6
- Unger, Marjan(1990) *Novidades da Holanda. News from the Netherlands*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Dutch Form, Foundation, Amsterdadam

Interfaces tecnológicos corporales en la práctica artística de María Castellanos

Corporal technological interfaces in the artistic praxis of María Castellanos

MARÍA JESÚS CUETO-PUENTE*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España. Artista plástica multimedia de instalación, performance, escultura y grabado.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Departamento Escultura, Facultad Bellas Artes. Campus de Bizkaia. Barrio Sarriena S/N. 48940 LEIOA — Bizkaia — España. E-mail: mariajesus.cueto@ehu.eus.

Resumen: Este artículo se centrará en tres proyectos realizados por la artista María Castellanos (Gijón 1985) en colaboración con el matemático Alberto Valverde. De esta obra, que trata la figura del ciborg, se describen los materiales y procedimientos usados. De ellos, se destacan las herramientas de fabricación digital, como las interfaces tecnológicas corporales y la impresión 3D.

Palabras clave: Arte / tecnología / escultura / cuerpo / interfaces tecnológicas / ciborg / impresión 3D.

Abstract: This paper will focus on three projects made by the artist María Castellanos (Gijón, 1985) in collaboration with the mathematician Alberto Valverde. From this artwork, which deals with the figure of the cyborg, we describe the used materials and procedures. From these, they are highlighted digital fabrication tools such as the corporal technological interfaces and the 3D printing.

Keywords: Art / technology / sculpture / body / technological interfaces / cyborg / 3D printing.

Introducción

Esta disertación presentará la incidencia de las herramientas de fabricación digital, los materiales y los procedimientos empleados en la creación de interfaces tecnológicas corporales en la investigación / creación de María Castellanos (Gijón 1985) en colaboración con el matemático Alberto Valverde.

María Castellanos es una artista e investigadora que se doctoró en la Universidad de Vigo con la tesis titulada “*Piel biónica. Membranas tecnológicas como interfaces corporales en la práctica artística*” (2015). Dicha investigación trata sobre las «prótesis tecnológicas» como paradigma de ampliación de capacidades sensoriales humanas, habiendo centrado su atención en un ámbito de hibridaciones entre «ciborgs» y «wearables» en el que utiliza herramientas asociadas al mundo maker.

Su obra ha formado parte de importantes muestras en diferentes países europeos y en otros como Japón, Australia y Ecuador.

Entre sus exposiciones más recientes destaca su participación en Ars Electronica 2016, Austria, en la exposición “Human Factor. Endless Prototyping”; en el Volkswagen Group Forum, Berlín 2016 y la muestra “*Vestir y desvestir cuerpos, Fenomenologías de las desaparición*”, en La Panera, Lleida, también en 2016.

A lo largo de los últimos años ha recibido diferentes premios y residencias que le han permitido producir su obra trabajando junto al matemático Alberto Valverde. Entre las más recientes se encuentra, el premio Next Things 2015 otorgado por LABoral Centro de Arte y Telefónica I+D o la residencia de seis meses en el Soft Lab de la Universidad de Umea, Suecia durante 2016/17.

María Castellanos usa la tecnología en sus creaciones artísticas, como recurso de ampliación de las capacidades sensoriales humanas. El cuerpo es uno de los ejes centrales en esta experimentación, que nos permite citar el punto de vista de Marshall McLuhan (1986: 37-38), quien concibe la creación de los medios tecnológicos como extensiones de las capacidades del ser humano, al mismo tiempo que cada nuevo medio altera radicalmente nuestra manera de pensar y de comportarnos.

María Castellanos entiende los interfaces tecnológicos corporales como un instrumento de conexión entre el cuerpo y un sistema tecnológico, que permite un diálogo entre cuerpo y tecnología, y materializa como «dispositivos vestibles» o «prótesis tecnológicas». Dicho contacto aumenta los sentidos y permite un diálogo directo con el cuerpo.

1. Antecedentes

Existen investigaciones en relación con las confluencias y las intersecciones entre arte, ciencia y tecnología, como es el ensayo de Pau Alsina González (2007)



Figura 1 - María Castellanos & Alberto Valverde, Ensayo y Error del Posthumano: Detalle del proceso. Han utilizado una impresora 3D, 2017

que realiza un estudio de casos de las prácticas artísticas y culturales vinculadas a las tecnociencias actuales, a partir de la influencia de las Tecnologías de la Información y Comunicación.

Los interfaces corporales han sido catalogados en el Anexo 3 de su tesis doctoral con la denominación de “Archivo de interfaces corporales y mapa visual [online]” por María Castellanos Vicente (2015: 407) y se encuentran disponibles para su consulta o como herramienta de investigación en una base de datos web, que permite obtener una visión global de los antecedentes de esta práctica artística, que se constituye como archivo de la historia de los interfaces corporales en el arte, véase dicha cartografía, documentada en: [<http://belasartes.uvigo.es/dx7/lapielbionica>]

Podemos citar como referentes, algunos artistas pioneros en el desarrollo de interfaces corporales: Lygia Clark, Rebecca Horn, Marcel-Lí Antúnez, Ivan E. Sutherland, Stelarc, Alice Santoro, Jana Sterback, Vito Acconci, Takehito Etani, Teresa Almeida, etc.

Pero he de decir que constituyen un mundo de representación que nos hace pensar e imaginar realidades de unión entre arte y ciencia y también entrelazan realidad y ficción.

2. Materiales, procedimientos y tipologías.

María Castellanos & Alberto Valverde construyen su propia herramienta para la su práctica artística personal y utilizan utensilios de fabricación digital en un fablab para reflexionar acerca de un futuro humano amplificado, como lo han expresado en el catálogo (2017:15) (Figura 1).

Vamos a citar algunos de los instrumentos, que manejan en su proceso creador:

- Una impresora 3D de grandes dimensiones.
- Cortadoras láser
- Plataformas de programación digital open source
- Herramientas de fabricación digital
- Software y hardware libre
- Microprocesadores
- Arduino
- Sensores hápticos

Las Tipologías utilizadas por María Castellanos en su práctica artística son los Cyborg y Wearables:

— Cyborg, es un termino definido Dona Haraway (1995:254): “Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”.



Figura 2 - María Castellanos & Alberto Valverde:
Impresora 3D, 2017.

— Wearable tiene una extensa terminología en la que Marshall McLuhan (1986: 137-138), comenta “Después de siglos de ir completamente revestidos y contenidos en un espacio visual uniforme, la edad eléctrica nos precipita en un mundo en que se vive, se respira y se oye toda la epidermis.”

En esta web podemos visualizar el proceso de trabajo de María Castellanos: http://mariacastellanos.net/?/=seccion/proyectos/entrada/symbiotic_esp

3. Tres proyectos en tránsito

Actualmente tiene tres proyectos en exposición. En los tres proyectos trata la figura del cibernético; en dos de ellos, investiga con la creación de dos interfaces tecnológicas, y en el más reciente, “Ensayo y Error del Posthumano”, a través de la creación de esculturas construidas con una impresora 3D.

Los tres proyectos se encuentran en la actualidad expuestos, aunque “Symbiotic Interaction” y “Environment Dress”, ya tienen un recorrido expositivo que se puede visualizar en la web.

“Ensayo y error del posthumano”, actualmente se encuentra en el Museo Antón de Candás, Asturias; “Symbiotic Interaction” en Halles Saint Gèry, Bruselas, dentro de la expo NOVA XX, configurada por proyectos que están en la intersección entre arte, ciencia y tecnología liderados por mujeres; y “Environment Dress 2.0” en LABoral Centro de Arte en la exposición “Next Things. Next Starts” en Gijón (Asturias).

3.1. Ensayo y error del posthumano

Se trata de un trabajo realizado con impresora 3D y que actualmente se expone en el Museo Antón de Candás (Asturias). Desde que existen los tiempos modernos, el hombre siempre ha pensado en ser el creador y no el ser “creado”. El cineasta vienés Fritz Lang habla exactamente de un primer Cíber-Humano en la pantalla con su película “Metropolis”. Charlot en “Tiempos modernos” aborda el tema de la alienación en una cadena de montaje y reflexiona en torno a la posibilidad de convertir al ser humano en un robot.

La artista María Castellanos aborda estos y otros temas con los “interfaces” y las “membranas tecnológicas” o las “Cartografías” del cuerpo, porque explora precisamente esas fronteras sutiles entre -ciencia /ficción-.

María Castellanos trabajando en equipo con Alberto Valverde, demuestra que su campo puede entrar en conexión con otras disciplinas. María Castellanos, se convierte en un puente de unión con otros artistas que han tratado el arte dentro de la visión posthumana, como son el caso de Cindy Sherman, o las esculturas de Kiki Smith, o el japonés Yasumasa Morimura. Pero su obra se



Figura 3 - María Castellanos & Alberto Valverde.
Render, 2017.



Figura 4 · María Castellanos. Symbiotic interaction.
Wearables 2016-2017

Figura 5 · María Castellanos. Environment Dress, 2015.

mueve dentro de un lenguaje, que ha dejado de ser una ficción, y es una realidad. María Castellanos y Alberto Valverde han afrontado este reto, superar la utopía y las preguntas de Donna Haraway. Y por ello han creado un proyecto como una *obra abierta*, como un *trabajo en progreso* acorde al propio carácter procesual y de mutación de lo pósthumano.

3.2. Symbiotic Interaction

En exposición del 9 al 30 de diciembre de 2017, forma parte de la exposición: Nova XX, I Foro de Innovación Científica, Tecnológica y Artística en proyectos liderados por mujeres, en el Halles Saint Géry (Bruselas).

Symbiotic Interaction es un proyecto que consta de dos interfaces tecnológicas corporales, gracias a los cuales podemos detectar cambios en el entorno a través de mediciones tomadas por sensores dispuestos en las plantas que se encuentran integradas en los dispositivos. Ver web: <http://novaxx.eu/artistes-selectionnees/#>

3.3. Environment Dress 2.0

Este proyecto se encuentra en exposición en LABORAL Centro de Arte en la exposición "Next Things. Next Starts". Se trata de un wearable en código abierto, un objeto portable, un vestido inteligente, una prenda que se coloca en el cuerpo y que contiene sensores, que captan las vibraciones o agresividad del exterior para establecer una relación de como afectan a nuestro comportamiento grupal, mediante una exploración que realiza la performer con el traje. Se recomienda consultar este link: http://www.laboralcentrodearte.org/es/exposiciones/nt_ns

Conclusiones

En este trabajo nos hemos acercado a lo que consideramos que es importante difundir y poner en valor.

La práctica artística de María Castellanos se sitúa en un terreno híbrido donde confluyen contenidos de arte, ciencia, tecnología y biología a partir de un equipo creador, interdisciplinar e innovador. Se trata de un trabajo realizado a dúo entre dos perfiles de formación distintos: María Castellanos del ámbito del Arte y Alberto Valverde del ámbito de las Matemáticas.

La producción artística generada por María y Alberto tiene un carácter innovador, polisémico y transversal, en cuanto que por una parte, se explora el espacio a través de los interfaces tecnológicos corporales y se incorporan nuevas formas de experimentación, percepción, comunicación e interactividad; y por otra parte, renueva el lenguaje plástico introduciendo nuevos conceptos, ma-

teriales y procedimientos. Reflexionan en su praxis sobre el vínculo existente entre cuerpo, ambiente y tecnología.

La obra artística generada puede considerarse interactiva, tecnológica, ob-
jetual, portable, desplazable, performativa, etc. Entre la realidad y la ficción se
situa su campo de experimentación y búsqueda de lenguaje, una obra plástica
que refleja la sociedad y genera preguntas con su alusión a ciborg y wearable.

Referencias

Alsina González, Pau. (2007). *Arte, ciencia y tecnología*. 1ª ed. Barcelona: Editorial UOC SL. ISBN 10: 8497886089 ISBN 13 : 9788497886086

Castellanos Vicente, María (2015) *La piel biónica. Membranas tecnológicas como interfaces en la práctica artística*. Tesis doctoral. Pontevedra: Universidad de Vigo: Departamento de Dibujo. 447 pp..

Castellanos, María & Valverde, Alberto (2017) *Ensayo y error del Posthumano*. Catálogo de exposición. Candás (Asturias): Edita Centro de Escultura de Candás Museo Antón. 43 pp. ISBN: 978-84-946509-5-6

García Aguilar, Teresa. (2010). "Ontología

Cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica".

Barcelona: Gedisa, Revista Visión Electrónica año 4. no. 1 pp. 125-133 Enero — Junio de 2010

Haraway, Dona J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Manuel Talens (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia. Instituto de la Mujer. 434 pp. ISBN: 84-376-1392-2

MacLuhan, Marshall (1996) *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Ducher, Patrick (trad.). Barcelona, 1ª ed. 1996, 366 pp. Ediciones Paidós Ibérica S.A. ISBN: 84-493-0240-4

Carlos Pasquetti: os desenhos entre 1977 e 1981

*Carlos Pasquetti: the drawings
between 1977 and 1981*

ALFREDO NICOLAIEWSKY*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018.

*Brasil, artista visual e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: alfredo.nicolaiewsky@gmail.com

Resumo: Carlos Pasquetti (Bento Gonçalves/RS — 1948) é considerado um dos mais significativos e instigantes artistas do sul do Brasil desde os anos 1960. Neste artigo analisarei um período relativamente curto da sua produção, que vai de 1977 a 1981, tempo de grandes mudanças em seu trabalho. Pensar como se deram estas mudanças formais e entender este processo é o meu objetivo. Para tanto vou utilizar da descrição detalhada de algumas obras para identificar e salientar as semelhanças e as diferenças nos diversos momentos e, assim, compreender como se deu plasticamente tal transformação.

Palavras chave: Carlos Pasquetti / desenho / arte contemporânea.

Abstract: *Carlos Pasquetti (Bento Gonçalves / RS — 1948) is considered one of the most significant and thought — provoking artists of the south of Brazil since the 1960s. In this article I will analyze a relatively short period of his production from 1977 to 1981, in your work. Thinking about how these formal changes occurred and understanding this process is my goal. For this I will use the detailed description of some works to identify and highlight the similarities and differences in the various moments and thus understand how this transformation has occurred plastically.*

Keywords: *Carlos Pasquetti / drawing / contemporary art.*

Carlos Pasquetti (Bento Gonçalves/RS — 1948) é um artista em plena atividade, contando com mais de cinquenta anos de carreira. Considerado um dos mais significativos e instigantes artistas do sul do Brasil, desde os anos 1960, quando ainda era bastante jovem, já trabalhava com as questões mais contemporâneas, utilizando novíssimas mídias, como super-oito, fotografia como registro, objetos e desenho, sempre o desenho.

Atualmente sua produção está focada na fotografia, objetos têxteis e ainda o desenho — sua grande marca. Desta longa e profícua produção me deterei, neste artigo, num período relativamente curto da sua produção como desenhista, aproximadamente de 1977 a 1981.

Foi um período de acontecimentos significativos na sua carreira: contratado desde 1971 como professor de cenografia no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes (UFRGS), em 1977 recebe o Grande Prêmio do Salão de Artes Visuais da UFRGS com três obras

[...] importantes porque valorizam a prática do desenho dentro de uma concepção contemporânea, que se aproxima de uma escrita íntima, verdadeira anotação, através da qual o espectador pode acompanhar o processo criativo do artista. Não há mais a clássica separação entre esboço preparatório e a obra acabada” (Bulhões & Cattani, 2012:134)

Ele conquista, na mesma época, a Bolsa *Fullbright*, para realizar, entre 1978 e 1980, o MFA (*Master of Fine Arts*) no *Art Institut of Chicago*. Após o retorno dos Estados Unidos se transfere para o Departamento de Artes Visuais, do mesmo Instituto, onde passa a lecionar as disciplinas de desenho.

A série de trabalhos de 1977, com a qual é premiado no Salão de Artes Visuais da UFRGS, tem forte caráter conceitual trazendo referências da situação política — a ditadura — vivida no Brasil. Esses desenhos também se caracterizam pelo uso extremamente reduzido da gama de cores, valorização do branco do papel e utilização de elementos gráficos e de escritos. Os trabalhos de 1980/81, diferentemente dos anteriores: utilizam uma profusão de cores, não há mais escritos ou elementos gráficos, ocorre a cobertura total do papel e observa-se a presença da figuração na qual o humor e a forte ironia substituem o caráter político. Entre as duas séries há uma fase intermediária, de 1979, pouco conhecida e de difícil acesso, que tem características comuns a ambos os conjuntos já citados. Partirei da análise de alguns exemplares destas séries para tentar compreender as motivações e transformações que seu trabalho apresenta ao longo do tempo. Ênfase que são suposições, fundadas somente na leitura das imagens, pois faltam os depoimentos do artista e também escritos de sua autoria,

práticas para as quais ele tem se mostrado bastante arredo. Analisar seus trabalhos é um exercício no qual podem-se ver as mudanças acontecendo e como seu pensamento vai se alterando através do tempo.

Nas décadas de 1960 (quando ainda era estudante), e ainda nos anos 1970, Pasqueti tinha uma visão extremamente crítica quanto ao ensino da arte e quanto à produção artística local. É fácil compreender sua inconformidade com o ensino tradicional do Instituto de Artes da UFRGS, onde estudou na década de 1960. O jovem artista já era bastante atualizado, devido ao ambiente familiar e tinha uma ideia bastante clara do que queria. Conforme Icléia Cattani (2017, inédito), "Sua família era informada e culturalmente atuante: pais fotógrafos, irmã pintora. O pai participava de grupo teatral e assinava a revista do TBC, essencial na formação do artista." Em 1976, juntamente com outros jovens artistas (Carlos Asp, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos) lançam um Manifesto, onde criticam a ingerência do mercado de arte sobre a produção artística, propondo:

- *Criação de uma nova mentalidade e de um contexto e clima abertos a manifestações que não procurem contentar partes mas sejam o documento vivo de uma criação embasada em novos caminhos e ideias.*
- *Um trabalho que antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante.*
- *Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores.*
- *Uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro deste contexto.* (Apud Brites, 2015:523)

Penso que o fato de ter sido premiado, e ter seu trabalho plenamente reconhecido pelo sistema no qual estava inserido, possivelmente influenciaram sua produção, que diga-se, não deixa, até hoje, de ser contestadora. Tentar compreender como se deram as mudanças formais em seu trabalho e entender o processo de transformação é o meu objetivo neste artigo. Para tanto vou me utilizar da descrição detalhada de algumas obras para identificar e salientar as semelhanças e as diferenças nos diversos momentos e, assim, tentar compreender como se deu plasticamente esta transformação.

Os desenhos de 1977

Este conjunto de desenhos tem algumas características que chamam a atenção num primeiro olhar: há uma clara estruturação do espaço do papel em áreas ortogonais, há a presença de textos manuscritos e há os elementos gráficos

(linhas, setas, x), que remetem à ideia de desenhos técnicos ou projetos feitos — falsamente — às pressas. Estes trabalhos, executados com pastel e lápis de cor, são estruturados por linhas verticais e horizontais e em alguns deles surgem “montes de feno”, que já haviam aparecido em séries fotográficas anteriormente feitas pelo artista e que são comuns na região serrana do Rio Grande do Sul onde o artista nasceu.

Vou me deter em um trabalho que intitulo “*Estudo de espaço p/ esconderijo — deslocamento*” [Figura 1]. Este título que utilizo está manuscrito no desenho e localiza-se na estreita faixa na base da obra. É um dos trabalhos de conformação mais simples do conjunto. Excluindo-se a estreita faixa na base, acima citada, grande parte do desenho, até os limites laterais do papel, está coberto com grafismos pretos que nos fazem lembrar grama. A parte superior desta área negra é irregular, deixando bem visível os grafismos, o que reforça a ideia de vegetação ou de um corte no terreno. Porém há como se fosse a indicação de um recorte retangular na parte superior deste “terreno”, que está “deslocada” para a parte inferior da obra, também definida por linhas retas. Fica-se assim com um “escavado” na parte superior da grama — talvez uma trincheira —, e com um vazio na parte inferior — um esconderijo —, havendo então um “deslocamento subterrâneo”, expressão que também está manuscrita, na parte superior do desenho. Esta parte “deslocada”, na metade inferior da obra, está levemente inclinada, o que gera um certo desequilíbrio na composição. Vários dos desenhos deste período, e este em especial, sugerem, conforme a descrição acima, projetos para construções, pela ênfase no uso de linhas retilíneas, contínuas ou tracejadas, facilmente relacionáveis a desenhos técnicos, muitas sugerindo medidas, aparecendo a letra L (utilizada para indicar uma largura). Há também pequenos xis, que sugerem interrupção ou marcação de um ponto e setas indicando direções e movimentos, no espaço do desenho.

Uma leitura bastante política pode ser feita desse conjunto de desenhos, pois se vivia uma ditadura no Brasil e Pasquetti inclusive já havia sido preso, em 1968 “denunciado por pertencer ao PC do B, [...] interrogado e ficou um ano respondendo a processo, até ser inocentado. Experiência traumática.” (CATTANI, 2017, texto inédito) Daí, talvez a insistente repetição de escritos nos desenhos se referindo a “projetos de esconderijos” e “deslocamentos”.

Os desenhos de 1980/81

Este conjunto de desenhos é extremamente diferente dos trabalhos de 1977. As obras foram produzidas, na sua maioria, durante o mestrado em Chicago, sendo algumas feitas após seu retorno. São explicitamente figurativas, mas não



Figura 1 · Carlos Pasquetti. Sem título [Estudo de espaço p/esconderijo — deslocamento], 1977. Pastel e lápis de cor sobre papel, 89 x 73 cm. Coleção particular. Fonte: Arquivo do colecionador

Figura 2 · Carlos Pasquetti. Sem título [Frango assado], 1981. Pastel sobre papel, 64 x 100 cm. Coleção particular. Fonte: Arquivo do colecionador

realistas, representando objetos domésticos e outros elementos. Os escritos, que antes apareciam em diversos pontos do papel, principalmente em uma faixa na parte inferior, desaparecem totalmente, assim como todas as linhas contínuas e tracejadas, as setas e os x, que remetiam a projetos. Além da figuração, o que surge de novo de forma enfática são as padronagens (ou estampas) que cobrem toda a superfície dos desenhos. O branco do papel desapareceu e o preto foi reduzido em grande parte dos trabalhos. As texturas, que tinham um tratamento gráfico e que cobriam grande parte dos desenhos desapareceram, substituídas por um tratamento homogêneo do pastel, trabalhado de modo mais pictórico, eventualmente fazendo uso de luz e sombra.

Pode-se demonstrar isso com o desenho que nomeio de “Frango assado” (deixando claro que este nome não foi dado pelo artista) [Figura 2]. Vê-se as imagens de um prato, com um diminuto frango e uma minúscula coxa de frango assados ou, melhor dizendo, carbonizados, pois são totalmente pretos, inclusive parecendo que deles sai fumaça. Além deste prato há, agora em grande escala, um garfo e uma faca, um copo “de papel”, um guardanapo, um palito e um “vidro para azeite”, todos objetos profusamente decorados com diferentes estampas. Todos estão dispostos sobre uma toalha, também estampada de xadrez, com representações de pequenas frutas dentro de cada quadriculado. Há aqui o uso de uma extensa gama de cores, podendo mesmo se falar em excesso, não deixando nenhum espaço que não esteja profusamente trabalhado: a toalha, em dois tons de vermelho, tem estampas de frutas — figos azuis, bananas verdes, cerejas lilases e uma outra não identificável em ocre; os talheres são em dois tons de verde com elementos ocre, estampa que se repete na parte interna do prato, mas que, por sua vez, tem a borda com outra estampa — um quadriculado em verde, preto e branco... O guardanapo é azul, com linhas rosa formando um quadriculado, com figos de diferentes tons de azul dentro dos quadrados. O recipiente para azeite tem estampa rosa com linhas azuis e brancas e bananas em verde e preto e o copo é rosa, com quadriculado em outra tonalidade de rosa, com as cerejas lilases. Como se pode perceber pela descrição, são quase infinitas as cores e as padronagens espalhadas sobre a superfície do papel, em aparente desordem. Porém o resultado geral é belíssimo, extremamente alegre e também muito debochado.

Pode-se supor referências a objetos familiares — a padronagem da toalha lembra muito tolhas de plástico, que eram populares nos anos 1950/60 — como também poder-se-iam ver referências à determinadas obras de Matisse, também carregadas de estampas em inúmeras cores. Em última instância é uma natureza-morta, podendo se imaginar como referência irônica às “vanitas com comida”, pois mesmo não tendo uma caveira, ainda tem-se um frango carbonizado...

Todos os desenhos desta série seguem esta mesma lógica construtiva, diferindo entre si pelo motivo central, que varia muito: uma pia de banheiro, um banheiro de criança, um par de sapatos. Porém são todos muito coloridos, irônicos e cobertos de estampas o que unifica totalmente o conjunto.

Conforme enunciei no início, me pergunto como um artista passa de uma série para a outra tão díspar, já que, aparentemente, o único aspecto que se mantém em ambas é o material utilizado? Para dar sequência a procura por respostas, analiso a seguir dois trabalhos, ambos de 1979, que podem ajudar a entender como se deu esta transformação.

Os desenhos de 1979 – O Monte Fuji

Como estes desenhos não têm título, para facilitar a comunicação, apresento-os com nomes que não foram definidos pelo artista. Ao primeiro chamarei de “Monte Fuji” [Figura 3]. Sua antiga proprietária assim o intitulava, pois percebia semelhanças de um detalhe do desenho com as representações tradicionais japonesas do Monte Fuji. Tem-se aqui um trabalho híbrido das duas séries anteriormente citadas, ou seja, com algumas características da série de 1977 e outras da série de 1980/81. Este trabalho tem como características da primeira série o uso extensivo do branco do papel, as referências a projetos de construções e a presença dos elementos gráficos — linhas e setas –, além das áreas cobertas com grafismos que remetem à grama. Desapareceram, entretanto, as estruturas ortogonais, os escritos e os “montes de feno”. Da série que virá tem-se as representações figurativas, os elementos em perspectiva e uma certa desordem na estruturação do espaço.

O desenho “Monte Fuji” tem na metade inferior uma predominância de texturas em marrons e pretos, que associo com terra ou grama e na metade superior uma predominância de azuis, que percebo como a representação de água. Pode-se dizer que é uma paisagem. Na metade inferior, tem-se o elemento que mais chama a atenção: um extintor de incêndio, representado de modo realista, caído sobre uma área com textura em marrom óxido, a mesma cor e textura presentes nos desenhos de 1977. Tem-se ainda à sua esquerda um “copo de papel”, estampado, como o que aparecerá posteriormente no “frango assado”. Ambos estão sobre as áreas em tonalidades de amarelo óxido, marrom e preto, que pode-se inferir como uma superfície de terra firme. Ocupando toda parte inferior do desenho, próximo ao limite do papel, temos cinco figuras, que parecem goleiras sobre manchas azuis, que estabelecem uma ligação visual com os azuis que dominam a metade superior da obra. Estas goleiras parecem “projetos”, como na série anterior, anulados por riscos vermelhos.

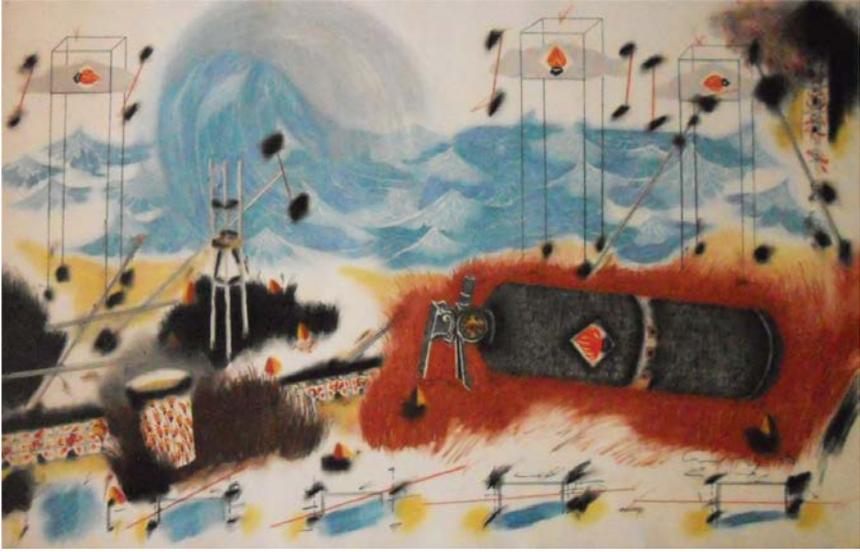


Figura 3 · Carlos Pasquetti. Sem título [Monte Fuji], 1979.
Pastel e lápis de cor sobre papel, 64 x 100 cm.
Coleção particular. Fonte: Arquivo do colecionador



Figura 4 - Carlos Pasquetti. Sem título [A Santa], 1979.
Pastel e lápis de cor sobre papel, 102 x 64 cm.
Coleção particular. Fonte: Arquivo do colecionador

Na metade superior da folha, têm-se os azuis, imagino uma representação de mar, com pequenas ondas pontiagudas e uma grande onda, tudo em tons azuis, que nos fazem lembrar “A Grande Onda de Kanagawa” do artista japonês Katsushika Hokusai (1760 — 1849). Unindo visualmente as duas metades do desenho têm-se uma série de elementos, verticais ou inclinados, que saem da metade inferior, indo até a parte superior do papel: são três torres, ou seria mais correto dizer que são três esquemas de torres, uma na extrema esquerda e duas à direita, encimadas por cubos, definidos apenas por suas linhas limites, sugerindo perspectiva. Além destas torres há outros cinco elementos que parecem “sarrafos”, longilíneos, trabalhados com luz e sombra. Temos também riscos vermelhos, semelhantes aos que estão sobre as goleiras, próximos à parte superior das torres. Veem-se ainda dois elementos, difíceis de definir: um horizontal, à esquerda da metade inferior, e outro idêntico, porém em posição vertical, no lado direito superior. Eles sugerem uma estrutura transparente, dentro da qual há pequenas manchas amarelas e vermelhas e setas indicando um movimento de rotação. Em todo desenho, nas duas metades, veem-se pequenas manchas pretas que ajudam a unificar o trabalho.

Um último detalhe: na série de 1977 havia pequenas manchas em laranja e ocre. Neste trabalho de 1978 há também pequenas manchas, porém aqui têm suas formas definidas, sendo claramente pequenas tochas de fogo, que aparecem como uma marca no extintor e pairando dentro dos três cubos que encimam as torres. Como prenuncio da série posterior, há aqui uma certa desordem, os diversos elementos parecem estar soltos. Porém, o todo do trabalho funciona muito bem, pois, apesar da diversidade de tratamentos e soluções o artista consegue uma perfeita unidade obtida com as cores, que pontuam todo espaço, e com os diversos elementos que se entrecruzam, criando uma agitada e animada composição.

A Santa

Este trabalho, também sem título, nomeio de “A Santa” [Figura 4], pois há uma forma que lembra uma imagem de Nossa Senhora. O desenho também apresenta características da série que a antecede e da que a precede. Lembrando os desenhos de 1977 têm-se a persistência dos brancos do papel, uma certa estruturação ortogonal, a faixa inferior com tratamento diferenciado, os grafismos (linhas e setas) e uma certa ênfase nos pretos, eventualmente com a mesma textura anteriormente registrada. Da série posterior, a partir de 1980, aparecem os elementos figurativos e uma forte sugestão de estampa. O desenho tem uma estreita faixa preta horizontal que o corta um pouco acima da metade, da qual

descem muitas linhas finas, com diferentes comprimentos e espaçamentos entre elas, todas terminando em pequenas manchas pretas. Há também uma faixa na base, com um tratamento diferente do restante: é um quadriculado, feito a régua, que pode ser um gráfico ou também representar uma série de montanhas.

Além destes elementos gráficos que seccionam o trabalho, temos como formas principais uma figura azul e algo que lembra uma estrutura metálica, ambas verticais. A figura azul lembra a forma de uma santa, por causa do manto, mesmo esvaziado de forma humana. Esta sugestão é reforçada por ela ter sobre a parte superior, onde estaria a cabeça, uma coroa amarela e laranja, sugerindo ser dourada. A ideia do desenho como projeto, como os de 1977, aqui está sugerida na coroa: nos lugares onde deveriam haver pedras preciosas saem setas, que chegam a pequenas manchas em azul, vermelho, laranja e verde, sugerindo serem estas as cores das pedras não representadas da coroa. A outra forma, que tem a mesma altura da "santa", lembra uma estrutura metálica, um suporte portátil para telas de projeção ou um equipamento antigo para medir a altura das pessoas. É importante frisar que estes elementos desconsideram totalmente a faixa preta que corta o desenho horizontalmente, integrando a parte superior e inferior do desenho. Existem também outros elementos figurativos, espalhados em todo o espaço do papel: partindo da parte superior esquerda, em direção à parte inferior direita há um pequeno galho com folhas, uma "caixa" de fósforos, um bote de madeira, um filme fotográfico, um castiçal com uma vela, uma chave de fenda, uma maleta executiva, um vidro de tinta de caneta, um garfo e um prato com um peixe dentro.

Como se vê, é difícil imaginar relações de significado entre estas figuras. Mas pelas cores é possível, uma vez que todas, com exceção da santa, são executadas em variações de siena e de preto. Para completar a obra aparecem ainda três diferentes elementos que se repetem: 1. Pequenos retângulos quadriculados, dentro de manchas pretas sobre as quais há grafismos em branco, sendo seis na parte superior e quatro na metade inferior, com "montanhas" semelhantes à faixa da base; 2. Manchas em siena, vermelho e preto, que remetem às manchas dos desenhos de 1977, porém aqui sugerindo tochas de fogo, mais concentradas na metade superior do desenho e, 3. Pequenas flores, também em siena e preto, ladeadas por setas curvas, que sugerem movimento.

Conclusão

Não conheço qualquer texto escrito por Carlos Pasquetti sobre seus trabalhos. Ele sempre se mostrou arredio à escrita ou mesmo a falar sobre sua obra. Sendo assim, não há como saber as motivações para a criação de seus trabalhos. Se

tentássemos encontrar justificativas para as transformações que seu trabalho apresenta ao longo do tempo, seriam apenas suposições, sem nenhuma base concreta. Sobre o desenho de Carlos Pasquetti, escreveu Flávio Gonçalves (2013) que,

Os desenhos de Pasquetti são marcados pela investigação das possibilidades construtivas e perceptivas geradas por esse meio. São, portanto, desenhos que tratam de desenhos, de como estes são construídos e quais elementos os constituem. O campo do desenho tem sido seu terreno de jogo privilegiado, uma esfera inaugural onde algumas ideias são testadas e replicadas de diferentes modos.

O que se tem, e sobre isto tentei escrever, são seus trabalhos, onde podem-se ver as mudanças acontecendo. Seus trabalhos são concretos e mostram como seu pensamento vai se alterando através do tempo, sem questões filosóficas ou conceituais abertamente declaradas, mas plasticamente visíveis e, no fundo, é isto que importa.

Referências

- Brites, Blanca Luz. (2015). "Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em sintonia com seu tempo" in "Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral — 1910–2014" / Organização Paulo Gomes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2º v.
- Cattani, Icleia Borsari & Bulhões, Maria Amélia. (2012) "Experiências de Ruptura nas Artes Visuais" in "100 Anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS". Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Cattani, Icleia (2017) "Formas e Espaços "Imigrantes" nos desenhos de Carlos Pasquetti". No prelo
- Gonçalves, Flávio (2013). "Um todo e o corpo". In Paralelo 31, Edição 1. Pelotas, Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/paralelo31/files/2014/02/08_artigo07_flavio.pdf

El Espacio Poético en las Epifanías Urbanas de Garaicoa

The Poetic Space in the Urban Epiphanies of Garaicoa

IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*País Vasco, artista visual y performer.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes. Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, País Vasco.
E-mail: iratxe.hernandez@ehu.es

Resumen: La ciudad constituye tanto el espacio simbólico como el campo de juego desde el que Carlos Garaicoa desarrolla su práctica artística multidisciplinar. A continuación, analizaremos las piezas incluidas en la exposición "Epifanías urbanas" (Bilbao, 2017) para desentrañar las claves de la construcción de un espacio poético donde los modos de hacer incorporan planteamientos performativos y colaborativos así como aspectos plásticos que revelan una ciudad efímera de tintes ficcionales que emerge a partir de la compilación y re-elaboración de objetos y acciones desarrolladas en su seno.

Palabras clave: Carlos Garaicoa / ciudad / deriva urbana / mise-en-scene.

Abstract: *The city constitutes both the symbolic space and the playing field from which Carlos Garaicoa develops his multidisciplinary artistic practice. Next, we will analyze the pieces included in the exhibition "Urban Epiphanies" (Bilbao, 2017) to unravel the keys to the construction of a poetic space where the ways of doing incorporate performative and collaborative approaches as well as plastic aspects that reveal an ephemeral city of dyes fictional that emerges from the compilation and re-elaboration of objects and performative actions developed in its midst.*

Keywords: Carlos Garaicoa / city / urban drifting / mise-en-scene.

Introdução

Hace unas tres décadas que el joven Carlos Garaicoa (1967), carente de estudios formales en arte hasta ingresar tardíamente en el Instituto Superior de Arte de La Habana en 1989, comenzó a recorrer cámara en mano su Habana Vieja natal. Estos paseos por la ciudad aún en la actualidad forman parte de su práctica, si bien han evolucionado desde un enfoque de mero reportaje hasta planteamientos de cariz más objetual y conceptual, trazando una trayectoria artística que toma la ciudad contemporánea como objeto de investigación-creación bajo una mirada crítica.

Hoy día Garaicoa alterna actividad entre sus estudios cubano y madrileño, realizando una obra que rechaza un carácter disciplinar único para abordar un amplio espectro de formas y medios -instalaciones, dibujos, cine, fotografía, planos, libros pop-up, esculturas, maquetas...- mientras goza del prestigio que le otorga engrosar insignes colecciones privadas, galerías y museos así como participar en los principales eventos de arte contemporáneo como las bienales de Venecia, Sao Paulo y La Habana o la Documenta en Alemania.

En la primavera de 2017, el Azkuna Zentroa presentó en el antiguo edificio de la Alhóndiga su primera exposición individual en Bilbao titulada “Hiriko Epifaniak / Epifanías Urbanas” conformada por tres grandes instalaciones -*Sin Título (Alcantarillas)*, *Fin de Silencio* y *Partitura*- que muestran con especial énfasis la idea del recorrido urbano y que analizaremos a continuación. La muestra se completaba con un taller en que se proponía a l@s participantes la creación de una pieza colectiva a partir de la deriva como método de exploración. El mismo título de dicha actividad orientada a dar a conocer parte de la metodología creativa del artista cubano -*En busca del tesoro. De Garaicoa a Bilbao, deriva para encontrar sentires urbanos no oficiales*-, avanza el sentido de su poética ficcional surgida a partir de la documentación re-elaborada de la realidad.

1. Sin Título / Alcantarillas (2014)

La primera estancia de la exposición acoge una proyección de fotografías en bucle donde el suelo urbano -concretamente las alcantarillas- y el transitar a su través se erige en protagonista. Un ir y venir que apunta a la ciudad como ente vivo y en permanente movimiento, en constante generación frente a su concepción estática como mero entramado arquitectónico. De hecho, la renuncia a la pared como soporte artístico convencional es una opción consciente que transforma el suelo en auténtico vertebrador de la exposición, no sólo en su dimensión de soporte, sino en un sentido inmersivo, pues el/la receptor/a se introduce y circula en el mismo espacio de las piezas a diferencia de la gran parte de sus obras previas.



Figura 1 · Detalle de *Sin título (Alcantarillas)*, Azkuna Zentroa, Bilbao, País Vasco. Fuente: https://elpais.com/cultura/2017/03/12/actualidad/1489318356_877349.html.

Figura 2 · *Partitura*, Azkuna Zentroa, Bilbao, País Vasco. Fuente: propia.

Sin título (Alcantarillas) se completa con la instalación física de varias alcantarillas manipuladas que salpican un suelo embaldosado a imagen y semejanza de las aceras de la localidad en que se exhiben, realizando un guiño cómplice a su emplazamiento que no alcanza, sin embargo, un pleno sentido site specific. Dichas alcantarillas han sido configuradas a partir de imágenes y textos que tergiversan su sentido original para convertirse en manifestación del malestar popular ante la realidad socio-política actual con un punto de ironía. Hablamos de soportes oficiales que recogen los sentires no oficiales. Ejemplos de ello son la leyenda “alumbrado público” junto a la imagen de un no-nato o su conversión en una curiosa diana (Figura 1).

De esta forma, Garaicoa desplaza su discurso crítico desde el plano vertical propio de las arquitecturas en ruinas que caracterizan sus conocidas fotografías intervenidas hasta la horizontal de la acera. Una fragilidad la de las ruinas que también se explicita en las maquetas de ciudades realizadas en materiales como las lámparas de papel de arroz -*Nuevas arquitecturas, o una rara insistencia para entender la noche* (2000)-, cartón recortado -*Bend City* (2008)- o de vidrio e imanes *Proyecto frágil* (2014). La ruina es presentada como metáfora no ya de un pasado histórico superado sino como el fracaso de los sistemas ideológicos y grandes relatos que estructuraron el pensamiento durante la última modernidad, el desencanto en relación a utopías alusivas tanto a regímenes socialistas revolucionarios como a las sociedades tardo-capitalistas -a este respecto resulta elocuente el título de su exposición de 2006, *Postcapital*-. La ruina nos recuerda la fragilidad de exponentes durables de sistemas ideológicos como son los edificios y monumentos, si bien en este sentido, las alcantarillas presentadas también detentan un estatus ambiguo, al poder ser entendidas por un lado como expresión urbana directa de la ciudadanía y por otro como el monumento funerario a los lemas y soflamas de una época reivindicativa que, como ya ocurriera con Mayo del 68, son cosificadas y asimiladas por parte del propio sistema artístico y por el poder que lo sustenta.

2. Partitura (2016)

En la misma estancia se despliega la pieza central, gestada durante más de una década. La baldosa que cubre el total de la sala funciona como elemento aglutinante, no ya sólo entre piezas de una misma exposición sino entre el exterior y el interior del recinto, en la medida en que ha sido descontextualizada desde las aceras para ser re-introducida en la galería portando todas sus connotaciones.

La puesta en escena de la variedad de elementos constitutivos de esta instalación multidisciplinar -video, música, grafía y objetos- también resulta des-

tacable: una serie de atriles dispuestos en semicírculo en torno al estrado sobre el que descansan tres pantallas frente a una reducida zona de asiento. Tal ordenación remite a la formación convencional de una orquesta sinfónica, donde el conjunto de músic@s divide su atención entre su partitura individual sobre el atril y el foco común del/la potencial directo@ de orquesta, situada en posición central y en cota superior (Figura 2).

Así, se distinguen dos zonas disponibles para el público, que es libre de deambular a lo largo del conjunto de la instalación. Por una parte, cada atril porta unos cascos, una especie de partitura con dibujos que recuerdan a Klee o Kandinsky en lugar de notas y una tablet que reproduce el registro audiovisual de la interpretación individual de cada músic@ callejer@. La audición mediante los cascos y la visualización en la tablet nos da acceso al registro de la interpretación particular de cada músic@. Por otra parte, el lugar privilegiado del estrado presenta a través de sus tres pantallas una composición musical realizada expresamente para la pieza por el compositor Esteban Puebla. La dimensión auditiva del tríptico deriva, en consecuencia, de una re-elaboración del archivo sonoro. Mientras las pantallas laterales muestran a l@s intérpretes de la composición musical –cada uno en un rincón diferente de la urbe–, la central presenta una animación con los mismos grafismos que remiten a notas y pentagramas de las partituras individuales. En un principio, dichos dibujos sugieren evidentes relaciones formales con el lenguaje musical pero, a medida que la animación avanza, las grafías se liberan de los pentagramas estáticos transformándose constantemente sin perder la relación rítmica con la composición sonora. El cariz más abstracto de estos dibujos recuerda, en cierta medida, a la musicalidad visual inscrita en los filmes experimentales de Eggeling y Richter.

La novedad metodológica principal de esta pieza en el conjunto de la obra de Garaicoa estriba en su carácter colaborativo puesto que el retrato de la ciudad contemporánea que evoca ha sido realizado gracias a la contribución de unas setenta personas entre músic@s y técnic@s audiovisuales, construyéndose la pieza a partir de un vasto trabajo de documentación recabado a lo largo de sendos paseos por las ciudades de Madrid y Bilbao. De esta forma, *Partitura* encuentra su fundamento en dos prácticas performativas: de un lado un amplio abanico de interpretaciones musicales que, durante un lapso temporal variable, levantan un espacio urbano inmaterial y efímero -una ciudad poética donde hallamos el eco de “Las ciudades Invisibles” de Italo Calvino-, y de otro la deriva urbana –incorporada al arte gracias a los situacionistas y ampliamente analizada por Careri en su concepción de un urbanismo itinerante-.

Centrándonos en esta segunda, cabe recordar que desde sus mismos inicios, Garaicoa ancla las bases de su creación en una realidad urbana que rezuma memoria y olvido. Recorrer el barrio más añejo de la localidad cubana supuso toparse con los vestigios de un pasado histórico cuya diversidad queda evidenciada en su mezcla de estilos arquitectónicos, testimonio de diferentes épocas y habitantes: españoles, británicos, franceses y estadounidenses. La degradación de estos edificios y monumentos, carentes de mantenimiento alguno a lo largo de cuatro décadas, comienza a atajarse durante los 90 emprendiéndose unas labores de investigación y restauración que derivan en la declaración de la Habana Vieja como Patrimonio de la Humanidad en 1982. Podríamos confrontar tales labores de recuperación con la propuesta de Garaicoa donde la realidad se ve reconstruida bajo parámetros en los que rige una poética no exenta ni de crítica ni de imaginación, aplicadas tanto a posibles pasados –la memoria como construcción– como a futuros ficcionales. Un “arte del rodeo” que mana de un tejer realidad y ficción en un sentido casi borgiano.

Así, podemos reconocer en este artista cubano la figura del flâneur parisino de finales del siglo XIX, aquel paseante que vaga sin objetivo específico por las calles de la ciudad con los sentidos y el espíritu abierto a todo tipo de encuentros e impresiones fortuitas. En este sentido, tal y como apunta Careri, los flâneurs inventan una regla pertinente al caso de esta pieza, toda vez que incorpora el factor temporal a la hora de reflexionar sobre el espacio urbano:

Sabemos que quien anda fijando una meta y un tiempo definido pierde todas las posibilidades que ofrece la deriva. Saber perderse conlleva una gran disipación de energías y, sobre todo, de tiempo. Pero solo perdiendo el tiempo se ganan Espacios Otros (Careri, 2015: 127)

3. Fin de Silencio (2010)

Este flânerie constituye una etapa inicial en el proceso creativo que será posteriormente superado en orden a fundamentar un cuestionamiento crítico de los elementos y códigos cotidianos y de los sistemas de poder subyacentes. De hecho, el caminar tiene un especial reflejo en *Fin de silencio* una pieza que, tras ser exhibida en solitario en el Matadero de Madrid, se ubicó en Bilbao separada por una pared exigiendo a sus visitantes descalzarse para poder recorrerla (Figura 3).

Se trata de una serie de tapices de gran formato realizados a partir de fotografías en alta resolución tomadas en las calles de la Habana y tejidos en un telar Jacquard operado por ordenador. Dichas fotografías recogen tanto los nombres de tiendas y comercios que en los 40 y 50 cubrían sus pétreos suelos

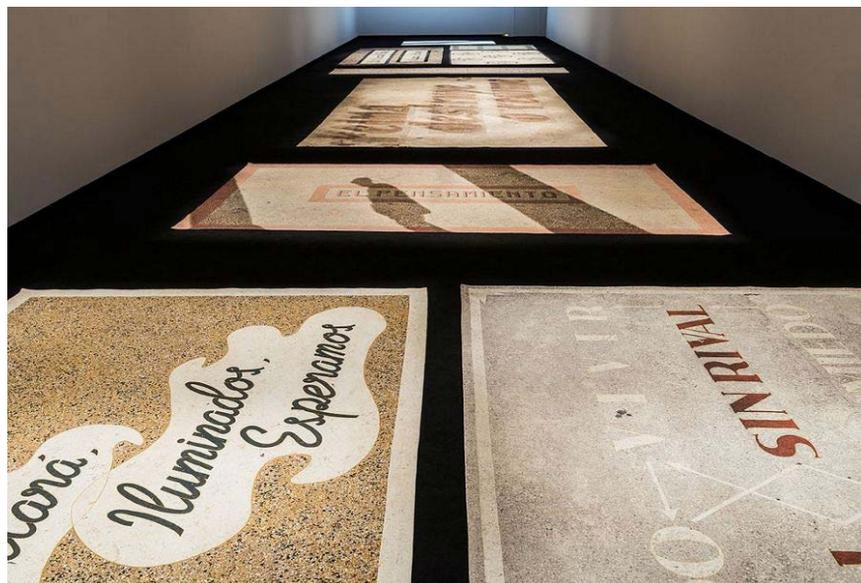


Figura 3 - Detalle de *Fin de silencio*, Azkuna Zentroa, Bilbao, País Vasco. Fonte: <http://artishockrevista.com/2017/03/23/carlos-garaicoa-epifanias-urbanas/>.

y han sido reproducidas de tal modo que representan no ya los rótulos intactos sino transformados por las propias vicisitudes tras ser recorridos: minúsculas roturas en la piedra, manchas de chicle o las sombras que las transeúntes de aquellos tiempos proyectaron. Un espacio que detenta las huellas del tiempo y la actividad de sus habitantes. De algún modo, al caminar de aquellos se superpone el de las personas que recorren la muestra.

También los textos han sido alterados. Los nombres comerciales originales — *La Lucha, Reina,...* —, altamente inspiradores en sí mismos, han sido rematados — *La lucha es de todos, Reina destruye o redime,...* — añadiendo contenidos al mensaje que evocan una suerte de historias latentes en la ciudad casi a la espera de ser narradas y reinventadas en una operativa similar de modificación de mensajes con ecos de poesía concreta implementada en el plano vertical de las vallas comerciales de la serie *La palabra transformada*.

Conclusão

La deriva constituye una clave metodológica en la creación de Carlos Garaicoa que da pie a un ejercicio de observación y documentación -ya sea de músicas, rótulos comerciales o alcantarillas — sometidos posteriormente a re-elaboración. El planteamiento de “Epifanías Urbanas”, orientado al suelo, trasciende la idea de permanencia asociada tradicionalmente a la ciudad para definirla en razón de acciones performativas como la interpretación musical o el tránsito. Así, la urbe contemporánea se nos muestra impregnada de una poética que remite al sentimiento de decepción derivado del descreimiento con respecto a los grandes proyectos emancipatorios pero también de aspectos ficcionales relacionados ciudades concebidas por grandes literatos.

Referências

Careri, Francesco (2016): *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2932-9

Careri, Francesco (2013): *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2758-5

Garaicoa, Carlos (2012): *Carlos Garaicoa. La fotografía como intervención = photography as intervention*. Madrid: La

Fábrica. ISBN: 978-84-153-0373-2.

Garaicoa, Carlos (2014): *Carlos Garaicoa. Orden Aparente*. Santander: Fundación Botín. ISBN: 978-84-15469-39-1

Lapeña, Gloria (2014): “El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, ISSN: 1989-4015, vol. 6 (1): 21-34.

Antonio García López: Colagem e Política como processo de Pintura

*Antonio García López: Collage
and Politics as a Painting Process*

ILÍDIO SALTEIRO*

Artigo completo submetido a 07 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Pintor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: i.salteiro@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Antonio García López (1970) estudou Pintura na Faculdade de bela Artes de Universidade de Valencia e atualmente é pintor, investigador e professor de Pintura na Universidade de Múrcia, sustenta o seu projeto artístico recente na colagem. Com forte ironia, sarcasmo, humor como estratégia conceptual, tem realizado um número bastante alargado de obras nas quais a visualidade, a delimitação de espaços e a colagem são os elementos conceptuais que definem a composição.

Palavras chave: Colagem / pintura / arte e politica.

Abstract: *Antonio García López (1970) studied painting at the Faculty of Fine Arts of the University of Valencia and is currently a painter, researcher and professor of painting at the University of Murcia, sustaining his recent artistic project in collage. With strong irony, sarcasm, humor as a conceptual strategy, he has performed a large number of works in which visuality, space delimitation and collage are the conceptual elements that define composition.*

Keywords: *Collage / painting / art and politics.*

Introdução

Antonio García López, pintor e investigador nascido e formado na Universidade Politécnica de Valencia, é professor de pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Múrcia. Artista com uma atividade regular, mas naturalmente afastada dos circuitos do mercado de arte atual, é um profundo conhecedor da arte contemporânea, ao mesmo tempo que se deixa envolver pela atmosfera artística valenciana, povoada de grandes artistas históricos como José de Ribera (1591-1652), Joaquim Sorolla Batisda (1863-1923) e sobretudo Josep Renau Berenguer (1907-1982). Neste universo, onde uma cultura pictórica está bem representada, desenvolve o seu trabalho artístico, tocado pelas influências dos enquadramentos do cinema e experimentando a realização de manifestos agitadores de consciências e transformados em pintura.

Enquanto investigador o seu trabalho está acessível em diversas publicações e sites da universidade onde leciona. Publicações orientadas em função de linhas de investigação bem definidas: a pintura numa relação estreita com os novos materiais pictóricos ou as novas matérias, as questões de género e as influências do cinema na Pintura. Sendo estas as três questões que estruturam a sua investigação teórica, são também estas questões que vão estruturando e construindo a sua obra pictórica através de visualidades, espaços e colagens. Quando nos referimos a visualidades, referimo-nos à pintura em si mesma, como um todo. Quando nos referimos a espaço, referimo-nos à delimitação retangular e perfeita, quadrada, muito acentuada particularmente na série de trabalhos intitulados “Personagens da Crise”. Quando nos referimos a colagem, referimo-nos ao paradigma da pintura onde a cola é sempre o médium; um médium rotineiramente usado no nosso quotidiano através de constantes *cut and paste*.

O processo cut and paste composto pela apropriação de identidades pictóricas diferentes resgata-as pela sua reutilização/recriação, criando novos contextos, através de sobreposições, transparências, camadas criando planos, criando perspetivas. A conjugação destes elementos pode gerar uma multiplicidade de soluções, renovando o seu significado e mensagem (Cordeiro, 2014)

A sua pintura é feita com a consciência, do *cut and paste*, do que se corta, recorta e do que se cola noutro enquadramento, compondo discursos visuais, políticos muitas vezes, extremamente retóricos e discursivos, exorcizando emoções, agitando consciências, sem medos de ser acusada, pejorativamente, de panfletária. Panfletária apenas porque se atreve a questionar-nos, a incomodar-nos, ao invés de se subjugar às normas e regras da composição *bauhausiana* ou do plasticismo.

Em 1937 Josep Renau Berenguer (1907), artista e professor de Belas Artes na Universidade de Valencia foi o responsável pela encomenda a Pablo Picasso de uma pintura para o Pavilhão de Espanha na Exposição Internacional de Paris. Esta simples encomenda, dando origem à *Guernica*, pintura da qual todos sabemos a história, também deu origem ao exílio do seu encomendador, porque questionou, sublinhou e manifestou opinião. Hoje podemos verificar que o questionamento e a opinião em paralelo com o equilíbrio e harmonia também são uma via da arte. E a via de Antonio García López é essa. E é apenas a ‘autoridade pessoal’ e a ‘personalidade’ própria dos artistas (Negreiros, 1971) que lhe confere o direito de manifestar opinião.

1. Personagens da Crise

A série *Personagens da Crise*, de 2013, corresponde a um conjunto de trabalhos, claramente incómodos pelas opções que nos obriga a tomar, criando complicações, questionando-nos sobre o nosso posicionamento social e obrigando-nos, num processo de pura reconstrução mental, a identificarmo-nos ou recusarmos o que nos é apresentado. Esta série serve-se de alegorias ao dinheiro, à economia, à geopolítica ou à corrupção, para articular imagens num universo compositivo irónico, maledicente, tanto à maneira das cantigas de escárnio e mal dizer, à maneira trovadoresca, como à maneira de Josep Resnau Berenguer na serie *The American Way of Life* (Figura 1). Este modo de estruturar e construir a sua obra, possibilita que esta série de trabalhos possa ser enquadrável numa atualizada pintura de género e de costumes.

O trabalho de Antonio García López, pela dimensão conceptual que carrega dentro de si, tendo em conta todos os plasticismos do século XX, ultrapassados para cumprir o desígnio maior de assinalar os personagens do seu tempo, utilizando a Pintura como médium. Nesta série, as coisas maiores não serão os abundantes e grandes temas da atualidade sobre arte, estética e filosofia, mas serão sobretudo a análise das realidades envolventes e das rotinas do quotidiano. Realidade em mudança, em crise estrutural, aberta a todas as propostas e soluções e onde o paradigma de vanguarda ditadora de verdades efémeras, já não faz algum sentido porque há espaço para muitos outros paradigmas (Khun, 1975), desta vez enquadrados pela consciência dos valores da sustentabilidade e não da novidade pela novidade ou da “arte pela arte”.

É nesta relação entre a questão de género ou de costumes profanos da sociedade atual e a rejeição dos valores meramente compositivos, que se situa a pintura de Antonio García López. A arte e a política estão presentes neste trabalho, quase nos colocando dentro da acção como numa obra literária, dramática ou



Figura 1 · Josep Renau, *Just married*. Serie *The American Way of Life*, 13, 1957. Instituto Valenciano de Arte Moderna. Depósito Fundación Renau, Valencia.

Figura 2 · Antonio García López, *El Recortado*, *La mitología griega nos lleva a la historia de Icaro y sus alas, cuyas plumas estaban unidas con cera, tan alto quiso volar, que el sol las derretió. Algunos tienen más suerte, como el austriaco volador patrocinado por Red Bull y que puede lanzarse desde casi 40 kilómetros de altura con total seguridad. Sin embargo en España Icaro, se lanzan desde el balcón de su casa, porque un día firmó una hipoteca tan alta que ha ahora no puede pagar*, 2013. Cartão, papel, tintas industriais, tesouras, caixa, 50 x 50 cm. Fonte: própria.

Figura 3 · Antonio García López, *El Recortado*, 2013. Cartão, papel, tintas industriais, tesouras, caixa, 50 x 50 cm. Fonte: própria.

mesmo cinematográfica. Mas sempre com o ver, a plasticidade e com a ausência de tempo que caracterizam a pintura.

O pensamento estruturante da série intitulada *Personagens da Crise* teve como objetivo dar visibilidade, de uma maneira pessoal, às vítimas e perpetradores das mudanças traumática que estamos vivenciando, porque esta situação social, política, económica e instável afeta diretamente a vida e a saúde física e mental das pessoas (López, 2013). Por isto esta série de trabalhos acaba por nos colocar a questão da função da arte e neste caso, da pintura.

2. Função

A questão da funcionalidade da arte na pintura de AGL é uma evidência, lúcida e consciente. Tanto a visualidade criada como o texto que a acompanha são duas formas paralelas que constituem um todo. O texto acaba por ser um título longo que disponibiliza assuntos, que nos dá pistas, que nos sinaliza momentos, universalizando-os. Como *Ícaro* (Figura 2), também *El Recortado* (Figura 3) está acompanhado por um texto:

La técnica del recorte, requiere de cierta pericia y grado de madurez, se hace necesaria una gran coordinación. Todo recorte no aplicado con la precisión del bisturí viene asociado a una víctima potencial, si las medidas de ajuste son aplicadas a tajo grueso, se corre el riesgo de que la víctima pase definitivamente a cadáver esquelético (López, 2013).

El recortado é uma metáfora onde a palavra e a imagem convivem com a mesma importância, lado a lado, em formatos separados. Um processo de trabalho que releva uma prática artística como intervenção social. Esta também é uma função da pintura como qualquer outra, explicitamente tratada nesta exposição, encomendada apenas pelo livre arbítrio do seu autor, e pela ‘autoridade pessoal’ do artista (Negreiros, 1971)

A encomenda de arte é um assunto bastante comum no panorama artístico mundial, ao nível das bienais, feiras e mercado de arte em geral, liderado por leiloeiras, galerias, museus e políticas para quem a função da arte é um elemento de prestígio social e de investimento. Universos onde geralmente o artista, investigador e professor não se situa. A encomenda feita pelo artista a si próprio deixa de ser encomenda e passa a ser projeto artístico, com estudo, investigação e exposição. É deste modo que enquadrámos o processo de produção artística de Antonio García López

A função da Pintura tão explicitamente tratada por Fernand Léger (Léger, 1965), numa publicação que marcou e refletiu o espírito de uma geração modernista, encontra na “arte pela arte” o modelo enaltecido e sobrevalorizado no

século XX (Witcombe, 1995), cujas funções se poderão resumir a tornar mais belos os diversos quotidianos modernistas. Neste caso a arte olha apenas para si própria, sem cumprir outras funções, subjugando-se a continuados princípios de encomenda, nos quais o trabalho de investigação e prospeção característico da atividade artística se dissipa no cumprimento imediato das tarefas e deveres que a sociedade de consumismo cultural lhe solicita, através dos argumentos sucessivos do anúncio das mortes de todas as artes.

Mas de um modo pertinente, justificando a sua existência, a pintura permanece, apesar dessas mortes e mortes sucessivamente anunciadas, por causa dos novos instrumentos, das novas matérias, dos novos ecrãs e dos novos media que, inevitavelmente, possibilitam ao homem outros modos de a fazer.

Essa capacidade da pintura para continuar a crescer e a absorver essas novas realidades permite-nos estar em condições de desmentir os rumores que durante décadas ouvimos em relação à morte e ao desaparecimento desta singular disciplina artística. Por sorte, tal como o fim do mundo, esse momento ainda não chegou (López, 2012).

3. Conclusão

Verificamos uma grande proximidade entre a série *Personagens da Crise* de Antonio García López e a série *American Way of Life* de Josep Resnau, dos anos 50. Uma proximidade explícita na forma, através do corte, do recorte e da colagem e explícita no conteúdo, através da ironia, do sarcasmo e do humor. Em ambas a agitação das consciências é o seu ponto de chegada.

O processo artístico que Antonio García López utiliza na sua obra, para além de estar ao serviço da composição e conseqüentemente dos elementos estruturais da pintura, também se estrutura em função das opções e das ideias acerca do mundo que envolve a pintura, a arte, e cada um de nós como coabitantes desta sociedade. Quando a obra artística tem este discurso, muito localizado no tempo e no espaço social e político perderá leitura? Ficará refém deste assunto mundano em detrimento do assunto estético? Se assim for, que importa isso? E a quem?

Arte e política estão hoje mais ligadas do que nunca. Alguns artistas explicitam-na, outros servem-se dela. A arte é um instrumento do poder, que a usa, que a abusa e que a maltrata. Dizemos maltrata pelo cerceamento à investigação, à prospecção, à experimentação e à exposição, como é verificável pelos privilégios dados ao museu como imóvel em desfavor do museu como coleção.

A questão da arte e política, da função da pintura, da colagem como processo conceptual são questões equacionáveis nesta série de trabalhos, resultantes de investigação, de experimentações sucessivas sem constrangimentos alguns.

Apenas com os argumentos e os fundamentos do seu próprio pensamento, dos seus conceitos e da sua sensibilidade.

Referências

- Cordeiro, Maria da Conceição (2017) *O Processo Criativo da Pintura num Contexto Cultural Híbrido* (tese doutoramento) Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Khun, Thomas (1975), *A estrutura das revoluções científicas*, São Paulo: Perspectiva,
- Léger, Fernand (1965), *Funções da Pintura*, Lisboa: Difusão Europeia do Livro.
- López, Antonio García (2012), "El problema es la solución. La eterna muerte y resurrección de la pintura como disciplina artística", en Revista *DEFORMA Arte, Diseño + Comunicación*, nº3, 2012, pp. 116-125. ISSN 2253-8054, antes Rev. Grafema ISSN 1647-1024.
- López, Antonio García, (2013), *Personajes de la Crisis*. <http://webs.um.es/antoniog> consultado em 22 de dezembro de 2017, ISBN -10: 84-695-7447-7, ISBN -13: 978-84-695-7447-8.
- Negreiros, Almada (1971), *Ensaio I*, Lisboa: Editorial Estampa.
- Witcombe, Christopher (1995), *Art for Art's Sake*, Art History Resources, consultado em 22 de dezembro de 2017 em <http://arthistoryresources.net/modernism/artsake.html>

Los Carpinteros: diálogos entre arte e design contemporâneos

*Los Carpinteros: dialogues between
contemporary art and contemporary design*

HUGO FERNANDO DURAN MORENO*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Colombia, Designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Anhembi Morumbi. Rua Jaceru, 247 — São Paulo — SP CEP: 04705-000. Brasil E-mail: thaugro@gmail.com

Resumo: O artigo tem como objetivo identificar questões da arte contemporânea que podem também atingir o design contemporâneo. Para tanto, é apresentada a obra do coletivo de artistas cubanos Los Carpinteros, proporcionando material para descrever procedimentos e interesses da arte familiares ao design, como o trabalho em equipe, a funcionalidade e o cotidiano. Destaca-se o uso dos objetos como fonte principal para essa aproximação, usando como exemplo as obras, “clavos torcidos” e “cama”. Finalmente, se espera que a discussão e reflexão da obra de Los Carpinteros possa contribuir para aproximações e questionamentos entre a arte e o design contemporâneos.

Palavras chave: Los Carpinteros / arte contemporânea latino-americana / design contemporâneo.

Abstract: *The article aims to identify issues of contemporary art that can also reach contemporary design. For that, the work of the collective of Cuban artists Los Carpinteros is presented, providing material than describe procedures and art interests familiar to design, like teamwork, functionality and everydayness. We highlight the use of objects as the main source for this approach, using as an example the works, “clavos torcidos” and “cama”. Expected, it is hoped that the discussion and reflection raised by of the work of Los Carpinteros can contribute to bring closer approximations and questions between contemporary art and contemporary design.*

Keywords: *Los Carpinteros / contemporary Latin American art / contemporary design.*

Introdução

Mudanças técnicas e tecnológicas no transcurso da história têm influenciado a configuração do entorno que habitamos. Nas últimas décadas os meios de produção e comunicação apresentam desenvolvimentos que possibilitam novas práticas ou o aperfeiçoamento de outras, áreas como as artes e o design são constantemente inspiradas por essas mudanças derivando na convergência de pontos que outrora pareciam distantes, o trabalho coletivo, a funcionalidade, a serialização, etc. E ilustrando o sutil limiar presente nestas práticas.

Pretende-se, por meio deste artigo identificar algumas questões da arte contemporânea que também podem ser reconhecidas no design contemporâneo, a partir da problematização de algumas das suas práticas. Nesse contexto apresenta-se parcialmente a obra do coletivo de artistas cubano Los Carpinteros. O enfoque se dá na descrição de linguagens, procedimentos e interesses que revelam diálogos entre arte e design.

1. Objetos que saem do papel

Los Carpinteros é um coletivo cubano integrado por Dagoberto Rodríguez e Marco Castillo que desde o início da década dos anos 1990 desenvolve obras que subvertem elementos do cotidiano, trabalhando com diferentes técnicas e materiais para a realização de projetos que exploram temas políticos e culturais. Valendo-se de uma rigorosa e aprimorada técnica transitam entre aquarelas, performances ou arquiteturas. Nos últimos anos têm alcançado reconhecimento internacional, sendo representados por diferentes galerias ao redor do mundo, conquistando diversos espaços expositivos e começando sua inserção no contexto da arte latino-americana com reverberação internacional.

O nome Los Carpinteros, (marceneiros, em português), surge do apelido adquirido na época da escola de artes na Havana na que Dagoberto Rodríguez, Marco Castillo e Alexandre Arrechea realizavam trabalhos nos quais predominavam o uso da madeira, motivo pelo qual seus colegas de aulas começaram a denominá-los dessa forma. Além disso era “um nome-síntese que expressava as tensões entre a ideia do artesão-trabalhador (o carpinteiro) em oposição à figura do artista criador de uma obra única”. (Duarte, 2017).

Naquela época a madeira era um dos poucos materiais disponíveis para o trabalho artístico na ilha de Cuba. Deterioradas pelo passar do tempo e do clima, muitas construções abandonadas forneciam matérias para que os jovens artistas explorassem sua vontade artística. Usar os materiais encontrados nos velhos casarões ou nas ruas, determinou inicialmente um dos procedimentos predominantes na criação das obras. Marco Castillo afirma:

Entrávamos nessas casas não apenas como ladrões, mas sobretudo como arqueólogos sociais. O projeto de conclusão da faculdade tinha um sabor quase neocolonial, antropológico. Para resolver nossos problemas do presente e do futuro, o que fizemos foi avançar para trás (Objeto Vital, 2016:7).

Esses materiais carregavam consigo a memória de seu uso, das suas funções o que de certa forma influenciava aquilo no qual seria transformado, conservando uma estreita relação com as coisas do dia a dia, com as coisas que nos são familiares, característica que se conserva vigente na sua obra.

Outro aspecto está relacionado com a denominação de coletivo, nesse sentido a identidade de seus membros é diluída, as obras fazem parte do grupo sendo a autoria dispensada, as obras são o resultado de um contínuo acordo em que cada um desde sua posição participa na construção, em entrevista ao curador Gonzalo Ortega, Marco Castillo afirma que:

O trabalho do coletivo é um ato de negociação constante e, pelo tanto, a maior parte do tempo transcorre conversando, dialogando e debatendo o que faremos; essa é a parte mais importante de nosso trabalho (MUAC, 2015:35. Tradução livre do autor).

Assumir essa condição reflete o compromisso com uma proposta conceitual que transcende a obra, na que as atribuições do trabalho em equipe são reconhecidas como elementares no processo de criação.

A obra de Los Carpinteros aborda entre suas questões principais o cotidiano expressado por médio de linguagens que variam entre trabalhos feitos com madeira, desenho, aquarelas, esculturas, instalações, áudio, vídeo, *site specific*, arquitetura e objetos industriais. Com os que se expressa uma crítica política e social, apresentada com humor, ironia e uma sutil agressividade que desperta no espectador empatia e surpresa. A experiência oferecida pelas obras é completada por um atento cuidado com os detalhes e acabamentos, demonstrando a atenção e o domínio dos artistas nas diferentes técnicas usadas na fabricação e na montagem.

Grande parte das suas obras conservam os atributos físicos das coisas as quais se relacionam. As proporções, as cores os materiais estão inteiramente relacionados com o que está sendo colocado contribuindo para aproximar o espectador. A familiaridade apesar da sua configuração muitas vezes irruptiva com relação ao convencional, torna-se evidente deixando espaço para que a poética atue livremente.

Alguns dos procedimentos frequentemente usados têm relação com a elaboração de projeto; com a repetição, a reprodução, a exageração, a oscilação entre construção e destruição, a subversão das escalas, o desvio da função e subversão do espaço público. Esses possibilitam indicar relações com práticas do design contemporâneo.

Nesse universo material os objetos do cotidiano são frequentemente o suporte para as obras. Dagoberto Rodríguez afirma:

Os objetos que mais nos apaixonam, que mais nos fascinam, são os objetos comuns. A nós não nos encantam as coisas extraordinárias. A verdade é que a magia do objeto simples é para nós o melhor discurso sempre. (MUAC, 2015:25. Tradução livre do autor).

Na obra *Clavos torcidos* de 2013, várias figuras de pregos de grande tamanho, tortos, oxidados ou deformados são espalhados pelo chão (Figura 1), colocando em questão vários aspectos como a funcionalidade. Marco Castillo ao respeito menciona:

Interessa-nos muito a funcionalidade a capacidade do homem de adaptar a visualidade seus objetos em dependência das circunstancias. Não pretendemos ser designers, porém nossa proposta requer una alta dose de conhecimento técnico e observação. (Miller, 2003).

A função do objeto não se dá por terminada quando aparentemente não satisfaz aquilo para o qual foi programado, ela se transforma na medida que é adaptada para outras condições de uso, muitas vezes distantes das iniciais. Essa crítica manifesta na obra pode ser dirigida diretamente para o design que tem como características predominantes a produção constante de novos objetos. Ainda as tentativas de reutilizar, remanufaturar e reciclar, apesar de estarem presentes em muitos discursos contemporâneos, não alcançam um interesse que se equilibre à produção e comercialização em grande escala. Ao respeito da função do objeto Rafael Cardoso (2016) considera que pensar só nela restringe as possibilidades e tempo de uso. Ao transformar a pergunta de qual a função do objeto? Para quais seriam os sentidos possíveis do objeto? Amplia-se a abrangência das situações nas quais esse objeto pode ser usado e previamente projetado. Acrescentar sentidos diversos aos objetos é um passo para a extensão da vida dos mesmos. “Quanto mais um artefato é capaz de agregar a simbolizar valores reconhecidos, mais resistente ele se torna ao esvaziamento e ao descarte” (Cardoso, 2016:167). Os pregos torcidos, oxidados e velhos se recusam a deixarem de servir.

Na obra *a Cama* (2012) é reproduzida uma cama, que se contorna passando continuamente passa por cima e por baixo dela mesma (Figura 2).

A reflexão sobre este objeto pode aproximar-nos ao recorrido histórico que Sevckenko (2001) propõe sobre as fases pelas quais passa a humanidade. Ele usa



Figura 1 · Los Carpinteros, Clavos torcidos. 2013, metal, dimensões variáveis. Cortesia de Sean Kelly Gallery, New York. Fonte: Catálogo da exposição Los Carpinteros (21 de agosto de 2015 al 3 de enero de 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. (2015).

Figura 2 · Los Carpinteros. Cama, 2012. Exposição Silence your Eyes. Kunstmuseum Thun, Suíça. Abril, 2012. Fonte: <http://www.kunstmuseumthun.ch/en/exhibitions/archive/los-carpinteros-silence-your-eyes-2318/> acesso: 02.12.2017

a metáfora da montanha russa, na qual são diferenciados três grandes estágios: no primeiro é citada a subida, a conquista tecnológica que permite ao homem tornar-se dominador de seu entorno, transformando e adaptando a natureza para aproveitar seus recursos com maior facilidade, seguida, nas palavras do autor por uma “revolução científico-tecnológica” que expande e aplica o conhecimento para levar o homem a um futuro próspero e promissor. No entanto, as novas invenções e recursos derivaram no aumento exponencial das piores características humanas, ocasionando grandes momentos de destruição, como as grandes guerras e o aumento dos círculos de pobreza e desigualdade, desvendando aspectos desfavoráveis que colocaram em xeque o denominado “progresso”. A terceira fase, já no final século XX é descrita como o *loop*:

A síncope final e definitiva, o clímax da aceleração precipitada, sob cuja intensidade extrema relaxamos nosso impulso de reagir, entregando os corpos entorpecidos, aceitando resignadamente ser conduzidos até o fim pelo maquinismo titânico (Sevcenko, 2001: 16).

A montanha russa com sua subida prolongada, sua rápida descida, com suas curvas fechadas, seu ciclo repetitivo e o esvaziamento do poder de reação, resume adequadamente o processo histórico que nos situa no contemporâneo.

Articulações finais

A abundante produção artística do coletivo Los Carpinteros, expõe com assertividade muitos aspectos pelos quais se descreve a arte contemporânea. As preocupações políticas e sociais, temas fartos e pertinentes na história da arte, são revistos e expressados de uma forma fluida, vestida de uma vagagem cultural e idiossincrática que constitui a sua singularidade.

A proximidade com algumas das práticas do design é evidente, mas em nenhum momento deve ser esquecido que o design se enquadra sob outras intenções, priorizando a comunicação e a intencionalidade de forma concreta para os usuários, fatores determinantes como a funcionalidade, praticidade, usabilidade e visualidade formatam as propostas que regem sua atuação. Os caminhos percorridos na construção poética das obras de Los Carpinteros podem servir como referência do diálogo enriquecedor entre arte e design.

Referências

- Athayde, Rodolfo de (2016) Los Carpinteros: Objeto Vital. Rio de Janeiro, RJ: Centro, Cultural Banco do Brasil, 2016. 200 p. — (Catálogo)
- Cardoso, Rafael (2016) Design para um mundo complexo. UBU Editora LTDA-ME.
- Duarte, Luisa. (2017) Tempo de ativismo poético. Jornal O Globo, segundo caderno.
- Los Carpinteros (2016) Material educativo exposição Los Carpinteros (2016) Objeto vital. Curadoria: Rodolfo de Athayde. Programa CCBB educativo ações mediadas. Ministério da Cultura, Banco do Brasil.
- Los Carpinteros, MUAC (2016) Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.
- Sevcenko, Nicolau (2001) A Corrida para o Século XXI — No Loop da Montanha Russa. São Paulo: Cia das Letras.

A experiência da Cor em Paulo Pasta

The color experience in Paulo Pasta

ARIANE DANIELA COLE*

Artigo completo submetido a 2 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, curso de Design. R. Itambé, 143 – Higienópolis, São Paulo – SP, 01302-907, Brasil. E-mail: arianecole@gmail.com

Resumo: O presente artigo desenvolve um breve panorama sobre a obra do importante pintor brasileiro contemporâneo Paulo Pasta, intencionamos também identificar suas motivações no desenvolvimento de seu percurso, suas referências, assim como as principais características de seu fazer artístico. Este trabalho, se apresenta em um momento muito desafiador, quando o artista, sempre em busca de uma coerência interna em seu trabalho, decide trazer de volta pinturas de paisagem de sua origem, de sua terra natal.

Palavras chave: Paulo Pasta / Pintura / Brazil.

Abstract: *This article presents a brief overview on the work of the important contemporary Brazilian painter Paulo Pasta, also seeking to identify his motivations in the development of his career, his references, as well as the main characteristics of his artistic work. This work presents itself in a very challenging moment, when the artist, always in search of an internal coherence in his work, decides to bring back landscape paintings of his origin, of his native land.*

Keywords: *Paulo Pasta / Painting / Brazil.*

Introdução

Lembro vividamente do dia em que fui visitar a primeira exposição de pinturas de Paulo Pasta em 1984, importante pintor paulistano cuja obra acompanho com atenção desde aquele momento. Já nesta primeira exposição, do então jovem artista, podíamos identificar as bases sólidas de uma pintura que se estruturaria na tradição da pintura, em diálogo, sobretudo com as obras de Matisse, Morandi e Volpi, entre outros e na pesquisa da cor e da atmosfera, já presentes naquelas paisagens realizadas em guache sobre papel.

Com Cézanne, o artista compreendeu a natureza construtiva do trabalho em pintura, mediado pela forma e pela cor numa elaboração de caráter mental. O seu amadurecimento o levou ao desenvolvimento de um trabalho marcado pela simplicidade, concisão, densidade, de formas enxutas, cores discretas e pinceladas econômicas.

Muito já se falou do caráter intelectual, mental do desenho, seu caráter projetivo em contraponto ao caráter sensorial, material, corpóreo da pintura. O dilema entre a forma e a cor, desenho e pintura em Matisse, ecoou no desenvolvimento do trabalho de Pasta. Embora o artista use o recurso do desenho para pensar sua pintura, podemos verificar em sua busca uma profunda associação entre desenho e pintura, tornando-as, forma e cor, interativas, indivisíveis e amalgamadas. Para o artista ambos desenho e pintura podem ser olhados do ponto de vista do tempo, enquanto o desenho é mais rápido e preciso, a pintura é mais lenta, cumulativa, duradoura. “Precisão e acúmulo, casamento de risco e condensação.” (Pasta, 2012:101)

Assim, para este artista, o desenho, também elaborado lentamente ao longo da construção de sua obra, traz consigo um caráter ético, de fundamento, investido de probidade, de inescapável honestidade cuja associação com a cor seria capaz de condensar “todos os estados do pintor”.

1. Do desenvolvimento da obra

No desenvolvimento de sua obra vimos a continuidade desta pesquisa se estabelecer em obras que se configuram em estruturas aparentemente abstratas mas que remetem a questões intrínsecas da paisagem, onde figura um desejo de construção espacial constituída tanto pelo desenho como pela cor.

Ao final da década de 80, com o acréscimo da cera de abelhas à tinta a óleo, eleita desde o início na confecção de suas pinturas sobre tela, a pintura ganhou espessura, onde cada camada apagava parcial ou inteiramente a camada anterior, as formas raspadas na última camada, revela vestígios de cores submersas, tal qual um palimpsesto, em uma arqueologia do fazer, nos falam de tempos

sobrepostos, de memória e de um mergulho na interioridade. As formas remetendo a elementos arquitetônicos como ogivas, arcos, frontões, já indicavam os caminhos que a obra iria tomar, lenta e densamente.

Na série "Cacos", voltou-se para o chão de cacos de cerâmica de seu ateliê, aqui no lugar de retirar apenas acrescentava mais tinta em sutis passagens tonais. Depois de 5 anos voltou às formas eretas e construtivas, o que se estabelecerá até o momento presente.

Inicialmente, na década de 90, o que parecia ser o espaço entre arcos, se aproximava do desenho de colunas (Figura 1), apresentaram não somente suas formas mas uma configuração espacial que se consubstanciava, apontando caminhos para a busca da construção de uma atmosfera.

Neste período pudemos ver um deslocamento cromático, antes somente na faixa das cores quentes entre amarelos e vermelhos, agora dava espaço para a entrada de azuis, violetas, castanhos. Dos "arcos" aos "piões", o artista se concentrou nas formas, que se desdobraram em ampulhetas, cálices, expandiram o trabalho com as cores que ganhou em potência e saturação.

Para Paulo Pasta, nestas passagens de uma cor a outra, de um motivo a outro, se revela um dos vetores mais importantes para compreender a sua obra.

A partir de 2004 deu início a uma série que ele intitula "vigas" (Figura 2). Destas estruturas que lembram vigas e colunas, surgiram as "cruzes" pelo deslocamento das vigas para baixo. A partir daí, com a obliteração de partes das figuras, ele exacerba a indistinção entre figura e fundo, o jogo entre cores e formas se torna mais ambíguo, ganhando esta série o nome de "funâmbulos", que quer dizer "o homem que caminha sobre a corda bamba". Para Mammi (2015), este jogo que o artista estabelece entre estruturas, espaços e cores, esta ambiguidade e oscilação, nos remete à volatilidade de nossa experiência contemporânea.

Seus trabalhos, segundo o artista, buscam construir um lugar. Trata-se de um lugar de suspensão, que nos exige tempo de apreciação, tempo da cor ser elaborada, penetrar, impressionar nossos sentidos, e nos devolver à memória. Ao longo destes anos foi possível acompanhar o desfilar destas cores cuidadosamente construídas, cristalizadas nestas estruturas, que por sua vez, nos remetem a lugares-cor.

Minhas cores são compostas, vêm de uma paleta derivada, isto é, são cores feitas a partir da paleta física, das cores físicas. Gosto delas quando abandonam suas características industriais, quando passam pelo processo da experiência, quando podem vir a se transformar em outras, quando se modificam pela vizinhança, quando somaram e sofreram mutação (Pasta, 2012: 116-117).



Figura 1 · Paulo Pasta, sem título, 1996, óleo sobre tela, 190 x 240 cm. Fonte: <http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/sem-titulo-37>

Figura 2 · Paulo Pasta, Viga Laranja, 2008, óleo sobre papel, 190 x 150 cm. Fonte: <http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/viga-laranja>



Figura 3 - Paulo Pasta, *Outra Lenda*, 2010, óleo sobre tela, 240 x 320 cm. Fonte: <http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/outra-lenda>

Figura 4 - Paulo Pasta, *O descanso do Pintor*, 2009, óleo sobre tela, 240 x 320 cm. Fonte: <http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/o-descanso-do-pintor>

O que pintar, a questão do motivo, é outra questão que mobiliza o pintor, que se empenha na busca da constituição de um sistema, capaz de gerar uma coerência interna na obra, assim como o fizeram, a título de exemplo, Matisse com as relações entre desenho e cor, Jasper Johns com seus motivos, Alfredo Volpi com suas tonalidades, Sean Scully com sua vibração, entre outros.

2. Paisagem

Todavia, para nossa surpresa, no ano de 2015, Paulo Pasta inaugura duas exposições: *Fábula da Paisagem*, onde apresentava paisagens de sua terra Natal e *Há um Fora Dentro da Gente e Fora da Gente um Dentro*, apresentando as duas vertentes de sua obra (Figura 3, Figura 4 e Figura 5). Tais exposições apresentando paisagens ainda demandam reflexão e análise, sobretudo porque são vindas de um pintor experiente e reconhecido e celebrado pela crítica como um dos maiores pintores da atualidade brasileira.

Para o artista não há diferença entre os dois trabalhos, em ambos a cor é protagonista da construção atmosférica, do sentido poético que ele busca. “A minha cor obedece a um sentido atmosférico, eu acho, a minha cor não é local, a minha cor não é física, é quase um estado”. (Pasta, 2015)

Na medida em que estas paisagens são pintadas a partir de fotografias tiradas com um celular e da sua memória, estas imagens referenciais, codificadas, sintetizadas, ganham uma dimensão abstrata que apresenta ressonâncias na pintura destas paisagens. Embora se tratem de paisagens naturais, do interior do país, tratam-se de paisagens vastas, horizontalizadas, marcadas pela ação humana em extensas plantações de cana de açúcar.

A presença de torres ou postes de iluminação, entre as esparsas formas verticais presentes nesta série, só se apresentam para reafirmar a força da horizontalidade destas pinturas, que por sua vez nos colocam novamente em contato com a sua intenção de constituir uma atmosfera.

A presença da horizontal veio aos poucos se apresentando como força direcional ao longo do tempo, desde a série “Vigas” embora esta pudesse nos remeter à ideia de pilares. Estas formas horizontais, ao se deslocarem para baixo engendraram formas em cruz, dando início à série “Cruzes”, estas transversais se “apoiam” nas verticais, confirmando sua presença e força. E, na exposição de 2015, estas formas horizontais comparecem também, sutil e significativamente, na base do quadro, como podemos ver na Figuras 3 e Figura 4.

3. Considerações

Podemos talvez compreender as duas vertentes da obra de Paulo Pasta como contrapontos, no lugar de contraposições, de uma identidade que deseja expressar-se de um modo a contemplar toda a amplitude de uma experiência estética, abrangente e profundamente. Para além das formas e da pesquisa da cor chama a atenção a fatura, o tratamento da superfície, o toque, o gesto do pincel. Enquanto nas pinturas abstratas a superfície da tela é nas pinturas mais recentes densa, porosa e lisa, nas pinturas de paisagens a pincelada é mais dinâmica, leve, fluida, resultando em uma atmosfera mais etérea.

Há que se considerar também as passagens de uma pintura a outra. Ambas nos falam do tempo, tempo de suspensão, tempo da espera, da memória, tempo da cor, e do espaço. Ambas abrigam, cada qual ao seu modo, uma concepção de paisagem, talvez possamos falar em paisagens que transitam entre a imensidão e a intimidade.

Entendemos assim, que é perfeitamente possível coexistirem estas duas linhas de trabalho, assim como é possível identificar uma qualidade, uma busca de construção deste lugar-cor que se revela em ambas, onde um *Dentro* e um *Fora* se alternam criando uma unidade, gerando uma relação fenomenológica na obra e na sua relação com o espectador. Onde a cor pode ser vista como uma memória, uma síntese de um estado, que vela uma exterioridade e revela uma interioridade. Trata-se de uma presença, de uma construção que se dá nas relações entre um sentir-pensar, um pensar-sentir, na busca de comunicar este estado, esta *condensação do ser*, ao espectador. Esta condensação que Matisse se refere, segundo Paulo Pasta, possibilita a sua identificação, este poder reconhecer-se em toda a sua experiência na pintura.

Como a modernidade já esclareceu, a paisagem se dá em nós, no trânsito entre o exterior e o interior, entre a suspensão visualidade e a materialidade dos corpos, os apelos do mundo e a subjetividade, move-se um olhar entre o exterior e o interior, uma busca pela espiritualidade comungada ao mundo, que olha para fora, e espiritualidade internalizada, a que olha para dentro. E, neste vai e vem deste *olhar interminável* (Aumont, 2004), entre a percepção, o pensamento, que por sua vez abriga a memória e a imaginação (Gombrich, 1986), e a ação sobre a matéria da pintura, elaboramos, aprofundamos o conhecimento do mundo. Assim, brota a paisagem internalizada, estendida, vivida, sentida, elaborada, pensada, lembrada, contada a favor do aprofundamento do nosso olhar, do nosso entendimento sobre o as coisas e sobre o mundo.



Figura 5 · Paulo Pasta, sem título, óleo s/ papel, 2015,
53 x 78 cm. Foto: Everton Ballardin. Fonte:
[http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/
sem-titulo-185](http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/sem-titulo-185)

Desvendar relações, estabelecer articulações, não seria assim o universo de toda prática artística? Se a arte cria outros elos que nos revelam porque nos (re)situam no lugar que ocupamos, o movimento do mundo parece ser ditado pela relação que estabelecemos entre intimidade e exterioridade, em meio às modulações que nos aproximam do espaço porque nos distanciam dele. Nessa perpétua circulação, o olhar entoa sua (com)posição. (Dias, 2010:141).

Referências

- Aumont, Jacques (2004) "O Olho interminável {Cinema e Pintura}." São Paulo. Cosac&Naify.
- Dias, Karina (2010) "Entre Visão e Invisão: paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]." Brasília. Universidade de Brasília. Programa de Pós Graduação em Artes.
- Fábula da Paisagem". Realização: Instituto Figueiredo Ferraz. Produção: pseudo vídeo. Trilha sonora: Jacqueline Du Pré. Cor. Som. 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HdDQ1S3owlo> >. Acesso em: 05. Nov. 2017.
- Gombrich, E.H. (1986) Arte e ilusão. São Paulo. Martins Fontes.
- Mammi, Lorenzo (2015) "Paulo Pasta: aventuras da experiência." In: textos críticos, Galeria Milan. Disponível em: << <http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/texto-critico/79> >>. Acesso em 20 de nov. 2017
- Pasta, Paulo (2012) "A educação pela pintura". São Paulo. Editora Martins Fontes.
- Pasta, Paulo (2015) "Fábula da Paisagem." Galeria Milan. São Paulo.
- Paulo Pasta (2015) Realização Arte!Tv. Entrevista Eduardo Simões. Imagens e edição: Coil Lopes. Cor. Som. Disponível em: < https://youtu.be/DzZX_YMb4oc >. Acesso em: 10. Out. 2017.
- Paulo Pasta (2013) O silêncio é a moradia da cor. Roteiro e Direção: Pedro Paulo Mendes. Produção: Teca Lacerda. Imagens: André Palluch. Fotos: Sergio Guerini. Edição: Fabio René. Finalização: Fábio Cidrão. Trilha: Harold Budd. Depoimentos: Paulo Pasta, Eduardo Sued, Ronaldo Brito, Leda Catunda. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rNCkcQUsmEU&t=4s>> Acesso em 20. Out. 2017.

Un encuentro donde se generan tensiones y se abren posibilidades de trabajo. 'Dar Encuentro' de Iranzu Antona

*A encounter where tensions are generated and open possibilities of job.
'Dar Encuentro' of Iranzu Antona*

JULEN AGIRRE EGIBAR*

Recibido a 04 janeiro de 2018 e aprobado a 17 janeiro 2018

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Departamento de Pintura (UPV/EHU). Barrio Sarriena, s/n, 48940 Lejona, Vizcaya, Espanha. E-mail: julen.agibar@gmail.com

Resumen: El hacer de Iranzu Antona está vinculado a la investigación y a la idea del proceso artístico. Antona expuso el proyecto DAR ENCUENTRO a lo largo del 2014 en la Sala Rekalde y la Alhóndiga de Bilbao. El proyecto parte de una contraposición entre el Estilo Internacional y la arquitectura clásica griega, y genera un espacio para el encuentro.

Palabras clave: Arquitectura / encuentro / tensión.

Abstract: *The creativity of Iranzu Antona is linked to research and the idea of the artistic process. Antona exhibited the DAR ENCUN-TRO project throughout 2014 at Sala Rekalde and La Alhóndiga de Bilbao. The project starts from a contrast between the International Style and classical Greek architecture, and generates a space for the encounter.*

Keywords: *Architecture / encounter / tension.*

Introducción

La obra de Irantz Antona (Pamplona, 1979) pivota sobre tres ideas: el material, la forma y el concepto. La artista trabaja desde la lógica del proceso y cree en un constante cuestionamiento. Este texto intenta vislumbrar, averiguar, las claves del proyecto titulado *DAR ENCUENTRO* y analizar las diferentes piezas que componen el mismo. Para ello, se pretende realizar un recorrido por la exposiciones realizadas a lo largo del año 2014 en la Sala Rekalde y la Alhóndiga de Bilbao.

Diplomada en Estudios Avanzados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco en 2010, actualmente es investigadora y docente en el Departamento de Pintura en la misma universidad. Residió en Nueva York entre 2011 y 2012 gracias a una beca de la Diputación Foral de Bizkaia, y durante los últimos años ha realizado varias exposiciones individuales y colectivas.

A través de piezas de diferentes soportes, Antona con *DAR ENCUENTRO* nos propone un espacio de unión entre el Estilo Internacional y la arquitectura clásica griega.

DAR ENCUENTRO

Para Antona la práctica artística, el hacer, está vinculado a la investigación, y esto significa la importancia del proceso; "la atención al proceso de constitución más que lo constituido." (Marchán Fiz, 1994: 249)

DAR ENCUENTRO es un proyecto que reflexiona entorno a la arquitectura. Antona escoge como material de trabajo dos modelos arquitectónicos de base racional, y a partir de ahí desarrolla un proyecto artístico que plantea un contexto propio. En ese punto donde se sitúa Antona, hay *algo* que se escapa, que transgrede, y esto hace que se generen tensiones. Pero al mismo tiempo, hay una unión en lo estructural, y eso produce un hilo conductor entre todas las piezas que conforman el proyecto, la relación de los diferentes soportes funciona, y por consiguiente se activa ese *encuentro*. La arquitectura clásica griega y el Estilo Internacional, al mismo tiempo que se confrontan se relacionan.

En la exposición de la Sala Rekalde, las diferentes piezas organizan — condicionan — el espacio expositivo. Ésta al ser una exposición individual, Antona moldea el espacio atendiendo a los criterios del proyecto. El espacio expositivo, de alguna manera, entra a formar parte en la lógica del proyecto, ya que en este caso la artista desarrolla su hacer artístico con y para este espacio concreto (Figura 1).

Hay obras fotográficas que hacen referencia directa a los dos modelos arquitectónicos, que de alguna manera, son conductores para generar ese encuentro. Por un lado, hay dos piezas que muestran fotografías del *Seagram Building* de Mies van der Rohe, una de ellas es una vista general del edificio, la otra está



Figura 1 · Gabinete abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao),
DAR ENCUENTRO. Fuente: Iranzu Antona.

Figura 2 · Gabinete abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao),
DAR ENCUENTRO. Fuente: Iranzu Antona.



Figura 3 · Gabinete abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao), *DAR ENCUENTRO*. Fuente: Iranzu Antona.

Figura 4 · Gabinete abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao), *DAR ENCUENTRO*. Fuente: Iranzu Antona.

formada por cuatro fotografías de un tamaño mas reducido y en ellas aparecen distintas perspectivas de la plaza que hay en la entrada del *Seagram* (Figura 2). Por otro lado, nos muestra una imagen tomada en un museo de Corintos como representación de la ruina griega. Deduzco que estas piezas sirven para plantear la contraposición formal de los dos modelos arquitectónicos, pero de la misma manera activan ese espacio de unión. Para Antona, la arquitectura clásica griega y el Estilo Internacional comparten lo estructural, y estas piezas también se refieren a ello, ya que se pone el foco en el cuidado de las transiciones, intuyendo así un nexo entre los dos casos: La arquitectura clásica griega en su carácter como conjunto arquitectónico, y el *Seagram Building* en la relación entre el edificio y la calle.

La proyección de fotografías turísticas de la Acrópolis de Atenas, otra de la piezas que conforman el proyecto, reflexiona sobre la imagen espectacular típica de las postales (Figura 3). Antona con *DAR ENCUENTRO*, se sitúa en el punto cero de la arquitectura, en la base de la misma. La proyección de fotografías turísticas, transgrede ese planteamiento, ya que este tipo de imágenes banaliza de alguna manera el significado de las dos arquitecturas.

La exposición se completa con unas piezas escultóricas y una impresión digital. La impresión digital, es una fotografía del *Lever House*. Antona la desenfoca para quedarse solamente con lo material, situándose como en un borde donde se intuyen únicamente las formas, esto se relaciona directamente con las piezas escultóricas. La piezas escultóricas nacen más bien de ese encuentro, ocupando el espacio intermedio entre la arquitectura clásica griega y el Estilo Internacional. Estas piezas interpelan al capitel o la basa de una columna clásica griega, pero al mismo tiempo también se asocian con las estructuras racionales del Estilo Internacional. En estas piezas se perciben tensiones, ya que no son “perfectas” porque el trazo de la artista queda al descubierto. Antona se relaciona con el material desde lo personal, y aunque las formas nos llevan a ver a unas piezas con rasgos racionales, hay algo que escapa, que transgrede, y transmiten cierta ambigüedad. Son piezas que oscilan entre la escultura y la arquitectura.

Puede resultar sutil, armónica, incluso recíproca, allí donde la escultura y la arquitectura son cada una el complemento ideal de la otra. (Foster, 2013: 184)

La pieza que remite a la basa de una columna clásica griega por ejemplo, es al mismo tiempo una experimentación de formas básicas (Figura 4). Con las dos piezas escultóricas hay otra, a modo de tabique, que aparte de organizar el

espacio expositivo, es una estructura, casi arquitectónica casi escultórica, que en sí misma se define como una pieza más que se relaciona con el resto (Figura 5).

El nuevo objetivo de la escultura sería hacer evidentes el ritmo, el movimiento, las “líneas de fuerza” y la “compenetración” o interacción de los objetos con su entorno, generando una especie de arquitectura espacial dinámica. (Maderuelo, 2008: 43)

La exposición de la Alhóndiga de Bilbao al ser una muestra colectiva, la obra de Antona ocupa una parte de la sala de exposición. En este caso, se activa ese encuentro mediante obras fotográficas y piezas escultóricas de un tamaño más reducido. Por un lado, algunas piezas están colocadas en una peana horizontal, dispuestas como si estuviesen encima de una mesa. Por otro lado, las otras están colocadas directamente en la pared o en una peana — más alta que la anterior — dispuesta contra la pared (Figura 6).

El conjunto de piezas que están en la peana horizontal, son dos fotografías de las ruinas de Delfos, unas piezas de barro y unos dibujos de Le Corbusier. Entre todos ellos hay una unión formal muy interesante (Figura 7), se percibe un nexo claro entre las formas que trazan las ruinas de Delfos, y las piezas de barro construidas por la artista. Estas piezas son un estudio de planos horizontales y verticales creando así unas estructuras de carácter arquitectónico. Antona con estas piezas, construye distintas formas que al mismo tiempo derivan desde la arquitectura clásica griega y el Estilo Internacional.

En la pared, hacia la izquierda, hay dos piezas con composiciones fotográficas sobre el edificio de *Lever House*, que sigue la misma línea de las fotografías de *Seagram Building* expuestas en la Sala Rekalde. Antona mediante estas fotografías subraya la importancia y el cuidado de las transiciones que caracterizan el Estilo Internacional. En la parte de la derecha, en la peana dispuesta contra la pared, hay unas piezas en serie que recuerdan directamente a un capitel o una basa de una columna clásica, según su disposición. Pero al mismo tiempo, debido a las proporciones y a la colocación en serie, adoptan el carácter de un souvenir; “hay que crear el estado de espíritu de la serie.” (Le Corbusier, 1998:XXXII) (Figura 8).

Aquí como con la proyección de fotografías turísticas de la exposición de la Sala Rekalde, se rompe otra vez con la idea simbólica de la arquitectura. Al mismo tiempo, Antona hace una reinterpretación de la forma de un capitel clásico, así genera tensiones en sus formas, y una vez más nos sitúa entre la escultura y la arquitectura.



Figura 5 · Gabinete abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao),
DAR ENCUENTRO. Fuente: Iranzu Antona.

Figura 6 · Alhóndiga Bilbao, *DAR ENCUENTRO*.
Fuente: Iranzu Antona.



Figura 7 · Alhóndiga Bilbao, *DAR ENCUENTRO*.

Fuente: Irantz Antona.

Figura 8 · Alhóndiga Bilbao, *DAR ENCUENTRO*.

Fuente: Irantz Antona.

Incluso el “espacio fluido” ha dado ha entender que se está dentro cuando se está fuera, y se está fuera cuando se está dentro, en lugar de estar en ambas partes a la vez. Tales manifestaciones de articulación y claridad son extrañas a una arquitectura de complejidad y contradicción que tiende a incluir “lo uno y lo otro” en lugar de excluir “o lo uno o lo otro”.

Una arquitectura que incluye diversos niveles de significado crea ambigüedad y tensión. (Venturi, 2008: 39)

Conclusiones

Antona con el proyecto *DAR ENCUENTRO* se sitúa en una especie de *punto cero* de la arquitectura, en la base, con un acercamiento tanto simbólico como formal. Así, establece un campo de trabajo entre las dos arquitecturas, y a partir de ahí nos propone un contexto propio. Las piezas que derivan de este proyecto, muestran una armonía en lo estructural, pero al mismo tiempo generan tensiones. Antona busca en esa contraposición un lugar de encuentro, un espacio para la interrogación, la investigación y la reflexión.

Referências

Foster, Hal (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner Publicaciones S.L. ISBN: 978-84-15832-06-5

Le Corbusier (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe S.L. ISBN 13: 978-84-455-0277-8

Maderuelo, Javier (2008). *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid:

Ediciones Akal S.A. ISBN: 978-84-460-1261-0

Marchán Fiz, Simón (1994). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “Postmoderna”*. Madrid: Ediciones Akal S.A. ISBN: 84-7600-105-3

Venturi, Robert (2008). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editoial Gustavo Gili. ISBN: 9788425216022

O Mundo Invertido na obra de Gabriel e Gilberto Colaço

An inverted world at Gabriel & Gilberto Colaço

DIANA COSTA*

Artigo completo recebido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Beja (IPBeja), & Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). IPBeja, Rua Pedro Soares, Campus do Instituto Politécnico de Beja. Apartado 6155. 7800-295 Beja, Portugal. Email: dianagodinhocosta@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe apresentar a definição e significação dos objetos do corpo de trabalho de Gabriel e Gilberto Colaço: interrogando sobre o aspeto da sua estrutura, situando o seu lugar e a sua função e/ou a sua perceção e representação no sistema do sentido. Estudar atentamente a articulação sistemática das substâncias em causa, dar à sua própria heterogeneidade uma interpretação estrutural. Trata-se de um descobrir da história das formas e suas representações. O estudo compreende as obras presentes na exposição "Territorial" que esteve patente na Galeria Mute de 26 de Maio a 25 de Junho de 2016.

Palavras chave: Mundo invertido / jogo / dimensão / imagem.

Abstract: *This article proposes to present the definition and signification of Gabriel and Gilberto Colaço's body of work: questioning about the aspect of its structure, situating its place and its function and / or its perception and representation in the sense system. Study carefully the systematic articulation of the substances in question, to give their own heterogeneity a structural interpretation. It is a discovery of the history of forms and their representations. The study comprises the works present at the "Territorial" exhibition that was evident in the Mute Gallery from 26 May to 25 June 2016.*

Keywords: *Upside down world / game / dimension / image.*

A pertinência deste artigo cinge-se ao entendimento dos caminhos e estratégias definidos por Gabriel e Gilberto Colaço na definição e elaboração da exposição “Territorial”.

Na procura e reflexão sobre o que fazer, sobre o que criar, os artistas direcionam a sua pesquisa para um aprofundamento do pensamento operativo e especulativo centrado na junção de duas realidades, e na forma de traduzir e criar um produto reflexo desse pensamento duplo. Partem do visível, neste caso, do exterior, expressam-se não por uma opção plástica próxima ao natural, mas por uma abordagem planificada das formas e da cor. Deste modo, manifestam a expressão do objeto arquitetónico pela demonstração de equilíbrio, pela luz e pela sensibilidade cromáticas.

Considera-se que a exposição está dividida em dois segmentos: o primeiro bidimensional, caracterizado pela pintura sobre tela e papel e, o segundo, tridimensional, caracterizado pelo valor escultórico apresentado num formato de instalação. O segmento que se pretende realçar neste artigo é o primeiro, onde a temática se apresenta como uma junção de “dois mundos”: o verdadeiro e o invertido.

As obras apresentam-se como ilhas flutuantes, onde podemos observar toda a parte inferior da ilha que, no entanto, em vez de ser uma estrutura de rocha e terra (propriedades reais), apresenta-se como um reflexo da parte superior. Se fizermos uma rotação de 180º do papel assistimos a uma outra narrativa a vir á superfície (Figura 1, Figura 2).

A propósito desta reflexão, recorda-se a série *Stranger Things*, de ficção científica, criada, escrita e dirigida pelos irmãos Matt e Ross Duffer. Na trama, um menino desaparece misteriosamente na pequena cidade de Hawkins, Indiana, e faz com que os seus amigos entrem numa busca perigosa pelo seu paradeiro e, no caminho, encontram uma estranha menina com poderes telecinéticos. Ela vai ser a chave para descobrir o *Mundo Invertido* e extrair Will, o menino desaparecido, dessa dimensão espacial. Trata-se de uma realidade paralela, que neste caso, assume uma narrativa sombria e perigosa, onde, de forma reflexa e invertida, mostra todas as características arquitetónicas e geográficas da cidade de Hawkins, mas com 180º de inversão, como se estivesse submersa.

O *Mundo Invertido* foi a terminologia escolhida para definir este conjunto de obras, que espelham a capacidade para nos aludir para outras dimensões, conduzindo-nos por vezes a horizontes de espiritualidade, ilusão ou até pesadelo. São trabalhos que evidenciam aspetos da pintura, da arquitetura e da fantasia, e o modo como estes se aproximam e se distanciam, criando, assim, uma nova abordagem para a realidade observada.



Figura 1 - Gabriel e Gilberto Colaço, 2016,
Alinhamento 7, acrílico sobre papel, 50 x 50cm.
Fonte: Fornecida pelos artistas.



Figura 2 · Gabriel e Gilberto Colaço, 2016,
Alinhamento 11, acrílico sobre papel, 50 x 50cm.
Fonte: Fornecida pelos artistas.



Figura 3 - Gabriel e Gilberto Colação 2016,
Alinhamento 8, acrílico sobre papel, 50 x 50cm.
Fonte: Fornecida pelos artistas.

O *Mundo Invertido* poderia ser considerado nestas obras como uma dimensão espacial paralela que coexiste com a nossa própria, uma dimensão que é um reflexo ou um eco do nosso mundo. Deixa-nos também as questões: qual a posição final da imagem? Qual é reflexo e qual é o verdadeiro? São narrativas simultâneas?

À luz da física teórica de hoje, eventuais outros universos podem existir sem problemas, contanto que estejam em “outras dimensões” (um conceito postulado por Theodor Kaluza e Oscar Klein, dois físicos do início do século 20). Kaluza propôs que, se o nosso universo tivesse quatro dimensões de espaço (em vez das três que conhecemos), a gravidade funcionaria de acordo com as equações que regem o eletromagnetismo. Ou seja: a gravidade seria tão poderosa quanto a força eletromagnética.

Este conjunto de obras de Gabriel e Gilberto Colaço, as ilhas, gravitam no espaço e espelham duas dimensões: a real e a invertida, no entanto, no espaço invertido espelham-se e codificam-se formas que expressam mensagens comunicativas abertas à decodificação (Figura 3).

O trabalho gera-se por referência à realidade. Pela sua forma processual gera novos códigos para o exercício da percepção. Parte da realidade e volta sempre a ela, retirando e reinserindo novas fórmulas de sensação, como os elementos de felicidade, de satisfação que se formulam num tempo e espaço específico, em contraste com elementos eventualmente opostos, com evidentes traços de destruição e decadência. Possui um devir, que necessariamente nos obriga a fazer uma leitura vertical em efeito ping-pong, onde procuramos sempre a leitura do que está no espaço inverso como consequência do espaço “real”.

Cria uma *retórica visual*, tendo em conta que refere uma mensagem icônica cujas leis são autônomas em relação às das mensagens verbais mas que podem agir sobre o espectador de maneira próxima. A ligação entre o real e não real gerado pelas imagens origina um sistema de pensamento visual. A imagem vale por si ou pelo que quer dizer? A imagem pode ser tão forte como o mundo real e exprimir-se ou a imagem é só o seu sentido figurativo? Pela eficácia da imagem para traduzir significados, utilizam-na para converter um discurso real num sistema visual.

Na arte, a ideia que temos da imagem está sempre interligada à representação visual, e é tema de reflexão para a filosofia desde os tempos mais antigos.

Gabriel e Gilberto, situam-se no campo da produção de imagens. Implica terem uma série de ferramentas à sua disposição para arquitetar uma ideia. É necessário efetuar a escolha certa dos elementos perante as várias possibilidades para conseguir construir uma ideia. Há relação evidente com a linguagem escrita. Os termos ligados ao discurso verbal surgem com frequência quando se

aborda a realidade visual/plástica: faz-se a *leitura de uma obra*, referimo-nos ao *vocabulário visual* em geral ou ao de um artista em particular. A comunicação visual funciona como uma estrutura que não é coincidente com a estrutura verbal. Enquanto a estrutura verbal obedece a regras determinadas pela necessidade comunicacional codificada, as estruturas de comunicação visual são diversificadas, como se verifica na *linguagem* que cada artista adota, na expressão plástica.

A literacia visual abarca um nível mais simples, como em qualquer estrutura do conhecimento, leitura das imagens do quotidiano, e um nível mais específico, de elaboração crítica de imagens complexas. Trata-se de uma capacidade de ler e interpretar as imagens, deste modo, é possível relacionar os modos de leitura entre texto e imagem: a escrita está para a literacia (em termos genéricos), como a imagem está para a literacia visual (Felten, 2008).

O indivíduo *visualmente* culto deverá desenvolver significados a partir de formas mais simples da imagem, como uma fotografia de jornal, de formas mais complexas, no caso de objetos artísticos, sendo capaz de ultrapassar as narrativas visuais mais comuns. O contacto com diferentes formas de linguagem icónica é benéfico para o desenvolvimento da literacia visual. O grau de compreensão dos conteúdos significativos e de formas visuais mais convencionais que os media permanentemente divulgam depende do grau de informação de cada indivíduo. A literacia visual cria funcionalidades visuais, abertura de juízos e capacidade crítica, nomeadamente no que se refere aos meios de comunicação de massas, cada vez mais dominantes na sociedade de consumo.

Estudar a imagem e atribuir-lhe uma informação visual constituída por vários signos, é o mesmo que reconhecê-la como discurso, logo, como um instrumento de comunicação e expressão. Pode-se reconhecer que uma imagem é constituída sempre por uma mensagem para o outro.

O simbólico de uma representação é um intermediário entre a realidade reconhecível e o reino do místico e invisível da fantasia, entre o que é conscientemente compreensível e invisível.

Como se justifica esta simbologia e realidade paralela nas obras de Gabriel e Gilberto? Será que esta dupla visão se acentua e se define por serem dois os artistas intervenientes e que somam ideias e processos criativos? Ou podemos ir mais longe e dizer que são duas realidades que se espelham porque Gabriel e Gilberto são gémeos? As afinidades artísticas entre os dois artistas são então, para além dos procedimentos operativos, familiares, pois são dois irmãos gémeos. A produção artística decorre como uma parceria, mas ao mesmo tempo como um jogo em que os dois são as personagens principais. A forte relação entre ambos também se reflete na plasticidade final, no criar e nas formas de

produzir. Têm uma linguagem própria que se funde de tal forma que se torna impossível dizer onde começa e acaba a intervenção de cada um. Ou será possível dizer que um representa o espaço real e o outro o espaço invertido?!

A capacidade de descodificar o grau de compreensão dos conteúdos significativos e das formas visuais é uma capacidade necessária para apreender a arte, mas ao mesmo tempo uma capacidade necessária ao indivíduo comum para aprender a vida e tudo o que o rodeia, daí o paralelismo entre pintura (campo de intervenção no mundo da arte) e o real. *Ler* pintura é descodificar mistérios (seja qual for o campo de intervenção — real ou fantasia).

Só quando a pintura for adequadamente entendida, estudada e definida como algo vital para todos, começará a compreender-se plenamente o potencial desta capacidade humana.

No momento em que se acaba de alcançar uma certa conclusão, apercebemo-nos que se abre um outro campo onde tudo quanto se exprimiu anteriormente pode ser redito ou refeito de outra forma. De maneira que aquilo que encontramos, na verdade, ainda não possuímos, ainda está por descobrir, o achado é o que proclama por novas buscas. “Se nenhuma pintura conclui a pintura, se mesmo nenhuma obra está absolutamente concluída, cada criação muda, altera, esclarece, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras. Se as criações não são algo adquirido, não é apenas porque, como todas as coisas, passam, é também porque têm quase toda uma vida à sua frente.” (Ponty, 1992).

Daí as várias interpretações do *Mundo Invertido*, por exemplo, na obra “Alinhamento 9” o *Mundo Invertido* não parece o mesmo da obra “Alinhamento 6”, as dicotomias divergem, onde numas obras supõe-se serem dimensões paralelas simbolicamente escuras, destruidoras e até explosivas, e noutras, dimensões paralelas mais romantizadas, onde por vezes parece que os contextos se invertem (Figura 4 e Figura 5).

Gabriel e Gilberto representam um *Mundo* onde outros mundos possam coexistir. E com esta reflexão recordamos a obra cinematográfica *Interstellar* que apresenta um aspeto interessante relativamente às dimensões paralelas, que faz parte do mundo e da ciência moderna, da ficção científica e dos mitos da antiguidade: a viagem no tempo. *Interstellar* é um filme anglo-americano de ficção científica dirigido por Christopher Nolan estrelado por Matthew McConaughey, Anne Hathaway, entre outros. Ele conta a história em que a Terra é um planeta devastado, onde os estudiosos de todas as áreas procuram mundos viáveis à habitabilidade humana e que possa evitar a extinção da Humanidade. A comunidade científica acredita que a solução pode estar nas pontes de Einstein-Rosen (buracos negros), portais que possibilitam a ligação entre mundos paralelos, indepen-



Figura 4 - Gabriel e Gilberto Colação , 2016,
Alinhamento 9, acrílico sobre papel, 50 x 50cm.
Fonte: Fornecida pelos artistas.

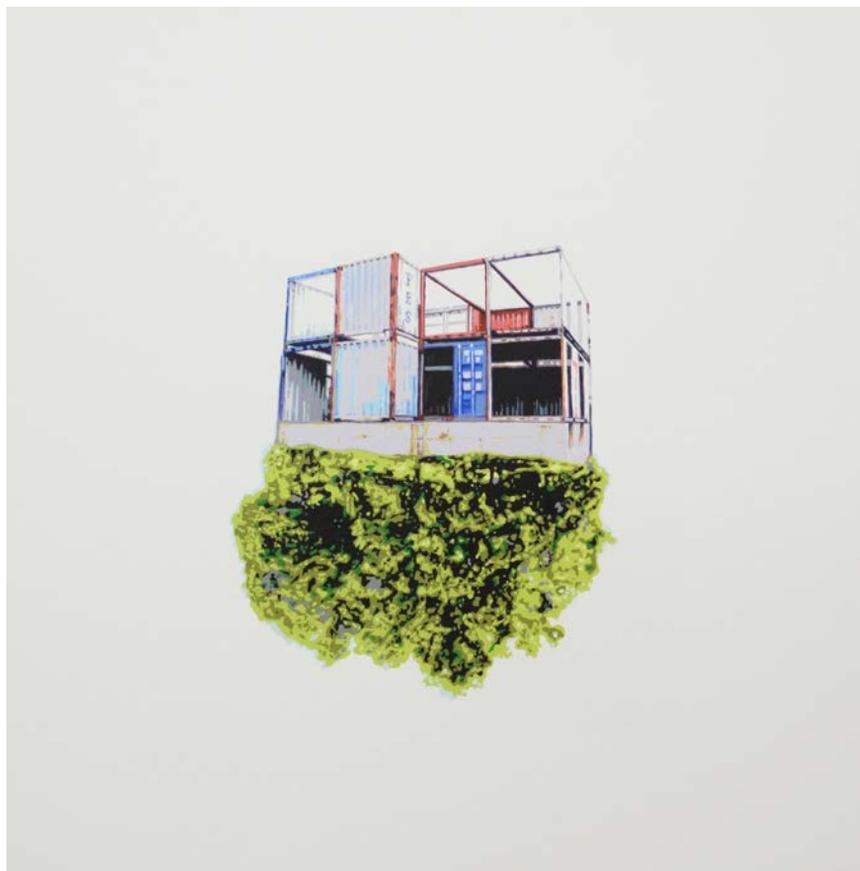


Figura 5 · Gabriel e Gilberto Colaço, 2016,
Alinhamento 6, acrílico sobre papel, 50 x 50cm.
Fonte: Fornecida pelos artistas.

dentemente da distância entre eles. E é assim que uma equipa de exploradores espaciais é enviada na missão mais importante da História humana: entrar num desses portais e encontrar um mundo onde a vida possa prosseguir.

Um dos valores de maior referência no filme é a forma como é apresentado o conceito de "Dilação de Tempo" e as realidades paralelas que daí advêm. O exercício de observação e interpretação da obra dos artistas, por si só, são um desvelar da dicotomia temporal da relação entre duas dimensões. Mais um conceito que se introduz na visualidade da representação procurada por Gabriel e Gilberto. Ao mesmo tempo que olhamos para a representação da natureza na parte superior da ilha, nunca perdemos a história apresentada no *Mundo Invertido* na parte inferior. Em simultâneo fazemos leituras, sem que nenhuma delas possa acontecer isoladamente.

Assim, Gabriel e Gilberto apresentam de forma sistemática e modular em cada uma das peças, diferentes possibilidades de mundos paralelos nas suas criações pictóricas, a partir dos meios operativos e processuais inerentes à pintura para a representação dos seus universos. No processo pictórico visam sempre acentuar a importância de um pensamento plástico e sistemático na criação das formas apresentadas, em intimidade com a racionalização teórica e especulação científica, contextualizando a intuição e descoberta de novos significados na imagem retratada. Está sempre latente a necessidade de criar uma lógica conceptual e clara, criando sistemas perceptivos caracterizados pela forma de manipular a ordem do entendimento dos diferentes níveis de representação, gerindo e pensando na forma como devem ser apresentados, como dialogam entre si ou interagem com o observador.

O observador é, portanto, o responsável último da própria representação/interpretação.

Gabriel e Gilberto Colaço, nasceram em 1975 na Nazaré e são naturais de Benedita, Alcobaça. Atualmente Gabriel vive e trabalha em Alcobaça e Gilberto vive e trabalha em Lisboa. No ano de 2002 ambos concluíram o curso de Artes Plásticas — Pintura, na Faculdade de Belas Artes do Porto. E em 2005, efetuaram a pós-graduação em Desenho na Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

Desenvolvem o trabalho essencialmente sob o suporte do desenho, pintura e a instalação, tendo como referências e interesses, o retrato e a identidade, arquitetura, o espaço Natural e o espaço Humano.

Das várias exposições realizadas, destacam-se, 14 fragmentos contemporâneos II — Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brasil (2005), Bios, Galeria Pedro Serrenho, Lisboa (2003), New Skins, Galeria Alvarez, Porto (2007) "Gabriel & Gilberto Colaço + Nick Rodrigues", Rhys Gallery, Boston, EUA

(2007), *Large formats*, Alejandra Von Hartz Gallery, Miami, EUA (2007), *Sets #3* — Galeria Ramis Barquet, Nova Iorque, EUA e Monterrey, Mexico (2008), *Start*, Galeria Zaum Projects, Lisboa (2008), *Abre-Alas*, curadoria de Beatriz Lemos, Felipe Scovino, Guga Ferraz, Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brasil (2010), *2View*, Lugar do Desenho, Fundação Julio Resende, Gondomar, Portugal (2013), *Entre*, Galeria Jaime Portas Vilaseca, Rio de Janeiro, Brasil (2013).

Destacam-se também alguns prémios ao longo do seu percurso, 1º. prémio — Concurso Nacional de Fotografia Casa da Juventude — Póvoa de Varzim (2002), 1º. prémio de pintura, Aveiro jovem criador 2003, Aveiro (2003), 1º. prémio de Pintura- IX Prémio de Pintura e Escultura D. Fernando II, Sintra (2005), 1º. prémio — Prémio de Pintura, Herdade do Esporão e Diário de Notícias (2005), 1º. prémio — “Arte e Espiritualidade”, Ministério da Cultura, Cordoaria Nacional, Lisboa (2006).

Referências

Carrere, Alberto, Saborit, José, *Retórica De La Pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.

Felten, Peter (2008) *Visual Literacy*. Journal Of American History, Novembro/Dezembro, Vol 94 N°1.

Lyotard, Jean-François (1990), *O Inumano. Considerações Sobre O Tempo*. Lisboa: Estampa.

Platão (2006) *A República* (Livro VII). São Paulo: Edipro.

Ponty, Merleau (1992) *O Olho E O Espírito*. Lisboa: Vega.

Thorne, Kip (2014) *The Science Of Interstellar*. Nova Iorque: W.W.Norton & Company.

Todorov, Tzvetan (1998) *Simbolismo E Interpretação*. Póvoa Do Varzim: Edições 70.

Cultura material, memória e identidade na obra de Josefina Gulisasti

Material culture, memory and identity in Josefina Gulisasti's work

TERESA MATOS PEREIRA*

Artigo completo recebido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de investigação e Estudos em Belas Artes (FBAUL). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 1249-058 Lisboa, Portugal. Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL) Escola Superior de Educação de Lisboa Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais. Estrada do Calhariz de Benfica, 1549-003 Lisboa. E-mail: tpereira@eselx.ipl.pt

Resumo: O texto analisa alguns projetos desenvolvidos por Josefina Gulisasti, pela artista visual chilena. Através da pintura de natureza morta ou de espaços da memória problematiza as ligações entre cultura material, tempo, espaço e memória. Estes temas, considerados “menores” pela história da arte, surgem como realidades imagéticas capazes de convocar dimensões de ordem técnica, poética, ideológica e histórica que configuram a pintura como espaço de reflexão crítica acerca do passado e do presente.

Palavras chave: Cultura material / memória / natureza morta / museu / pilhagem.

Abstract: *The text analyzes some projects of Josefina Gulisasti, a Chilean visual artist. Through still life painting or spaces of memory, the artist problematizes the connections between material culture, time, space and memory. These themes, considered “minor” by art history emerge as imagery realities able to summon technical, poetic, historical and ideological dimensions that configure painting as a critical space of reflection about past and present time.*

Keywords: *Material culture / memory / still life / museum / plunder.*

Introdução

Josefina Guilisasti (n. 1963 Santiago, Chile) estudou Pintura na Universidad do Chile entre 1981 e 1985. Na década de 90 estuda cenografia no Teatro alla Scala em Milão e em 2012, história na Universidad Adolfo Ibáñez. Através da pintura, vídeo, instalação e fotografia, a artista propõe um cruzamento entre a praxis artística — compreendendo as questões da representação, da discursividade da imagem, da integração espacial, da relação entre o uno e o múltiplo — com a reflexão em torno do *aesthetic locus*, do espaço do museu e das operações/estratégias de musealização.

A noção central de “cultura material” surge na obra e Guilisasti como um nó de sentidos que vai sucessivamente sendo desfeito através de cada uma das séries de trabalhos que desenvolve desde o final da década de 1990. Os objetos produzidos numa dada comunidade, que, em determinado momento da sua história, tornam tangíveis os modos de existência vivencial poderão, posteriormente ser alvo de seleção, acervo, musealização e exposição sendo-lhes acrescentado um valor, para lá do valor de uso, tornando-os objetos simbólicos. Por último, quando lhes é prestado um “culto”, enquanto elementos representativos de culturas originais, tornam-se património não só de uma comunidade localizada mas da própria humanidade.

É precisamente no âmbito destas problemáticas que Josefina Guilisasti propõe uma reflexão alargada onde as sucessivas releituras da natureza morta, do espaço do museu e do conceito de coleção, possibilitam revelar as dimensões políticas, sociais e culturais que lhes estão por vezes subentendidas.

1. A poética dos objetos quotidianos

A natureza morta, um género que se afirmou na pintura holandesa do séc. XVII possui um longo historial desde a antiguidade como assunto “menor”, já que se encontra nos antípodas daquilo que o sistema ocidental valorizou enquanto imagem, espaço e tempo da arte. Ou seja não evoca o tempo histórico ou mitológico mas o tempo presente, do quotidiano, enquadra-se numa arquitetura doméstica (muitas vezes em espaços de serviço) e não integra a representação do corpo humano na sua poética.

Ao abordar a pintura de natureza morta deparamo-nos com duas ordens de questões: por um lado a temporalidade na e da pintura e por outro a dimensão “biográfica” dos objetos pintados.

Tal como o nome indica, trata-se de um género de pintura marcada pela figuração de objetos ou seres inanimados, evocando um intervalo de tempo suspenso, uma espécie de limbo. Frutos, flores, peças de caça, alimentos, objetos,

etc. sofrem uma interrupção temporal dos seus ciclos vitais ou de uso e apresentam-se, na imagem, congelados no momento (presente) subsequente à vida ou utilização diária (passado) e que antecede o ciclo de deterioração, desgaste e/ou desaparecimento (futuro). Estes elementos que compõem a natureza morta constituem o momento efêmero num ciclo temporal mais vasto e são a representação temática da temporalidade na pintura. Contudo, se esta dimensão temática expressa o tempo na pintura não poderemos igualmente ignorar o tempo da pintura ou seja, a temporalidade implicada nos atos de realização, observação/fruição e leitura da obra e que, em última instância, convocam aspetos de natureza técnica, compositiva e estética.

Se considerarmos uma dimensão ontológica dos objetos representados na pintura, há, na natureza morta, uma evocação mais ou menos indireta de *regimes de valor e sistemas classificatórios* (Appadurai, 2008) que presidem à natureza das coisas (utilitária, simbólica, etc.), circulação no tempo e no espaço, bem como as suas modalidades de uso individual e coletivo. Contudo, a proximidade e evidência dos objetos quotidianos torna-os, paradoxalmente, presenças mudas, remetendo para um plano secundário as suas funções sociais e/ou simbólicas. Em larga medida, a pintura de natureza morta acabou por regatar do silêncio estes objetos, provocando uma deslocação no âmbito das fronteiras definidas pelos sistemas classificatórios a que pertencem, e transpondo-os para o domínio dos temas artísticos. Esta deslocação, finalmente, não deixa de ser elucidativa quanto às próprias dinâmicas sociais, culturais, artísticas e históricas que determinam as dimensões intersubjetivas dos objetos, no fundo aquilo a que Igor Kopytoff, designou como "biografia cultural das coisas" (Kopytoff, 2008). Entre a utilização quotidiana e o acervo museológico encontram-se processos de natureza social e simbólica através dos quais os objetos são transpostos para uma categoria icónica capaz de legitimar conceitos, valores e identidade, assumidos por um determinado grupo social ou comunidade.

Neste sentido, ao enveredar por uma abordagem à natureza morta (no sentido mais amplo do conceito), Josefina Guilisasti aprofunda um conjunto de problemáticas correlacionadas, onde se cruzam aspetos de natureza cultural e política, que configuram a chamada "cultura material", bem como os paradigmas conceptuais/teóricos que interligam os objetos e os seus contextos de existência (contemplando a sua produção, circulação, utilização, ciclo de vida, acervo e exposição).

2. Deslocamentos

Assumindo a obra dos pintores Sánchez-Cotán (1560–1627) e Giorgio Morandi (1890–1964) como referências, Josefina Guilisasti desenvolve uma aborda-

gem contemporânea à modalidade da natureza morta entrecruzando-a com as dimensões políticas implicadas na definição e salvaguarda do património, as operações e dinâmicas envolvidas na musealização dos objetos ou a própria dimensão autorreferencial da pintura. Na obra *La Vigilia* de 2001 (Figura 1) a artista realiza uma série de 72 pinturas a óleo a partir de 12 objetos de cozinha em alumínio (tachos, panelas, marmitas, chaleiras, frigideiras, ...), apresentados em 6 posições diferentes, à escala real. A presença silenciosa e sóbria de objetos de cozinha é meticulosamente representada através de um duplo *tromp l’oeil*: o da modelação das formas e do espaço mas também o da prateleira onde são emolduradas as pinturas — como se de um escaparate se tratasse.

As posições e a colocação no espaço têm em consideração o ponto a partir do qual irá ser observada cada imagem, convocando um conceito de *site specific* ou pintura instalativa. Mais do que a representação ilusionista dos objetos, interessa a Josefina Guilisasti um olhar sobre uma materialidade pretérita do conjunto de objetos que, no quotidiano assumem, nas palavras da artista, uma presença afetiva, melancólica, e constituem-se enquanto registos de uma memória coletiva, plasmada nas suas dimensões antropológica, cultural, socioeconómica e histórica. Mais do que registos de uma visualidade em estado puro, *La Vigilia*, evoca o ciclo de vida de um conjunto de objetos que, a partir da quotidianidade, integraram não só um regime de valor e de uso enquanto mercadorias e peças utilitárias, mas também como símbolos de contestação política. Na verdade a os tachos e panelas vazias tornaram-se ícones das marchas de protesto, (a “Marcha das Panelas Vazias”), primeiro na década de 1970 contra Salvador Alende e na década seguinte contra Augusto Pinochet.

A série *Bodegones* de 2007 (Figura 2) é composta por módulos em madeira subdivididos de forma assimétrica e que integram, ao todo, 125 pinturas a óleo, em diferentes formatos, com representações de pássaros de porcelana em diferentes posições. Uma vez mais, a escolha dos modelos representados recaiu sobre um conjunto de objetos que outrora era muito apreciado como elemento decorativo nos espaços domésticos e que acabaria por cair em desuso, permanecendo uma memória melancólica da sua presença. Aqui a “biografia social do objeto” cruza as dimensões técnicas e estéticas que estão na base da classificação das artes decorativas. Por um lado, a própria historicidade da circulação e fabrico da porcelana (com origem na China e que só no século XVIII começa a ser fabricada na Alemanha e alvo de espionagem industrial); por outro lado, o estatuto das artes decorativas como “artes menores” que articulam as dimensões funcional e estética.



Figura 1 · Josefina Guilisasti. *La Vigilia*. 2001.
Óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/La-vigilia>



Figura 2 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*. 2007.
Óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Bodegones>

A abordagem pictórica realizada por Josefina Guilisasti, distingue-se pelo tratamento cromático e textural dos motivos pintados aos quais se acrescenta um cuidado na articulação com espaço e com o observador. O tempo e o espaço da pintura cruzam-se aqui conjuntamente, de forma metafórica e de forma tangível. Na verdade, o realismo figurativo na representação das peças, remete para uma maturação demorada do ato pictórico e para uma temporalidade gerada pela pintura que se estende igualmente ao ato de contemplação. Aqui, a representação a partir de pontos de vista diferenciados, cria um jogo de perspectivas que convoca o observador a uma postura ativa na observação da obra.

Sobre a importância da natureza morta no seu percurso, a artista refere,

Así, trabajar con el bodegón no pasa por la idea de estar al día, sino más bien de saber trabajar desde una economía de medios, para crear un estado de detención: no ir con los tiempos sino en contra de ellos, de manera de crear una pintura que requiere de un tiempo (de contemplación) y un espacio (de exhibición) particular para el espectador contemporáneo. (Guilisasti, 2016)

A problematização dos sistemas de classificação dos objetos e as respetivas consequências na atribuição de um estatuto e valor próprios será, anos depois (em 2014) desenvolvida no projeto intitulado *Objetos Light* (Figura 3) de 2014. Em *Objetos Light* a dessacralização do objeto de exceção e a problematização das categorias como a de “artes decorativas” e “arte erudita”, assume um sentido irónico. A série é composta por 60 réplicas de peças de porcelana (jarros, esculturas de animais, taças, chávenas, ...) feitas em silicone branco que, quando atiradas ao chão não se quebram. Estas peças foram expostas no Museu de Artes Decorativas de Santiago no espaço das vitrinas, de modo a estabelecer um diálogo com as peças da coleção. Nesta série, o ilusionismo da representação pictórica, cede lugar à tridimensionalidade e a volumetria despida da obra, estabelece um contraponto com a ornamentação das peças originais, problematizando as categorias como por exemplo a de “arte decorativa”, como categoria subalternizada, por oposição a “arte erudita”.

Ao mesmo tempo a pintura de natureza morta é mobilizada pela artista como forma de problematizar os regimes de visualidade através do confronto entre figuração, representação e *mimesis* como princípios basilares da história da pintura ocidental.

Para Rancière, a *mimesis* não é tanto um sistema que preside à criação de imagens verosímeis face a um dado modelo, mas antes um “regime de visibilidade das artes” (Rancière:2005, 31) que determinando modos de fazer, estabelece um primado da representação, da narratividade e da hierarquização dos



Figura 3 · Josefina Guilisastí. *Objetos Light*. 2014.

Objetos em silicone e vídeo. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Objetos-Light>

Figura 4 · Josefina Guilisastí. *Souvenir II*. 2013. Pintura a óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Souvenir-II>

gêneros artísticos. Convocando precisamente estes códigos visuais é possível questionar as estruturas de pensamento que lhes estão subjacentes.

3. Do Exótico

A ligação entre a noção de curiosidade exótica e cultura material é aprofundada nas séries *Souvenir* (2010) e *Souvenir II* (2013) de uma forma que poderemos considerar dupla. Por um lado a mimetização de imagens que remetem para a paisagem, fauna, flora, sociedades humanas através de uma linguagem pictórica que oscila entre a evocação do ornamento e o desenho científico. Por outro, a integração destas imagens em representações de quadros com peças de porcelana (taças, jarros, na primeira série de 2010) ou de pratos (na série de 2013), numa nova alusão à porcelana, o “ouro branco”, que se constituiu como um exemplo de mercadoria exótica e objeto de desejo para a sociedade europeia dos séculos XVII e XVIII. Há assim uma dupla alusão à apetência pelo exótico e de como esta modelou a percepção ocidental acerca das sociedades ameríndias, revelando simultaneamente, os seus fantasmas internos.

A série *Souvenir* de 2010 (Figura 4) toma como referência a segunda viagem do HMS Beagle onde participa Charles Darwin. Nesta viagem seguiam igualmente três nativos que o capitão Robert Fitzroy havia levado para Inglaterra três anos antes, com destaque para o jovem Jemmy Button da etnia Yamana da Terra do Fogo. Em 1833 Darwin contacta diretamente com os Yamana tecendo um conjunto de considerações de teor bastante pejorativo e que marcariam a visão europeia acerca das populações do sul do continente americano com destaque para as sociedades fueguínas. Na verdade classifica os Yamana como seres mais próximos do animal do que do humano, uma espécie de curiosidade antropológica, dado o seu estado de primitividade, prenunciando aquilo que no final do século seriam os zoos humanos em muitas das capitais europeias.

Nesta série de trabalhos Josefina Guilisasti, utiliza uma estratégia de representação da imagem dentro da imagem, através da pintura de molduras em *tromp l'oeil* que delimitam a representação de naturezas mortas onde, em peças de porcelana, surgem desenhos realizados a partir de ilustrações feitas por Darwin e outros autores a partir dos seus relatos de viagem.

Em 2013 a artista voltará a esta temática com a série *Souvenirs II* (Figura 5) a qual explorando composição em *tromp l'oeil*, apropria um conjunto de imagens produzidas por artistas europeus que retratam algumas sociedades ameríndias e sobretudo a sociedade escravagista do Brasil no início do século XIX.

As imagens retiradas da obra de pintores como Jean Baptiste Debret (1768-1848), Henry Chamberlain (1796-1844), José Maria de Mendeiros (1849-1925),

Friedrich Hagedorn (1814-1889), Thomas Ender (1793-1875), entre outros, são inseridas em pinturas de pratos de porcelana como se de elementos decorativos se tratassem.

A transposição destas imagens para peças de porcelana, que, por sua vez são representadas em pintura, constituem-se como estratégias de acentuação do sentido objetual a que foram remetidas as próprias sociedades não ocidentais. Na verdade, estas sociedades, reduzidas pelos exploradores à categoria de curiosidade exótica, seriam mais tarde (séc.XIX) objeto de “coleção” e exibição.

4. Despojos

O conjunto de quatro telas de grandes dimensões que compõem a série *Expolio* (2016) realizadas em conjunto com Diego Martínez y Francisco Uzabeaga remetem para a problemática da destruição e saque de bens culturais em contextos de conflito ou de dominação.

Nestas pinturas monocromáticas estão representadas a Igreja de Elligen, Museu Hermitage, a Grande Mesquita de Alepo e a antiga cidade romana de Apamea, na Síria como imagens icônicas da pilhagem e destruição de bens culturais que, ao mesmo tempo problematizam os princípios basilares da atribuição de um valor patrimonial, histórico e identitário às obras de arte, e o seu valor enquanto memória coletiva.

A artista apropria-se de uma imagem de uma igreja de Elligen (Figura 6) como símbolo das pilhagens levadas a cabo pelos nazis durante a II Guerra Mundial, que despertaram a atenção do mundo para o flagelo do roubo de arte em grande escala. Na pintura está representada uma igreja onde os soldados aliados encontraram, em 1945, um vasto espólio composto por peças de arte, móveis e tapeçarias. Estas peças haviam sido roubadas pelos nazis durante a invasão da França e da Holanda.

Uma imagem do Museu Hermitage (Figura 7) com as galerias da arte flamenga do séc. XVIII, quase totalmente esvaziada, para evitar a pilhagens, aquando da iminência da invasão nazi, durante o cerco de 1941-1944.

Um salto no tempo e a mesma problemática informam as outras duas telas. Ambas se referem à destruição e pilhagem de vestígios históricos no território sírio desde que eclodiu a guerra civil em 2011. Assim a primeira evoca a destruição, em 2013 do minarete da Grande Mesquita de Alepo na Síria (Figura 8), e a segunda, uma imagem de satélite, (também de 2013) da cidade romana de Apamea (Figura 9), mostra centenas de escavações ilegais no sítio arqueológico, com vista ao roubo e venda de peças antigas no mercado negro.



Figura 5 - Josefina Guilisasti. *Souvenir II*. 2013. Pintura a óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Souvenir-II>

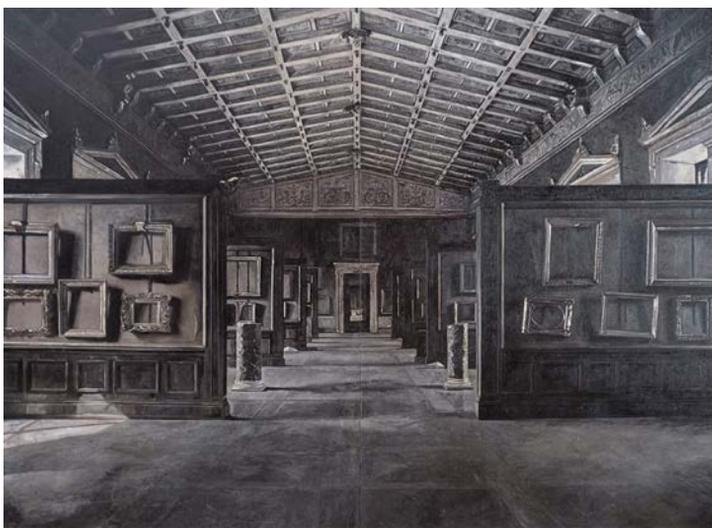


Figura 6 · Josefina Guilisasti. *Igreja de Ellingen*. 2015. Óleo s/ tela. 3,15 x 4m. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Expolio>

Figura 7 · Josefina Guilisasti. *Museu Hermitage*. 2015. Óleo s/ tela. 4.1 x 3 m. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Expolio>



Figura 6 · Josefina Guilisasti. *Mesquita de Aleppo*. 2015. Óleo s/ tela. 5.10 x 2.89 m. Fonte: <https://josefinagulisasti.cl/Expolio>

Figura 7 · Josefina Guilisasti. *Apamea*. 2015. Óleo s/ tela. 4 x 4,2 m. Fonte: <https://josefinagulisasti.cl/Expolio>

No conjunto, estas obras, situadas numa linha temporal que vai de 1941 a 2013, constituem uma abordagem crítica, a partir da linguagem da pintura (aqui elevada a uma escala monumental) das dinâmicas que suportam a constituição das coleções museológicas (muitas vezes derivadas de saques de guerra), da precariedade que envolve a salvaguarda de bens patrimoniais, bem como da sua importância enquanto presenças cujo valor simbólico (muito além do quantificável valor económico) é universalmente partilhado, como marca identitária da humanidade. Na verdade, a própria designação do projeto, *Expolio*, remete para as dinâmicas históricas e políticas que estão na base da criação das coleções, da atribuição de um determinado valor de culto aos objetos de arte que os torna simultaneamente, símbolos de poder (e motivo de cobiça) e de sofrimento (ao evocar a perda da memória e identidade coletivas ou da própria vida em conflitos armados). A escolha do local para expor estas obras procurou acentuar a dimensão crítica da pintura e subsequentemente da obra de arte, como refere a artista:

(...) nos interesó poner en contexto la pérdida de su valor como memoria colectiva y a su vez ampliar el propio sentido de la recuperación de la memoria en su dimensión patrimonial. Es por esto que el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos fue un lugar óptimo para favorecer una interlocución apropiada.

Nota Final

Ao longo do seu percurso artístico Josefina Guilisasti, procurou alicerçar a pintura enquanto linguagem crítica no âmbito da qual a natureza morta, entendida nas suas múltiplas dimensões (e não apenas como género pictórico, historicamente datado) surge como uma espécie de palimpsesto onde se vão inscrevendo um conjunto de abordagens que cruzam a tempos e regimes de valor implicados na criação artística e julgamento estético.

Através de modalidades, consideradas até dada altura como “menores” (natureza-morta, artes decorativas, pintura de costumes....) a artista propõe uma ampla reflexão acerca das dinâmicas históricas, sociais, ideológicas e culturais que se encontram na génese do colecionismo, da hierarquização das categorias artísticas, da atribuição de valores (estéticos, artísticos, económicos, antropológicos, etc.) mas também da memória e da identidade que estão associadas ao consumo, uso/fruição e acervo de várias categorias de objetos.

O espaço do Museu, considerado na sua polissemia, é, finalmente, convocado pela artista, não só enquanto *aesthetic locus* por excelência mas também como espaço de coexistência de temporalidades heterogéneas, onde podem ser reequacionadas as dimensões sociais, ideológicas, políticas e culturais inerentes ao resgate da memória e identidade coletivas.

Referências

- Alvarado, Manuel (2016). "Expolio, una mirada desde la pintura al robo de obras de arte". In *Expolio*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
- Appadurai, Arjun (2008) *A vida Social das Coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense
- Guilisasti, Josefina (2016) Entrevista. In Taulis, Antónia. *Josefina Guilisasti. La resignificación de la pintura*. Artishock Revista. Disponível em: <http://artishockrevista.com/2016/06/03/josefina-guilisasti-la-resignificacion-de-la-pintura/>
- Kopytoff, Igor (2008). "A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo". In Appadurai, Arjun. *A vida Social das Coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense
- Ranciére, Jacques (2005). *A Partilha do Sensível*. S. Paulo: Editora 34, Lda.
- Rojas, Sergio (2016). "Arte y expolio: la humanidad como memoria". In *Expolio*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

El erotismo en el universo simbólico de Tilsa Tsuchiya

Eroticism in the symbolic universe of Tilsa Tsuchiya

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA *

Artigo completo recebido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Rumanía / Perú, artista visual.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Especialidad de Diseño Gráfico. Campus PUCP, Av. Universitaria 1801, Cercado de Lima Lima 32, Peru. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: En este artículo, la autora analiza el universo simbólico de la pintora peruana Tilsa Tsuchiya para investigar el enfoque de la predicación existencial que la artista desarrolla para dar forma a su aspiración a la unidad y la armonía, desde la diversidad y la interacción permanente de los elementos. Tilsa Tsuchiya crea el habitat de la génesis captando la energía vital del querer ser y expresando su erotismo primordial en un lenguaje onírico-mítico.

Palabras clave: Erotismo / mito / interacción / subjetividad / universo simbólico.

Abstract: *In this article, the author analyzes the symbolic universe of the Peruvian painter Tilsa Tsuchiya to investigate the existential preaching approach that the artist develops to give form to her aspiration to unity and harmony, from the diversity and the permanent interaction of the elements. Tilsa Tsuchiya creates the habitat of genesis capturing the vital energy of wanting to be and expressing its primordial eroticism in a dream-mythic language.*

Keywords: *Eroticism / myth / interaction / subjectivity / symbolic universe.*

Introducción

Tilsa Tsuchiya (1936 — 1984), artista plástica peruana del siglo XX, hija de un inmigrante japonés y una peruana descendiente de chinos, es considerada una destacada representante de la historia del arte peruano, integrante del grupo surrealista de los años 1970. Fue pintora, dibujante y grabadora. Se inspiró en el arte medieval para crear un universo simbólico habitado por seres naturales que remitían al origen del mundo, conectados más allá de las diferencias entre lo vegetal, lo animal y lo humano, cuyas pulsiones hacían de Eros la fuente de la energía vital (Freud, 1993). El deseo manifiesto y el erotismo subyacente integran en sus obras dualidades y elementos provenientes de diferentes fuentes, en una expresión onírica de la aspiración a la unidad y a la armonía, con constantes intertextualidades con el imaginario mítico oriental y el imaginario mítico precolombino.

Como la historia del arte necesita un permanente diálogo con la memoria actual, con actos de valoración y re-consideración de la enunciación creativa de los artistas, esta investigación se apropia de la obra de Tilsa Tsuchiya para hacerla interactuar con los conceptos que articulan el pensamiento contemporáneo del arte, sobre todo en lo que se refiere a su capacidad de introspección de los sentidos y valores que definen el goce de la vida. Considerada en su época una representante importante del realismo mágico, sobre todo por la serie de cuadros denominada por la misma artista "Los mitos", creada a su regreso de Francia a mediados de los 60 (en Francia estudió Historia del Arte en La Sorbona, luego de estudiar pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Perú), en el contexto peruano se valoró su obra en la perspectiva de un surrealismo local, con influencias del indigenismo pictórico peruano, como creación de una mitología propia, con rasgos precolombinos, europeos y orientales. El interés de la crítica se proyectó hacia la génesis cultural de la obra y su contextualización estética. Con esta investigación se enfoca la mirada hacia la percepción contemporánea de sus significados. La relevancia de la hibridez constitutiva de la obra es analizada no desde la perspectiva de las fuentes de inspiración, sino desde el valor significativo de sus interacciones.

Con este fin, la investigación optó por un análisis semiótico interesado por la captación del sentido en discurso, en un recorrido que va desde la captación sensible y perceptiva de la obra hasta una captación cognitiva, ética, estética y figurativa (Fontanille, 2001), en busca de las manifestaciones emocionales de la enunciación y de la dimensión pasional del acto creativo, traducida en significados y lenguaje.



Figura 1 · Tilsa Tsuchiya: Dibujos . Fuente: Colección Pintores Peruanos de El Comercio.



Figura 2 · Tilsa Tsuchiya: Dibujos . Fuente: Colección Pintores Peruanos de El Comercio.

1. Génesis en una semiótica de las interacciones originarias

Observar la obra de Tilsa Tsuchiya es acercarse a un universo simbólico que se expande desde la dualidad, fuente de la génesis de seres míticos y paisajes del inicio del mundo. La dualidad genera realidades en las cuales fusionan, se yuxtaponen o se insertan signos de diferente procedencia, partícipes en un erotismo compartido por todos los elementos que emergen en este espacio de luz y transparencias. Los seres están en plena transición de un estado a otro: incompletos corporalmente, no diferencian entre lo humano y lo animal, están experimentando los primeros momentos de la existencia con una mezcla de vitalidad, asombro e intensidad que remite a la energía esencial de la vida. Es relevante la ausencia de los brazos, símbolo del esfuerzo que hace del ser humano un homo faber.

Es un mundo con una cosmovisión propia que hace interactuar rasgos sintáctico-semánticos de varias culturas pero la diversidad de las referencias se subordina al sentido articulador para desarrollar una energía mítica. Al extraer los referentes de distintas cosmovisiones (la precolombina costeña y andina ; la oriental) los hace no sólo convivir sino también integrarse en una presencia autónoma que se autorevela en una «síntesis de mundo y espíritu» (Cassirer 1972,1: 57) . A esta voluntad de creación de un simbolismo primigenio, que implica la restitución del valor simbólico de las formas, contribuyeron las lecturas de Tilsa Tsuchiya de las obras de René Guénon con su apertura hacia lo esencial, primordial y universal, y de Frithjof Schuon, con su pasión por las grandes revelaciones. El historiador del arte peruano Luis Eduardo Wuffarden encuentra en este proyecto la vocación de la construcción mítica, de la “búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual” (2000:20). Es la opción por la función mitopoiética (Cassirer 1975: 166) en cuyo acto fundacional los símbolos intentan reconciliar y unir los opuestos en la psique creadora de realidades alternas a la experiencia de la cotidianidad. Gianni Vattimo (1991), para quien la estética se relaciona íntimamente con el mito, se refería a la capacidad humana de construir un hábitat y , a partir de éste, hacer funcionar la metáfora de la verdad como habitar.

¿Cuáles son los arquetipos que habitan el universo creado por Tilsa Tsuchiya? Desde el inicio hay que destacar que la subjetividad de la artista no se expone demostrativamente en arquetipos claramente configurados para expresar determinados significados, sino que genera una reserva de significación a partir de la fractura del lenguaje objetivante de la representación. Es un movimiento de desfundación, que no opta por proponer estructuras simbólicas interpretables desde una construcción referencial argumentativa sino por exhibir en la



Figura 3 · Tilsa Tsuchiya: Aro negro (detalle).
Fuente: Colección Pintores Peruanos de El Comercio

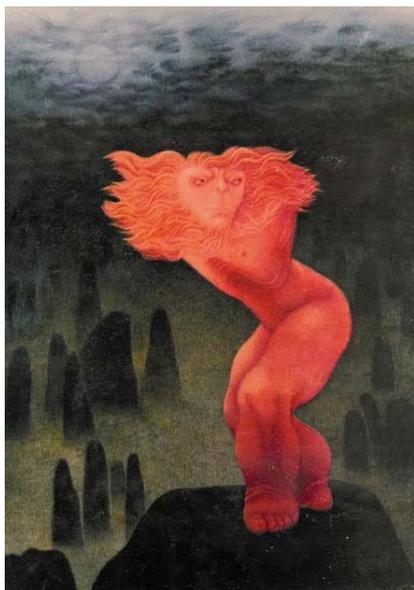


Figura 4 · Tilsa Tsuchiya: Paraiso. Fuente: Colección Pintores Peruanos de El Comercio.

Figura 5 · Tilsa Tsuchiya: El mito del Guerrero Rojo. Fuente: Colección Pintores Peruanos de El Comercio

dualidad dinámica — estática de sus personajes una serie de interacciones inéditas entre factores y funciones, entre marcos referenciales conocidos e hibridaciones que se crean en la intersección de sus signos. La interacción está relacionada con la unidad y entre los recursos sintácticos destaca la forma curva, en la inserción de los personajes en el espacio y en las mismas presencias que lo habitan : montañas, peces, ramas, falos, lenguas, piernas, cordones umbilicales. La sugerencia de la metamorfosis está implícita: estamos ante una génesis cuyas formas son transitorias, diferentes a los patrones de la estabilidad categorial, en posible transformación o metamorfosis permanente.

La unidad se nutre del movimiento, de la interacciones elementales y sus originales resultados. La interacción no se da sólo en el habitat creado sino también en relación a nuestra iconografía, caracterizada por estabilidad y permanencia, como en el caso de la imagen del Paraíso (ver Figura 4). Es un acto de resurrección de la subjetividad que reivindica su propia fundación simbólica del mundo, desde el deseo de interacción e integración de lo diferente, con la fuerza del Eros y la impronta de la vitalidad. La erosión de las representaciones de la génesis abre los horizontes y libera la subjetividad. Llama la atención la ausencia de un Dios creador, reemplazado por una energía en acción que apela a la hibridación y su pluralismo expresivo que conjuga formas y lleva la diversidad hacia la integración.

2. Cuerpos en el mundo híbrido

Los seres míticos de Tilsa Tsuchiya existen, se desplazan, flotan, se descubren a ellos mismos y al mundo que los rodea. Hay una fuerza de atracción que los hace explorar la existencia. La hibridez de su presencia es compartida, desde el equilibrio de opuestos y la reversibilidad de su identidad de sujetos-cuerpos. Hay una intercorporeidad genérica, donde la naturaleza del cuerpo se muestra heterogénea, polimorfa y múltiple, además de dinámica y cambiante, características que se deducen, no se muestran. El cuerpo de las presencias de esta habitat es un significado/significante fluctuante, que ha pasado en el acto creativo por una des-referencialización del referente y la semiotización del cuerpo que participa en la pulsión erótica vital de este principio de mundo.

Hay una sintaxis elemental que pone de manifiesto la interacción de les seres que habitan este mundo con la energía envolvente del espacio. Para Jacques Fontanille (2008) cuando el conflicto genérico entre energía y materia se estabiliza emerge el sentido icónico y la sintaxis figurativa, proceso del cual resultan las cuatro figuras icónicas del cuerpo: el cuerpo-envoltura; el cuerpo-carne; el cuerpo-cavidad; y el cuerpo-punto. El habitat de este mundo primigenio

hace que fluctue la relación entre energía y materia, las sorprende en medio de su incorporación. Los cuerpos son envoltura porque manifiestan una forma que les permite hacer contacto con lo otro. Sus interacciones han dejado marcas, los cuerpos tienen las inscripciones de lo otro con lo cual han interactuado. Son marcajes estructurados, que conllevan a una organización sintáctica de las huellas de la hibridación. Son carne, con trazas que provienen del interior del cuerpo, que aportan el componente afectivo, con estados emocionales de espera, atracción, decisión que fomentan las sintonizaciones sensoriales con el entorno. Son cuerpos-punto por el movimiento contenido o el desplazamiento sugerido de los personajes en el espacio-tiempo. Son cuerpos –cavidad por la actorización de los personajes, arquetipos de la fuerza vital siempre en búsqueda de la plenitud de ser.

En este escenario, lo masculino y lo femenino diluyen sus identidades y unifican sus impulsos, la luna y el sol coexisten en la misma mirada, lo mítico y lo elemental se remiten a la misma fuente, los cuerpos comparten la luz y la consistencia con el paisaje. En el dispositivo referencial, los paisajes andinos se encuentran con la pintura japonesa y con la música de Albinoni y Wagner que la artista escuchaba mientras pintaba, expandiendo el territorio híbrido de la construcción mítica y sus alcances sensoriales — afectivos.

Conclusiones

La interacción significativa que las obras de Tilsa Tsuchiya proponen a su observador tienen referentes afectivos, proporcionan asociaciones y muestran la personalidad de su autora desde el lenguaje plurisignificativo connotativo de la expresión artística. Tilsa Tsuchiya ha creado un mundo — génesis en busca de la integración y armonía de quienes lo habitan o lo sueñan. Estos seres en fluída y orgánica interacción comparten e intercambian elementos corporales, expanden sus posibilidades de ser y actuar, integran lo exterior con lo interior, desconocen rupturas o tensiones, se buscan el uno al otro. Es un mundo transparente y liviano, movido por la fuerza vital de todas las presencias que lo componen, participes en la manifestación de Eros en sus identidades. Son significados que ensayan la oposición a las verdades estables y cerradas, que funcionan como parámetros y acompañan la historia del ser humano, liberando la subjetividad tanto de la artista como de quienes están frente a sus obras.

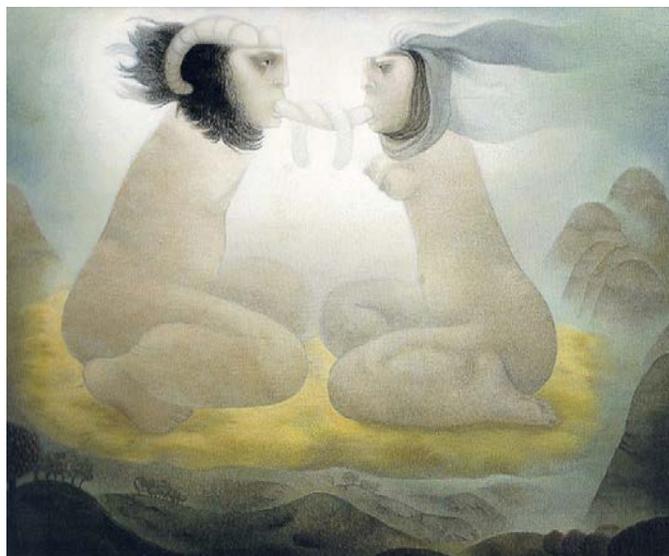


Figura 6 · Tilsa Tsuchiya: S/N. Fuente: Colección Pintores Peruanos de El Comercio.

Figura 7 · Tilsa Tsuchiya: Tristan e Isolda. Fuente: Colección Pintores Peruanos de El Comercio.

Referências

- Cassirer E. (1972). *Filosofía de las formas simbólicas*. 3 vols . México: FCE.
- Cassirer E. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: FCE.
- Fontanille , J. (2008). *Soma y sema: Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Fontanille , J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Freud, S. (1993). *Las pulsiones y sus destinos*. Obras Completas Vol. XIV. Buenos Aires: Edit. Amorrortu..
- Vattimo, G. (1991). *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Villacorta, J. & Wuffarden L.(2000). *Tilsa*. Madrid: Ed.Del Umbral.

Teresa Palma Rodrigues: 'A espera de um Vazio'

*Teresa Palma Rodrigues:
'Waiting for an Emptiness'*

MARGARIDA PENETRA PRIETO*

Artigo completo submetido a 1 de Janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT); Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação (ECAATI). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa. E-mail: emam.margaridaprieto@gmail.com

Resumo: Este artigo é sobre o trabalho desenvolvido nos últimos 5 anos pela artista portuguesa Teresa Palma Rodrigues e que tem como ponto de partida um terreno que baptizou de Zona V (de Vago). A sua obra diversificada é como um jogo de relações entre o que conhece sobre e o que encontra nesse território: as obras geram outras obras, sempre em referência umas às outras, multiplicando as imagens do seu olhar sobre a Zona V (de Vago) e mostrando como o encanto revém da banalidade, na espuma dos dias.

Palavras chave: Territóri / site-specific / object trouve / observação.

Abstract: *This article is about the work developed in the last five years by the Portuguese artist Teresa Palma Rodrigues. It has as a starting point a property that she baptized Zone V (from Vague). Her work is diverse and creates a game of relations between what she knows about the observed territory and what she finds in it: each work generates other works, always in reference to each other, multiplying the images of her gaze towards the Zone V (of Vague) and showing how the its charm is a reminiscence of banality, in the foam of days.*

Keywords: *Territory / site-specific / object trouve / observation.*

Introdução

O objetivo deste artigo é dar a conhecer o trabalho artístico de Teresa Palma Rodrigues (Lisboa, 1978), uma artista portuguesa cujo trabalho se situa no âmbito das artes visuais. O título deste artigo, "A espera de um Vazio", recupera o nome de um vasto projecto que agrega as suas últimas criações. O trabalho actual desta artista exemplifica como a curiosidade, aliada ao olhar artístico sobre um determinado lugar no mundo, que denominou como *Zona V (de Vago)* (Rodrigues: 2017), em Lisboa, pode despoletar a criatividade e fazer produzir um leque diferenciado de obras recorrendo tanto a informações de outros (pesquisas geográficas, arqueológicas, projectos urbanísticos) como a informações próprias (levantamentos vivenciais e experimentais) que derivam do contacto quotidiano com o lugar eleito.

A multidisciplinaridade da sua pesquisa teórica e plástica e a pluralidade dos meios e das linguagens visuais que sustentam e dão corpo à obra de Teresa Palma Rodrigues, permitem compreender como a coerência conceptual pode assumir formas e formatos diversos, permitem compreender que a heterogeneidade desta obra é um todo coeso e permitem, ainda, compreender que todo o seu trabalho artístico se estilhaça de modo caleidoscópico em variações, séries, ideias e projectos, num encadeamento de associações livres e sempre bem informadas, próprio a quem pensa com e por imagens.

1. Um passeio por Marvila, Chelas e Xabregas

A obra de Teresa Palma Rodrigues conduz-nos pela mão num passeio por três áreas de Lisboa denominadas Marvila, Chelas e Xabregas. Neste passeio, a artista dá-nos a conhecer esta região de Lisboa através do seu olhar que se funda na arqueologia, na geografia, nos aspectos sociais e laborais destes lugares, na sua cultura, e na experiência pessoal como habitante local, uma experiência de ordem vivencial (Lynch:1960, 11). É por isso que este lugar parece caleidoscópico e tão interessante, porque o seu olhar é diverso, curioso e incansável.

A metodologia do trabalho criativo de Teresa Palma Rodrigues não separa a prática da teoria, o fazer criativo e um pensamento analítico. Pelo contrário. É evidente, na aproximação metodológica que, à medida que a curiosidade da artista é desperta pelo contexto e pelo lugar sobre o qual se debruça, também as ideias para a criação artística se manifestam e concretizam. O rigor da sua obra funda-se no rigor das informações que a originam e mistura-se com uma ética pessoal que se manifesta no apurado humor com que actualiza, por exemplo, os desenhos dos "cavalinhos" das loiças de Sacavém (Figuras 1, 2, 3 e 8, 9, 10).



Figura 1 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da série *Estátua ou Cavalinho* — prato preto. 2016. Aguarela e tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm. Coleção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 2 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da série *Estátua ou Cavalinho* — prato rosa. 2016. Aguarela e tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm. Coleção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 3 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da série *Estátua ou Cavalinho* — prato verde. 2016. Aguarela e tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm. Coleção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

O sentido ético de Teresa Palma Rodrigues transparece, com grande subtileza e diplomacia, como crítica política e social às estratégias da Câmara Municipal de Lisboa e do Governo Português relativamente às zonas de Marvila, Chelas e Xabregas, lugares a partir dos quais as suas obras se engendram.

A narrativa histórica sobre Marvila, Xabregas e Chelas que perpassa nos diferentes trabalhos artísticos de Teresa Palma Rodrigues revela-nos um projecto urbanístico continuamente frustrado nos seus objetivos, continuamente refeito e novamente interrompido, com gentes a quem as expectativas de qualidade de vida e de trabalho foram logradas repetidamente, e onde o atual abandono do património industrial caracteriza uma identidade operária em falência. Mas é justamente este cenário urbano intermitentemente esquecido onde, por isso, muito continua por fazer, que, paradoxalmente, torna possível concretizar um projecto artístico com este rigor, sensibilidade e pertinência.

2. Zona V (de Vago): um espaço vacante

A obra de Teresa Palma Rodrigues funda-se numa experiência em primeira mão onde a artista faz por compreender de que modo um lugar afecta a construção da identidade de quem lá vive e de quem lá trabalha, e questiona como o trabalho artístico em geral e o seu trabalho artístico em particular podem interferir e colaborar na construção dessa identidade (Lippard:2005). Neste sentido, a artista assume-se como um caso de estudo para trabalhar a sua própria questão ao testar-se enquanto artista, quer através da aturada investigação que faz sobre o território que lhe interessa — e que, através da sua obra, passa a interessar-nos a todos –, quer através do seu trabalho artístico que se diversifica com a experiência do lugar onde vive e trabalha, lugar que observa no quotidiano de modo directo (Figura 4) através de desenhos, e de modo indirecto, através do registo fotográfico, lugar onde se passeia e, ainda, onde colabora, através das actividades que propõe fazer com a Junta de Freguesia de Marvila, integrando-se no seu programa criativo e cultural.

Mas, porque o território de Marvila, Chelas e Xabregas é imenso, a artista debruça-se particularmente numa zona que baptiza como *Zona V (de Vago)* (Solà-Morales: 2002). Trata-se de um espaço vacante que se situa no seu horizonte paisagístico, mesmo à frente da janela da sua casa. A denominação *Zona V (de Vago)*, inventada pela artista, revela de imediato a apropriação das lógicas de identificação dos bairros de Marvila onde, cada bairro vizinho tem uma letra que lhe dá nome e permite que todos se distingam entre si. A criativa apropriação da letra “V” é usada igualmente como letra inicial de termos cujo campo semântico e imagético é determinante no contexto da obra de Teresa Palma Ro-



Figura 4 · Teresa Palma Rodrigues, *Série: seguindo a espera de um vazio*. 2014-15. Aguarela sobre papel, políptico. 24,5 x 25,4 cm cada desenho. Coleção da artista.
Fonte da imagem: cortesia da artista.

drigues. Por contaminação, esta letra espalha-se aos títulos das suas obras, a saber, “V” de *Vago* ou *A espera de um Vazio* onde nos é apresentada como uma letra em potência para nomear um determinado lugar e o caracterizar como nostálgico e melancólico. Assim, o “V” de “vago” e de “vazio” implica ainda a noção de “abandono” e estas afinidades semânticas são reafirmadas em expressões como “capital do nada”, “zona não vigiada”, “espaço urbano de ninguém” ou “oficialmente bera” (Folgado: 2004, 358). Por outro lado, há uma vertente paradoxal na obra de Teresa Palma Rodrigues onde a letra “V” representa o “Verde”, o “Vivo” e o “Visto” e/ou a “Vista”, nomeadamente através de associações directas à paisagem e ao modo como, ao longo dos últimos cinco anos, a *Zona V (de Vago)* tem vindo a acolher hortas urbanas ilegais e a transformar-se num campo de cultivo. O “V” está, deste modo, afecto ao verbo ver, àquela observação da natureza que a transfigura em paisagem através de um olhar transformador e esteticizado.

Porém, o território denominado *Zona V (de Vago)* a partir do qual nascem as obras desta artista, se começa por nos mergulhar num campo semântico onde o tom do “V” de *Vago* remete para o “vazio” produzido por projectos frustrados, inacabados, arruinados, ou que nunca sequer saíram do plano das ideias vai, gradualmente, assumir conotações positivas e passa a caracterizar um terreno expectante, onde se abre o campo das possibilidades.

Esta transformação gradual do território chamado *Zona V (de Vago)* tem sido aferida pela artista desde há cerca de cinco anos até ao presente (com perspectiva de continuação) e tem sido espelhada nos seus projectos artísticos. Primeiro, a artista começa por documentar e informar-se exaustivamente sobre território que lhe interessa e que batizou de *Zona V (de Vago)*. Sabe que está reservado para o futuro Hospital de Lisboa Oriental (Veloso:2007), e é por isso que permanece vago, ou seja, sem construção, sem qualquer traço urbanizado, sem as marcas próprias a um território integrado na cidade, à espera.

3. Do lugar à obra. Da observação à concretização

O seu interesse por esta paisagem inicia-se com o clic imediato e diário proporcionado pela fotografia que, por sua vez, dá origem a um vasto arquivo documental sobre aquele terreno (Figura 6). Depois, dentro do seu espólio fotográfico, selecciona pequenos conjuntos. O critério desta seleção é o inusitado — aquilo que a surpreende na espuma dos dias. Trabalha sobre estas fotografias e acrescenta-lhes ou apaga-lhes elementos para que o seu olhar de fotógrafa coincida com o seu olhar de pintora e mostra-nos este território — a nós que olhamos de fora, que lhe somos estrangeiros —, mostra-nos o que os seus olhos

veem: a sua beleza e a sua força, a sua estranheza e a sua banalidade. Os projectos desdobram-se, multiplicam-se, derivam. Mas não são só os seus olhos que se passeiam sobre a paisagem. A artista caminha pela *Zona V (de Vago)* num exercício de trabalho de campo e encontra naquele terreno o que necessita para alimentar a sua imaginação e produzir as mais diversas obras. Assim, através de registos científicos realizados a aguarela sobre papel e cuja delicadeza, qualidade e rigor de representação são incomuns na arte contemporânea, Teresa Palma Rodrigues ilustra rigorosamente os vestígios e os artefactos que encontra no terreno e que guarda como relíquias (Figuras 5 e 7). Estes *objet trouvé* são, também, a matéria prima para outros projectos onde a representação ficcional (porque inventada) de brinquedos, peças de jogos de cartas, fosséis, porcelanas e de faianças é por eles sugeridas (Figuras 1, 2, 3, e 8, 9, 10).

Fragmentos partidos de loiças que já serviram as casas agora arruinadas e que antes foram propriedade de famílias aristocráticas são referenciais àquele passado vivencial e distante daquela que é hoje a realidade deste lugar (Figura 7).

O trabalho de recolção continua com matérias naturais vivas e fósseis, recupera práticas científicas setecentistas e origina *herbários*, quer pela conservação das plantas ali encontradas (através da secagem), quer através de representações a aguarela dessas flores secas provenientes do território em observação (Figura 4).

O *caderno de campo* é apresentado como um livro de artista, aglutinando a pertinência de ambos na atualidade e o artista como um mediador das diversas áreas do saber. Há ainda a criação de mapas e neles estão implícitos métodos e saberes ligados ao mapeamento, à cartografia, à topografia e à geometria. A observação directa é mostrada com a representação de paisagens — esse olhar contemplativo e muito inteligente que esteticiza o real transformando-o num panorama. Este é o olhar da artista — um olhar que ela nos empresta de um modo extremamente generoso e informado.

4. A espera de um vazio: série *Estátua ou Cavalinho*

Como foi dito antes, o conjunto dos objectos encontrados no terreno vai originar não só uma série de trabalhos que funcionam directamente como arquivo, como, depois, são referenciais para um trabalho de representação minuciosa e meta-científica (constituindo os *cadernos de campo*) e, ainda, no caso dos casos de faiança, sustentam a proposta para um desenho decorativo dos famosos pratos *Cavalinho*. O humor e inteligência visual de Teresa Palma Rodrigues é determinante na elaboração destas aguarelas porque, em vez de serem pratos inteiros, estão, cada um, em falta de um pedaço específico que corresponde,



Figura 5 · Teresa Palma Rodrigues, *Object trouve: Pequena figura de plástico encontrada no terreno.* Plástico azul, 5 x 3 x 1 cm. Coleção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 6 · Teresa Palma Rodrigues, *Agricultor a pulverizar o terreno.* 2016. Fotografia digital, dimensões variáveis (impressão). Coleção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.



Figura 7 · Teresa Palma Rodrigues, *Object trouve*:
fragmento de faiança encontrado no terreno. 2016. Faiança.
Colecção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 8 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da
série *Estátua ou Cavalinho* — prato azul. 2016. Aquarela e
tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm. Colecção da artista.
Fonte da imagem: cortesia da artista.

formal e decorativamente (na cor e na representação) a um dos cacos encontrados no terreno. Pode ainda verificar-se que as cenas no centro e nos bordos do prato remetem para fotografias tiradas pela artista no terreno ou para as *vistas* que assumem pontos de observação diferentes e que actualizam — porque são vistas hoje — uma visão paisagística e panorâmica sobre aquele território especificamente, do mesmo modo, tornam actual o desenho da loiça *Cavalinho*. Na Figura 4, o desenho central está referenciado num brinquedo de plástico encontrado no meio das terras. A posição deste brinquedo — um homem que caminha de mochila às costas — é identificada numa das fotografias aos agricultores que cultivam as hortas ilegais na *Zona V (de Vago)*. Também este agricultor, com uma mochila às costas, caminha sobre a sua horta.

Nas Figuras 5 e 6, os desenhos decorativos para o prato de loiça estão referenciados nos fósseis e nas plantas encontradas na *Zona V (de Vago)*. É ainda de notar que estes desenhos, embora pareçam estudos prévios para novos motivos decorativos, vão ficcionar o antigo através da representação de fissuras e de efeitos próprios a uma cerâmica estalada pelo uso e do verniz em craquelê. Nestes desenhos há ainda o cuidado de representar sombras próprias e projectadas de modo a criar a ilusão de tridimensionalidade do prato. Na verdade, o grau de mestria técnica de Teresa Palma Rodrigues na execução deste trabalho coloca-o na ordem de uma ilustração científica de carácter documental, remetendo para a imagem fotográfica pela surpreendente verosimilhança que a imagem criada tem com os objectos concretos.

Conclusão

A necessidade de pertença e o sentido de comunidade são essenciais para o ser humano, na medida em que permitem que cada um esteja integrado e se sinta, por isso, em relação com os outros e com os lugares (em vez de sozinho e desabrigado). A criação deste sentido — de pertença e comunidade — é lenta e, no caso de Teresa Palma Rodrigues, deriva de uma experiência na primeira pessoa. Mudar de casa e, neste movimento, habitar um novo território, desconhecido à partida, levou-a à descoberta, a dar passeios e a olhar sobre o (seu novo) mundo. Este movimento alimentou uma crescente curiosidade sobre o território onde se implanta a sua casa e o seu atelier, sobre um terreno específico batizado, por ela, de *Zona V (de Vago)* a partir do qual deriva a sua obra plástica actual.

O trabalho é prolífero: desde fotografias do quotidiano, aos diferentes artefactos transformados pelo gesto criativo em *object trouve*, dos minuciosos e detalhados desenhos a aguarela e tinta-da-china, que tanto se autonomizam como



Figura 9 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da série *Estátua ou Cavalinho* — prato castanho. 2016.

Aguarela e tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm.

Colecção da artista. Fonte da imagem: cortesia da artista.

Figura 10 · Teresa Palma Rodrigues, *A espera de um Vazio*: da série *Estátua ou Cavalinho* — prato anil. 2016.

Aguarela e tinta-da-china sobre papel, 65 x 50 cm. Colecção da artista.

surgem aglutinados por livros-de-artista intitulados *Cadernos de campo*, a tantos outros projectos sedimentados no seu conhecimento e investigação sobre o lugar onde mora e trabalha hoje, Teresa Palma Rodrigues, mostra-nos o seu domínio técnico na qualidade de execução de cada projecto, mostra-nos a sua inteligência apurada e cheia de humor, e o seu sentido ético e moral numa crítica fina que perpassa no seu raciocínio e método de trabalho, nas lógicas de encadeamento das referências ao lugar, em cada desenho, em cada fotografia, em cada objecto encontrado e, particularmente, no modo como os articula e os transforma.

Referências

- Folgado, D. (2004), "*Património Industrial. Que memória?*" in Oliveira Jorge V. (coord.) *Conservar para quê? 8ª Mesa redonda de Primavera*. Porto, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, DCTP, CEAUCP, pp.355-366.
- Lynch, K. (1960), *A imagem da cidade*, Lisboa, ed. 70.
- Lippard, Lucy (1995), "*Looking Around: Where we are, where we could be*" in Lacy, S. (ed.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay press, pp.114-130
- Rodrigues, Teresa Palma (2017), *Zona V (de Vago)*, tese de doutoramento em Belas-Artes / Pintura apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Solà-Morales, Ignasi de (2002), *Territórios*, 1ª ed. Barcelona. Gustavo Gili, pp 180-193.
- Veloso, A. B. (2007), *O novo Hospital de Todos-os-Santos*. Palestra proferida na cerimónia de assinatura do protocolo do Hospital de Todos-os -Santos no dia 26-12-2007. Disponível em PDF: <http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/antoniobveloso/onovohospital.pdf>

Campo e contracampo em 'A Casa': ruínas e fragmentos de uma experiência visual na estratégia da ausência

Field and counterfield in 'The House': ruins and fragments of a visual experience in the strategy of absence.

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: O artigo foca a produção de Camila Mello, e sua poética de ausência e abandono em atos de subtração nas imagens, criando lacunas de estranhamento. O texto centra-se em um trabalho denominado A Casa, um filme originado de uma série de desenhos, onde a artista busca um diálogo com Samuel Beckett, e o paradoxo do personagem Molloy, da obra de mesmo nome do escritor irlandês: a impossibilidade da expressão, e a extrema urgência em dizê-lo (fazê-lo).

Palavras chave: Fotografia / ficção / sombra / impossibilidade.

Abstract: *This article surveys the work of Camila Mello, and his poetry of absence and abandonment in acts of subtraction in the images, creating gaps of estrangement. The text focuses on a work called The House, a film originated from a series of drawings, where the artist seeks a dialogue with Samuel Beckett, and the paradox of Molloy, personage with the same name of the Irish writer's book: the impossibility of expression, and the extreme urgency to say (do) it.*

Keywords: *Photography / fiction / shadow / impossibility.*

Introdução

Analisar o resultado plástico do trabalho de Camila Mello (Brasil, 1985) a partir de elementos de sua poética- um traço que percorre envolvendo a projeção de uma sombra projetada, requer comprometimento. Tal qual o mito de Plínio, o Velho, sobre a origem da pintura, escrever sobre uma artista sempre exige este gesto de aproximação, como quem cerca, envelopa. Pretende-se utilizar aqui uma metodologia dialética, discorrendo sobre as questões que envolveram a produção de seu filme, intitulado *A Casa* (Figura 1). Nele, a artista trata dos conceitos de *campo* e *contracampo* do desenho, em um enredo que tem como cenário uma casa e um moinho em ruínas. Estes lugares servem também de habitação da artista, no interior do estado do Rio Grande do Sul, Brasil. A realização da imagem (*campo*) é comparada à condição da ação do desenho (*contracampo*), provocando um olhar de fora para dentro do processo do desenho. A montagem do filme, dirigido pela artista, tenta recompor o tempo de elaboração de um desenho.

Para esta análise, será realizada uma operação triangular entre os elementos sombra, desenho e ruína, passando por outros conceitos operatórios presentes em Mello. O objetivo é analisar como a literatura se funde e se confunde, através dos movimentos do desejo do desenho, na criação da artista. Tentaremos assim aproximar estes desejos à história do romance "Molloy", escrito por Samuel Beckett no pós-guerra (Beckett, 1995). Escolhido como referência literária pela artista, a obra reflete-se no filme, nos gestos do personagem que dá título ao romance. Em ambos, há uma ação de organização obsessiva de pequenos seixos, para não serem perdidos. Como uma fábula sobre a poética do desenho e da película sensível do filme, tentarei localizar esta sombra do desenho perdida, como um dilema que percorre o processo do artista: a impossibilidade de fazer (dizer) algo, e a extrema urgência em fazê-lo (dizê-lo).

1. A sombra

Sabemos que quando há sombra, há um problema a ser resolvido. Lembremos das sombrias radiografias médicas, ou dos antigos negativos fotográficos. Mas a sombra é também, de uma maneira paradoxal, um instrumento de conhecimento, pois tem em si a força de excitar a curiosidade para um esclarecimento, uma cura. *Sombra* vem do latim "*umbra*", um termo que designa um peixe de cor sombria, um peixe de rio, da família dos salmonídeos. Já "*orphos*" é um pequeno peixe do mar que se esconde entre as rochas e que, para Agnès Minazzoli (Minazzoli, 1996) está na origem do adjetivo órfão, que representa aquele que foi privado de algo muito importante.



Figura 1 · Camila Mello, A Casa, Instalação Fotográfica, 2016. Fonte: Camila Mello.

Em seu *Tratado da Pintura*, Leonardo da Vinci já descrevia a sombra como uma privação (*privatione*) de luz. E Giotto, explica Stoychita (Stoichita, 1997), evocava a sombra como um método para modelar corpos, recuperando-os, dando encarnação. As funções fantasmáticas são presentes na sombra, como a anúncio de uma presença através da ausência, além de sua relação indiciária e de semelhança. Dante, no fim do *Purgatório*, já falava da primeira sombra como o primeiro sinal de também primeira luz, um nascimento em negativo.

Os documentos de trabalho da artista servem de mote para o filme, ao se referirem a ausências, incompletudes, lembranças, possibilidades de obras, em processo gerador do trabalho: coleções e arquivos de sombras, que se tornam motivo. Um vazio cheio de ressonâncias com significados de presenças reais.

A metáfora da morte e da ruína apresenta-se nos desenhos de Mello como um tempo de espera pela elaboração da obra, e da possibilidade do recomeço, através da reconstrução. Tudo isto passando pelo conceito de sublime, que tem a origem no trágico e no patético, e se traduz no filme *A Casa* como elevação e possibilidade de retomada da vida.

É certo que toda a criação artística tem algo de utopia, e esta, de inconsciente. Um desejo que não foi enunciado, de um objeto inapreensível, uma sombra, um afeto de angústia, de falta, de ausência. Um fato inconsciente que nos constituiu, mas nos foi impedido de acessá-lo diretamente. O trabalho de Camila Mello tem algo de psicanalítico, e nos ajuda a nos aproximar destas passagens ao desconhecido, em uma ronda infinita de um obstinado pelas passagens sombrias, e pelos nossos fantasmas.

O artista parte de suas emoções e de seus sentimentos pessoais, ressentidos em vida privada, e o trabalho de pesquisa artística é um processo de formação, isto é, de dar forma a estas tensões. E somente no momento em que a obra encontra o público, numa espécie de transferência, é que surge a sua parte mais íntima, suas sombras. No filme *A Casa*, vemos, em uma longa cena de um corte de cabelos, a protagonista que desenha. Ali está a própria presença artista, neste processo de catarse com seus fantasmas, e com seus antepassados. Seriam eles que habitaram o lugar em ruínas, depois de fugirem na Alemanha nazista? Toda a atmosfera do filme é sombria. Impossível não lembrar o dilema posto por Adorno (Adorno, 1998), que Beckett também trata em *Molloy*: a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz. Porque a poesia requer um abandono da memória, e porque o esquecimento se torna impossível. Se é impossível expressar-se, talvez possamos nos expressar usando a própria linguagem da impossibilidade. O desenho, o traço, marcam esta sutura do passado da artista, rompido pelos acontecimentos brutais da história.

Amós Oz, em *E a história começa* (OZ, 2007), reflete sobre a importância dos parágrafos iniciais de uma narrativa, e sobre o quanto a primeira frase deva ser importante e sedutora para um bom início. Oz remete a Dante (ALIGHIERI, 1998), cuja abertura de *O Inferno* poderia servir como modelo para todas as narrativas: “No meio do caminho da vida”, que mais ou menos é o lugar onde tudo começa.

Parafrazeando Oz, eu perguntaria onde fica, “se é que fica”, a linha divisória entre a apresentação de um texto sobre uma artista e a narrativa em primeira pessoa de alguém que trabalha em arte, e escreve sobre o processo de pesquisa em arte, pleno de sentimento e de envolvimento. Em meio ao novelo, na meada, buscamos estes fios. Um fio de Ariadne, que nos permitiria a salvação, ou da possibilidade de nos perder para sempre, de encontrar a morte entre sombras, malhas e teias. Fio do labirinto, metáfora do texto e da obra. Fios da meada de um percurso, onde o distanciamento e o afastamento muitas vezes tornam-se impossíveis, e onde podemos chegar à conclusão que não existe apenas um ponto de partida. “Só se pode entrar no mato é até ao meio dele”, ensina-nos Guimarães Rosa (ROSA, 1976).

2. Desejo-falta e desejo-excesso: o filme sombrio

Escrever este texto refletindo em paralelo ao processo criador da artista, e seus consequentes desdobramentos, pode ser uma oposição entre dois pólos, dois modos do desejo, marcados, o primeiro pela ausência, pela falta, o negativo, e o segundo pelo excesso, o positivo. Um processo de criação segue algumas fases, sendo a primeira aquela que representa provar esta sensação de ausência, de véu negro (a impossibilidade e a necessidade em fazer algo). Nela se situa o catalisador gesto de organização da obra e de busca dos meios para a sua realização. Creio que este primeiro estágio é da ordem do inconsciente, regressivo a nível psicológico, mas que logo se torna consciente. Imaginemos o filme da artista no processo de elaboração do roteiro. O processo começa então com um sentimento de vazio, de angústia que se desenvolve de forma solitária, no interior do atelier/laboratório, como algo marcado por um sofrimento de alienação ao mundo exterior, ligando a criação com a separação, o adeus, e a morte.

Podemos comparar este estágio com a primeira parte de *Molloy*, e com o início do filme *A Casa*. No livro, o narrador-personagem se arrasta por lugares estranhos, mal come, mal dorme, despreza a esperança e a própria dor e chupa pedras. Ele vai em busca de uma mãe desaparecida. É uma história feita de “nãos”, sem tempo, espaço ou objetos definidos. Já no filme da artista, em um fundo negro, a personagem (a própria Camila Mello), mostra quatro pedras em suas mãos (Figura 2). O som é de pedras, de rio, de dentes. Ela leva cada uma das

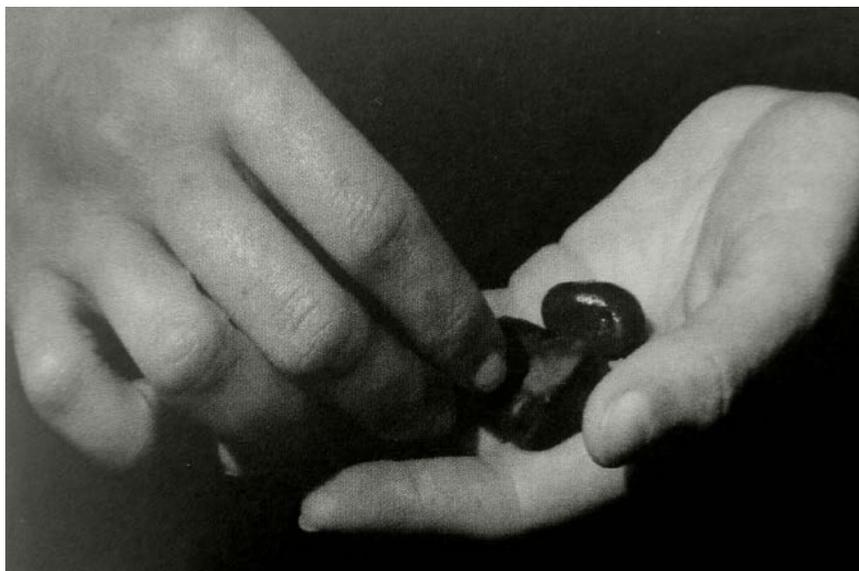


Figura 2 - Camila Mello, *Molloy*, Fotografia do filme *A Casa*, 2017. Fonte: Camila Mello.

pedras à boca e as chupa, sucessivamente. Há um corte na vida do personagem, que passa de um ambiente urbano para um lugar de isolamento e de ruínas. Mas algo novo emerge, como um duplo. Na segunda parte do livro de Beckett, também surge a figura de um duplo, que é aparentemente oposto ao personagem Molloy: seu reflexo invertido, seu negativo, na figura de um detetive que acaba depois adquirindo o mesmo fastio e ausência de sentido do objeto de sua busca.

Paralelamente a uma fase inicial regressiva, o desejo de completude desta falta acontece como no filme *A Casa* como um fluxo, uma força reativa. À construção da obra no desenho das sombras, acompanha o medo da destruição. Nesta bipolaridade, entre utopia e melancolia, entre fracasso e recuperação, nesta vacilação entre estrutura e colapso, fecundariam os desenhos. A fase da produção seria seguida pela necessidade de compartilhamento, como se a melancolia da criação viesse acompanhada pela vaidade. De ordem afetiva, a autobiografia se transfere à vontade de construir uma obra, onde situamos esta perda original, esta sombra. Ela possui um desejo de completude que se realizou na criação do filme. São estes dois tipos de desejos que movem a artista, desde a origem, e que atravessam o filme falando de um mal-estar e de uma crise.

Conclusão

O que nos prende ao filme *A Casa* e ao livro de Beckett, é justamente o seu absurdo, tanto existencial como da obra em se fazendo. A existência dos personagens insiste em uma busca pelo sentido da vida: “este rumor que se levanta no nascimento e até mesmo antes, e esse insaciável como fazer, como fazer” (Beckett, 2007, p.124). Creio que todo o artista vive esta espécie de obsessão, a de construir uma obra. Um desejo de eternizar a vida em uma forma, e de paralisá-la através da imagem. Na origem do desejo de imaginar, figuraria a vontade de dar uma imagem ao desejo. Trabalhar com arte significa trabalhar a partir de privações, de faltas, tanto na literatura, como no desenho ou no cinema. Da mesma maneira, envelopar uma sombra projetada, e construir a assim uma obra, é algo próximo a encenar a chegada da morte. Esta, para artistas e escritores como Beckett e Mello, é afirmação, antes da negação. Desenhar com as sombras. Partindo das trevas, das ausências, das faltas, poderia o artista, o escritor, estabelecer um pacto com a sombra, e com a morte, transformando-a em material plástico? Buscar a sombra, como aquela que nunca vivenciamos realmente, a sombra do ocaso final? Porque escrever, porque desenhar ou fazer um filme, se temos a convicção de que, se nós morrermos, a arte, como toda a atividade será em vão? O segredo do artista é que ele sabe que toda a arte, qualquer arte, não será inútil. A intenção não seria a de evitar a morte, mas de

antecipar-se a ela, preparando-se para as suas surpresas. E viver assim, como uma criança, na eterna infância da arte, sentimento que não cessa de morrer em cada um de nós, para depois renascer, sucessivamente.

Referências

- Alighieri, Dante (2007) *A Divina Comédia: Purgatório*. São Paulo: Editora 34. ISBN 97885-7326;
- Adorno, Theodor W. (2009) *Dialética Negativa*. Trad.: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ISSN 0100-5120.
- Adorno (1998) *Crítica cultural e sociedade*. Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática. ISSN 1981-5336.
- Minazzoli, Agnès (1996) *L'Ombre de L'Image*. Paris: Champ Vallon. ISSN 2182-8239;
- Oz, Amos (2007) *E a história começa*. Rio de Janeiro: Ediouro. ISBN 9785-3592.
- Rosa, Guimarães (1976) *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio. ISBN 9788-8078.
- Stoichita, Victor (1997) *The Short History of Shadow*. Londres: Reaktion Books. ISSN 18618901.
- Beckett, Samuel (1995) *Malloy*. São Paulo: Editora Azul. ISBN 9788-5250.

Objectes banals de Quim Cantalozella: una arqueologia allegòrica de la memòria involuntària

*Quim Cantalozella's Banal Objects:
An Allegorical Archaeology
of the Involuntary Memory*

ÒSCAR PADILLA MACHÓ*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanya, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: padillaosc@ub.edu.

Resum: Aquest article explora les relacions creades entre les obres que va presentar Quim Cantalozella (Girona, 1972) a Objectes banals (Casa de la Paraula, Girona), una de les seves darreres exposicions, consistent en una proposta pictòrica que, a grans trets, tracta sobre la simbologia latent de les coses i els objectes, i la seva càrrega oblidada. Aquest article busca relacionar el que planteja Cantalozella a l'exposició amb els conceptes d'aura i memòria involuntària proposats per Walter Benjamin, i que posteriorment ha recuperat Georges Didi-Huberman.

Paraules clau: Memòria / simbologia / objectes / representació / pintura.

Abstract: *This article explores the relations that emerge from the works presented by Quim Cantalozella (Girona, 1972) at Objectes banals (Casa de la Paraula, Girona), one of his latest exhibitions, consisting of a pictorial proposal that, broadly speaking, deals with the latent symbology of things and objects, and their forgotten burden. This article seeks to relate what Cantalozella proposes in the exhibition with the concepts of aura and involuntary memory considered by Walter Benjamin, and later recovered by Georges Didi-Huberman.*

Keywords: *Memory / symbology / objects / representation, /painting.*

Introducció

L'exposició *Objectes banals* de Quim Cantalozella està conformada per un conjunt d'obres pictòriques caracteritzades per la foscor, les quals s'aproximen a fantasmagories pintades. Tant les pintures com el dispositiu expositiu estan carregats de paranys i paradoxes, les quals serveixen per establir els codis d'un joc amb caràcter sorneguer i, al mateix temps, al·legòric.

La visita a l'exposició suposa un repte en el qual l'autor ens empeny a simular instants, accions i temporalitats aparentment contradictoris, així com a confrontar objectes de naturalesa diversa i dels quals sabem ben poca cosa. M'atreviria a dir que hi ha un diàleg entre els objectes representats i el quadre pintat: mentre que els primers evocuen allò que sabem, o allò que l'autor ens deixa saber, el segon ens situa en la fisicitat de l'aquí i l'ara. Curiosa paradoxa que només l'acte de pintar fa possible. Aquests jocs de la mirada als quals se'ns empeny, i que ens obliguen a aproximar-nos o a allunyar-nos, a fixar-nos en els detalls o en el conjunt a través d'ocupacions de l'espai que a vegades tendeixen a la profunditat i a vegades a la planimetria em recorden la interpretació que fa Georges Didi-Huberman dels conceptes d'*aura* i de *memòria involuntària*, plantejats per Walter Benjamin en la seva interpretació de les imatges.

1. La memòria involuntària dels Objectes banals

Coses, objectes, simbologia latent i càrrega oblidada; d'aquesta manera defineix Cantalozella algunes de les intencions condensades en els seus *Objectes Banals* (Figura 1). Suficients elements per començar a estirar del fil d'un marc conceptual que pot abastar des del Romanticisme fins al Materialisme especulatiu, passant pels nous plantejaments de la Black Metal Theory. Propostes totes elles diverses, fins i tot contradictòries, però que tenen com a punt de partida comú una fugida de les aproximacions que han sigut les hegemòniques en el pensament occidental modern i de finals del segle XX, i que s'han definit històricament per una sobrevaloració de la consciència i el llenguatge.

La conciencia y el lenguaje fueron los dos medios principales de la correlación en el siglo XX, dando sostén respectivamente a la fenomenología y a las diversas corrientes de la filosofía analítica (Meillassoux, 2015: 30).

Tot i aquesta propensió cap a un pensament que s'aproxima al límit d'allò desconegut, serà el concepte de memòria involuntària que va desenvolupar Walter Benjamin -un autor paradigmàticament modern en termes de Meillassoux- el que m'ajudarà a vehicular les pintures de Cantalozella amb el context teòric.



Figura 1 · Quim Cantalozella, *Boles*, 2014. Oli sobre lli.
Font: cortesia de l'artista.



Figura 2 · Quim Cantalozella, *Abís*, 2012. Oli sobre lli.
Font: cortesia del artista.

Per Benjamin les imatges estableixen una particular dialèctica amb l'espectador, posant en funcionament una maquinària vinculada a la idea de memòria que el pensador anomena *memòria involuntària* (Benjamin, 1972). Benjamin, citat per Huberman, entén per aura "el conjunt de les imatges que, sorgides de la memòria involuntària, tendeixen a agrupar-se al seu entorn" (Didi-Huberman, 1997: 95). Imatges que apareixen en els objectes com a "constel·lacions o núvols que s'apropen i s'allunyen per a poetitzar, llaurar, obrir tant el seu aspecte com la seva significació, per fer-ne una obra de l'inconscient" (Didi-Huberman, 1997: 95).

En la fabulosa i revolucionària anàlisi que Georges Didi-Huberman elabora del concepte d'*aura* de Benjamin, ineludiblement fa referència a l'aura com una epifania del món religiós, fonamentat en el joc de la distància entre qui mira i allò mirat. La distància entesa com un exercici visual de profunditats i llunyanies que posa en acció la maquinària de la memòria i la creença, i que permet establir analogies entre el sentit lingüístic d'allò que veiem i la presència de l'objecte, allò que l'autor francès anomena com a intersubjectivitat. Huberman ens fa veure que l'aura es fonamenta en la relació entre qui mira i l'objecte mirat, però sobretot, senyala que es tracta d'una estructura dialèctica entre els fets de veure, creure i mirar. A partir d'aquí, pronostica i defensa la secularització de l'aura, una secularització que cerca situar en la quotidianitat visual els últims vestigis fantasmals de les aportacions de Benjamin. Des d'aquest punt de vista, els *Objectes banals* de Cantalozella es queden suspesos en el límit entre allò secular i la transcendència d'allò inexplicable.

En la relació entre qui mira i allò mirat rau la paradoxa i l'interès de les pintures dels *Objectes banals*. No cal oblidar un fet: l'artista primer ha mirat i fotografiat aquests objectes i després els ha pintat. Aquesta evidència que pot semblar anecdòtica ens pot desvetllar algunes qüestions fonamentals: "Les fotografies, i sobretot les pintures, li serveixen a en Quim per llençar dues preguntes a l'aire: l'art, i concretament, la pintura, té encara la capacitat de retenir el valor simbòlic del que mostra? O la pintura pot proveir de sentit allò que representa?" (Negre, 2015: 14).

En analitzar en profunditat tots els elements que ens planteja la proposta de Cantalozella, ens trobem amb un marc conceptual complex i alhora dotat d'una certa ambigüitat, el qual suscita curiositat, dubtes i preguntes. Les dualitats que ens evidencien els objectes banals són constants: objectes i coses, present i memòria, objectes fotografiats i objectes pintats, presentació i representació o llum i foscor.

Tot i aquestes dualitats constants, allò que aquí sembla que se'ns planteja en forma de pregunta és si els objectes i les coses poden tenir unes qualitats pròpies diferenciades de la seva relació amb nosaltres, o si per contra, les ca-

racterístiques ocultes o oblidades d'aquests objectes formen part d'una relació de dependència amb els subjectes. I quin paper juguen en aquesta dualitat els sistemes de representació? Sembla que les pintures de Cantalozella, davant d'aquesta disjuntiva, es queden suspeses en una certa ambigüitat que propicia en l'espectador una paradoxa entre, per una banda, la llum que provoquen la consciència i el llenguatge del pensament modern heretat de la il·lustració, i per l'altra, la foscor d'allò inexplicable i ocult que prové del pensament precrític i premodern, i que alguns autors estan recuperant des de la més rabiosa actualitat. Quentin Meillassoux defineix d'aquesta manera la posició que van adoptar la modernitat i la postmodernitat envers la relació de dependència entre objecte i subjecte, i que ell anomena "correlacionisme":

El correlacionismo consiste en descalificar toda pretensión de considerar las esferas de la subjetividad y de la objetividad independientemente una de la otra. No solo hay que decir que nunca aprehendemos un objeto "en sí", aislado de su relación con el sujeto, sino que debemos sostener también que nunca aprehendemos un sujeto que no esté siempre-ya en relación con un objeto (Meillassoux, 2015: 29).

Michael Foucault va estudiar en profunditat les relacions entre els objectes i les coses. Per a Foucault, l'objecte és una formació discursiva en la qual convergeixen el referent i els signes; no existeixen les coses (la realitat) dissociades de la seva representació (Foucault, 2005). Pel filòsof francès, existeix la necessitat de diluir els signes i les coses en els objectes. Des d'aquest punt de vista, i contràriament a Foucault, Quim Cantalozella ens formula la següent pregunta: aquests objectes pintats, i anteriorment fotografiats, contenen unes qualitats pròpies i ocultes com a coses? El que sí que tenim clar és que aquests *Objectes banals* fan un recorregut d'anada i tornada de l'autor a l'espectador; un recorregut en el qual el filtre de la representació s'interposa entre els objectes i les coses, desvetllant una *memòria involuntària*.

Ja fa un temps que des del pensament s'està intentant trobar sortida al paradigma modern de la consciència i el llenguatge com a única opció per interpretar la nostra relació amb les coses de l'entorn. Conceptes com el d'intersubjectivitat utilitzat sovint per Georges Didi-Huberman, o el de semiautonomia utilitzat per Hal Foster cerquen nous enfocaments en aquesta relació que tradicionalment ha estat de dependència. Però autors com Quentin Meillassoux van una mica més enllà, qüestionant el plantejament mateix de la relació de dependència entre objecte i subjecte, i ho fa, paradoxalment, a través dels avenços científics més actuals.



Figura 3 · Quim Cantalozella, *Retrat Immaterial*, 2017.
Oli sobre lli. Font: cortesia del artista.

Hoy, la ciencia experimental es capaz de producir enunciados que atañen a acontecimientos anteriores al advenimiento de la vida tanto como de la conciencia. Estos enunciados consisten en la datación de “objetos” a veces más antiguos que toda forma de vida sobre la tierra [...] Se perfeccionaron técnicas capaces de determinar la duración efectiva de los objetos medidos. Estas técnicas se apoyan en general en la velocidad constante de la desintegración de los núcleos radioactivos, así como en las leyes de termoluminiscencia, ya que estas últimas permiten aplicar las técnicas de la datación radiactiva a la luz emitida por las estrellas (Meillassoux, 2015: 35).

Certament, cal recordar que la majoria dels objectes pintats per l'artista són objectes tecnològics o d'enginyeria, i per tant no són coses com les que apunta Meillassoux a la cita anterior, però la majoria d'aquests artefactes sí que són conductors de fenòmens físics com la llum o el só (Figura 2). En altres casos, es tracta d'objectes amb una forta càrrega simbòlica; semblen extrems d'escenes rituals de la mort (Figura 3), constituint una arqueologia allegòrica d'objectes vinculats a la relació que tenim les persones amb allò que escapa de la consciència, i per tant, susceptibles, aquests objectes, a una certa contingència.

Conclusión

Després d'haver reflexionat sobre les pintures que conformen l'exposició *Objectes banals* i d'haver-les relacionat amb els conceptes d'*aura* i *memòria involuntària* plantejats per Walter Benjamin -i posteriorment recuperats per Georges Didi-Huberman- el text ha derivat cap a una anàlisi de la relació entre objectes, coses i sistemes de representació. Autors com Michael Foucault i Quentin Meillassoux han servit per configurar un marc referencial en el qual s'ha pogut explorar la relació que tenim amb la simbologia oblidada i latent dels objectes i les coses, i de quina manera es situa l'artista davant d'aquestes disjuntives.

En conclusió, el mapa conceptual que m'han suggerit aquests *Objectes banals* em fa pensar en una mena d'arqueologia al·legòrica de la memòria que cerca generar una il·lusió. Una il·lusió, però, entesa no com un engany, sinó com una necessitat de crear ficcions versemblants que permetin desplegar imaginaris vinculats a una memòria involuntària.

Esgotats i superats els debats sobre la validesa de la pintura, i contextualitzats en una època en la qual la diversitat, disparitat i procedència de les imatges se solapen — així com la hiperacceleració amb la qual les consumim —, ja no té gaire valor pensar en els termes posthistòrics que van dilapidar la fisicitat material dels objectes. En aquest sentit, Cantalozella cerca captar físicament fenòmens imperceptibles i ocults a través d'una foscor que ja pertany a l'imaginari popular desplegat per la literatura, el cinema i la música. Els *Objectes banals* ens aboquen als límits de la nostra comprensió adquirida i, d'alguna manera,

reflecteixen un cert esgotament dels paràmetres lògics que dominen la nostra quotidianitat personal i professional.

Referències

- Benjamin, Walter (1972) *Iluminaciones II*.
Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo. Madrid: Taurus Ediciones. D.L. 15.375-1972
- Didi-Huberman, Georges (2010) *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. ISBN: 987-500-009-4
- Foucault, Michel (2005) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo

XXI de España Editores. ISBN: 978-843-230-332-1

- Meillassoux, Quentin (2015) *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-34-4
- Negre, Marta (2017) "Obscur." In: Cantalozella, Quim (2017) *Objectes Banals*. Santa Coloma de Farners: Casa de la Paraula. ISBN: 978-84617-9341-9

Lara Almarcegui. Las posibilidades que habitan lo intersticial

*Lara Almarcegui. The possibilities
that inhabit the interstitial*

**ZUHAR IRURETAGOIENA LABEAGA*
& CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA****

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprobado a 17 janeiro 2018

*España Artista, profesora investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco UPV/EHU, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología, Equipo de Investigación Prekariart. Barrio Sarriena, s/n, 48940, Leioa — Bizkaia, España. E-mail: zuhar.iruretagoiena@ehu.eus

**España Profesora, investigadora. artista.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología, Equipo de Investigación Prekariart. Barrio Sarriena, s/n, 48940, Leioa — Bizkaia, España. E-mail: mconcepcion.elorza@ehu.eus

Resumen: ¿Qué es realmente un edificio, tan solo la suma de sus materiales? ¿De qué modo cristalizan los lugares momentos de historia? ¿Es posible asumir ante ellos y por su mediación una conciencia activa? ¿Pueden dotarnos de agencia para redefinir el papel que nos ha sido asignado en los diseños urbanos? Cuestiones que se sitúan en el centro de la actividad artística de Lara Almarcegui y en relación a las cuales la artista construía, en el contexto de la Bienal de Venecia 2013, los dos ejes de su participación en la misma, esto es, una instalación -albergada por el propio pabellón español- que incorporaba los materiales que lo componen y sus pesos exactos; y un video que hace referencia a un descampado específico, la isla que es, a su vez, producto de la deposición de restos de cristales de Murano. Ambos planteamientos plásticos permitieron a Almarcegui proyectar una contemplación crítica, de corte antropológico, sobre la concepción de la civilización y sus avatares.

Palabras clave: Lara Almarcegui / memoria / agencia, /material / lugar / historia.

Abstract: *What is really a building, just the sum of its materials? How do places crystallize moments of history? Is it possible to assume an active conscience in relation to certain locations and through their mediation? Can they endow us with an agency to redefine the role that has been assigned to us in urban designs? Issues that are at the center of the artistic activity of Lara Almarcegui and in relation to which the artist constructed, in the context of the Venice Biennale 2013, the two axes of her participation in it, that is, an installation -housed by the Spanish pavilion itself- which incorporated the materials that make it up and their exact weights; and a video that refers to a specific wasteland, the island that is the product of the deposition of Murano glass remains. Both plastic approaches allowed Almarcegui to project a critical, anthropological, contemplation on the conception of civilization and its avatars.*

Keywords: *Lara Almarcegui / memory / agency / material / place / history.*

Introducción

Durante los seis meses comprendidos entre el 1 de junio y el 24 de noviembre de 2013 el trabajo de la artista Lara Almarcegui ocupó el pabellón español de la Bienal de Venecia, a propuesta del comisario Octavio Zaya, nombrado a tal efecto por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

La propuesta desplegada en la convocatoria veneciana venía a tratar dos líneas de interés que la artista suele tomar habitualmente como eje de investigación y problematización en sus propuestas. Sin embargo en este caso, además, el proyecto llevado a cabo por la artista zaragozana, tomó como referencia ineludible el espacio concreto de la muestra, centrándose en establecer un profundo análisis del contexto y el territorio de la Bienal de Venecia. Para ello, la creadora abordó la tarea de problematizar en dos dimensiones paralelas el lugar de la exhibición.

De este modo, el trabajo se concretaba como una propuesta específica que establecía un diálogo entre la ciudad veneciana como contexto y el edificio del

pabellón de España como enclave concreto. Así, la instalación llevada a cabo en los jardines de la muestra, entablaba una puesta en relieve entre fondo y figura que la muestra veneciana como argumento ofrecía a la artista. Como fondo, el contexto de la ciudad veneciana y sus naturaleza territorial; como figura, la inevitable presencia de la arquitectura del pabellón Nacional Español construido en 1922 por Javier de Luque.

La instalación se centraba, por tanto, en la creación dos piezas autónomas (La instalación *Palazzo Enciclopedico* y la Guía de *Sacca San Matia l'isola abbandonata di Murano*) en las que cada una daba cuenta de su problemática específica pero que, a su vez, trataban de establecer un diálogo entre ellas, permitiendo dibujar una dimensión más amplia, que posibilitase percibir la sutileza de las realidades políticas, económicas e incluso poéticas que las evidencias materiales sustentan.

Ambos proyectos, en su complementariedad explicitan, como decíamos al inicio, los posicionamientos que la artista Española ha venido manifestando a lo largo de su trayectoria.

Por un lado, la estrategia de situar el foco sobre lugares abandonados, implica poner en valor lo marginal y en desuso, lo pobre y abandonado, lo olvidado; aquello que ha quedado fuera de la planificación urbanística, y lo que probablemente sería considerado como carente de interés. Ajenos, por supuesto, estos terrenos, al trazado de los desplazamientos turísticos, la artista, con su modo de operar, pone de manifiesto su importancia, su dignidad, su dimensión como crisol de historias, incluso su belleza.

Por otro lado, en el edificio situado en los jardines de la Bienal, y tomando como referencia y eje de problematización la propia construcción del pabellón español, la artista ocupó el espacio con grandes montones de diferentes materiales que se correspondían exactamente -en cuanto a su cantidad y peso- con los utilizados en la construcción del mismo. Con esta simple aunque contundente operación, la artista ponía de manifiesto la diferencia entre el todo y la suma de las partes, enfatizando — como sucede ante la visión de un contramolde — todo lo ausente.

Podemos inferir estas reflexiones de la propia observación de los dos elementos que configuran la participación de esta artista en la Bienal, no cabe duda de que sus ecos se hacen aún más profundos y persistentes si los entendemos en el seno de las prácticas que ha ido desarrollando Almarcegui desde su primera acción en solitario, realizada en la ciudad de Donostia en el año 1995.

Objeto de estudio

Como mencionáramos en líneas anteriores, la propuesta de la artista zaragozana articulaba una toma de conciencia sobre la propia Bienal, reflexionando me-

diante dos distintos objetos de estudio interconectados entre sí. Esta disección reflexiva, encontraba su correlación en el espacio expositivo.

En este contexto, el espacio del pabellón español vio, durante los días de la muestra, remodelado su diseño tradicional, dividiéndose en dos plantas para así poder albergar de forma diferenciada las dos piezas que la artista exponía. Bajo el lema de la Bienal -*Il Palazzo Enciclopedico*- la planta inicial acogía la instalación en la que el visitante se enfrentaba a un espacio en el que monumentales montones de materiales copaban la galería central, quedando esta ocupada por completo, lo que impedía el paso de los transeúntes. Las salas circundantes de la planta baja también contenían pequeños montones de escombros de materiales secundarios, pero sus reducidas dimensiones posibilitaban al visitante moverse a través de ellos.

La ordenada y diferenciada acumulación de materiales que llevaba a cabo la ocupación espacial creaba resonancias respecto a la arquitectura que las albergaba. Como si de un espejo se tratase, el edificio de los *giardini* veía así reflejada su consistencia material en un decorado post-apocalíptico que lo deconstruía, desvelando su fisicidad y apuntando a aquello que, por no ser tangible, no se puede nombrar.

Por medio del gesto de mostrar los elementos de que está construida una edificación tan significativa como el pabellón español de la muestra, la artista recordaba al visitante que en absoluto el mero compendio de los componentes que lo forman podría ser considerado equivalente a lo que el propio edificio es. Lo que falta a ese conjunto -en cierto modo ordenado- de partes es la historia como contexto y la secuencia de acciones humanas como condición de existencia. La memoria supone aquí ideología, economía, política; el edificio marcado por el desarrollo temporal que lo atraviesa apela al sentir y al pensar y nos sitúa ante la necesidad de reflexionar, al mismo tiempo, acerca de nosotros mismos.

La segunda planta acogía la propuesta de Guía de *Sacca San Matia l'isola abbandonata di Murano*. En esta sala, la artista mostraba una guía de la Isla Abandonada Santa Sacca de Murano, isla de mayor tamaño que aun permanece deshabitada. La guía, que se mostraba tanto en formato papel como mediante un video, problematiza y reflexiona sobre la naturaleza de este espacio en desuso.

La artista ejecutaba mediante esta guía un ejercicio de señalización de uno de los descampados albergados por la ciudad de Venecia, concretamente una pequeña isla compuesta por detritus provenientes de la manufactura de cristal de Murano. De este modo, la operación de "rescate" o "señalización" realizada por la artista permitía a los visitantes de la muestra observar y percibir el emplazamiento de un modo nuevo. La pequeña isla, en su modestia, adquiriría una dimen-



Figura 1 · Lara Almarcegui, "Palazzo Enciclopedico", 2013.
Vista de la instalación Sala Principal, Pabellón Español de la
Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.

Figura 2 · Lara Almarcegui, "Palazzo Enciclopedico", 2013.
Detalle de la instalación Sala Principal, Pabellón Español
de la Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.



Figura 3 · Lara Almarcegui, "Palazzo Enciclopedico", 2013.
Vista de la instalación Espacio dos, Pabellón Español de la
Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.

Guida di Sacca San Mattia, l'isola abbandonata di Murano, Venezia

A Guide to Sacca San Mattia, the Abandoned Island of Murano, Venice



Figura 4 · Lara Almarcegui, "Sacca San Mattia l'isola abbandonata di Murano", 2013. Guía del descampado de Sacca San Mattia l'isola abbandonata di Murano. Espacio tres, sobrepiso, Pabellón Español de la Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.



Figura 5 · Lara Almarcegui, "Sacca San Matia l'isola abbandonata di Murano", 2013.Video still. Espacio tres, sobrepiso, Pabellón Español de la Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.

Figura 6 · Lara Almarcegui, "Sacca San Matia l'isola abbandonata di Murano", 2013.Video still. Espacio tres, sobrepiso, Pabellón Español de la Bienal de Venecia. Fuente: Cortesía de la artista.

sión inédita por esta acción de enfatización y subrayado, que la suspensión y densificación de un tiempo de observación — expresamente generado — posibilitaba.

Así la operación artística de Almarcegui ponía de relieve el espacio en desuso como un lugar vacío necesario y vinculante como depósito para la memoria. Un lugar con pleno potencial que, lejos de explotar sus posibilidades, ha de permanecer en suspensión ejerciendo una resistencia silenciosa, para que el tiempo como materia productora de sentido, despliegue su poder significativo y para que, sobre el fondo de la sobreurbanizada Venecia, exista un territorio que permanece inerte, un lugar para la libertad, un espacio —en definitiva— para la reflexión poética.

Conclusiones

Lara Almarcegui pone de manifiesto un modo de entender el quehacer artístico que elude la realización de objetos en beneficio de un desplazamiento del énfasis de su trabajo a la experiencia del espectador, al incremento de la atención de éste hacia las propias realidades materiales que le rodean. Entre las estrategias de que se sirve con esta finalidad se encuentra la construcción de entornos que permiten que la fisicidad de las cosas se manifieste de manera cruda, despojada, o la propiciación de nuevos encuentros con lugares habitualmente desatendidos y abandonados que inicialmente podrían ser considerados marginales y que sin embargo la autora entiende y defiende como depósitos de tiempo y espacios de libertad.

De hecho, incluso, a menudo el resultado de su trabajo carece por completo de una *forma*, el objeto artístico como tal, no existe. Sin embargo, no puede hablarse de un resultado *desmaterializado*. Esto sucede cuando su empeño, su determinación en relación a su propio proyecto artístico hacen que su trabajo consista únicamente en un compromiso firmado con la institución correspondiente, para salvaguardar un estado de cosas determinado. Esto ha sucedido en varias ocasiones a lo largo de su trayectoria, pero nos interesa especialmente, por las cualidades que adquiere, su (no)acción de título *Un descampado en el Puerto de Rotterdam*, 2003–2018. He aquí como la artista se refiere a este proyecto:

Me ofrecieron hacer una obra permanente en un terreno del puerto de Rotterdam que tenía unas vistas sobre el agua espectaculares. Lo más interesante del terreno era lo abierto que estaba a cualquier posibilidad; para mantener esta situación de espacio disponible decidí que mi proyecto consistiría en dejar el terreno sin diseño. Esto es un experimento consistente en dejar un lugar sin definir para que, así, todo en él ocurra por azar, y no correspondiendo a un plan determinado, y donde la naturaleza se desarrolle a su aire y se interrelacione con el uso espontáneo que se dé al terreno y con otros factores exter-

nos como el viento, la lluvia, el sol y la flora. Los descampados me resultan imprescindibles porque creo que sólo en este tipo de terrenos que los urbanistas han olvidado puede uno sentirse libre. En el puerto de Rotterdam, cuando, dentro de unos años, todos los descampados que lo rodean sean edificados, éste será el único terreno que quede vacío (Boletín CF+S 38/39. Arquitectura del siglo XXI: más allá de Kioto, pp. 179, 180)

En este proceso y en lo que se refiere explícitamente a su uso de la mediación audiovisual o fotográfica –las cuales forman parte con frecuencia del desarrollo de sus trabajos, dadas las especiales condiciones de existencia de sus formulaciones, — se buscan los emplazamientos más idóneos y las imágenes de éstos más certeras en cuanto a su capacidad de conectarnos con los lugares a los que se refieren. No en vano, la localización de estos lugares y sus implicaciones para con el contexto, procede a menudo de prolongados procesos de investigación previos llevados a cabo por la artista, de modo que lo que vemos “es producto de un estudio detenido y minucioso que requiere de la complicidad de los agentes locales y de la consideración de múltiples puntos de vista y aportaciones” (Elorza, 2017:84)

Como puede seguirse de este recorrido, por tanto, sus modos de trabajar no se limitan tan solo a los desplegados en su propuesta para Venecia. Su deseo de *acompañarnos* a fin de que podamos conocer en profundidad, le ha llevado en otros casos a convertir en visitables trabajos de remodelación urbana -como sucede en *Bajar al subterráneo recién excavado* realizado en la ciudad de Madrid (Madrid abierto intervenciones 2009/2010) o incluso a invitar a los espectadores a asistir a un derribo, como en *Demolición enfrente de la Sala de Exposiciones, Le Grand Café, Saint Nazaire* (2002), entre otras muchas estrategias.

Por tanto, como también pudimos apreciar en sus propuestas específicas para Venecia, podemos concluir que el trabajo artístico de Lara Almarcegui condensa y proyecta, desde múltiples despliegues y formalizaciones, una mirada inquisitoria hacia el trazo humano en los espacios, creando así una contemplación crítica, de corte antropológico, sobre la concepción de la civilización y sus avatares.

Agradecimientos

Este trabajo se contextualiza en las tareas de investigación desarrolladas por el equipo Prekariart de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) dentro del Programa de I+D+i estatal orientado a los retos de la sociedad, ref. HAR2016-77767-R (AEI/FEDER, UE).

Referencias

Almarcegui, Lara (2006). Demoliciones, huertas urbanas, descampados. *Boletín CF+S 38/39: Arquitectura del siglo XXI: más allá de Kioto*. Recuperado de <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alm.html> [consulta: 03/12/2017]

Elorza, Concepción (2017). Acerca del uso

de la fotografía en Guía de descampados de la Ría de Bilbao de Lara Almarcegui y Ghost Box de Itziar Okariz. *Ñawi Vol 1*, (Nº 1): pp. 73-86. Recuperado de <http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/112/143> [consulta: 03/12/2017]

La poética del vuelo. "Ornitographies" de Xavi Bou

*The poetics of flight.
"Ornitographies" by Xavi Bou*

RICARDO GUIXÀ FRUTOS*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanña, fotógrafo.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: rguixa@ub.edu

Resumen: Este artículo trata sobre la serie fotográfica de Xavi Bou "Ornitographies", en la que el autor actualiza la técnica decimonónica de la cronofotografía, inventada por Marey, para captar poéticamente el vuelo de las aves durante un breve espacio de tiempo. Visualizando gráficamente su trayectoria en el aire mediante este sistema, genera una nueva imagen abstracta de gran belleza plástica que supera los límites de nuestra percepción, llevándola más allá de su origen científico para trasladarla eficazmente al terreno de las bellas artes.

Palabras clave: Fotografía /vuelo / pájaros / ciencia / arte / cronofotografía / Marey / percepción.

Abstract: *This article deals on Xavi Bou's photographic series "Ornitographies", in which the author updates the nineteenth-century technique of chronophotography, invented by Marey, to poetically capture the flight of birds during a short time. Through a graphic visualization of a bird's trajectory in the air, this technique allows Bou to generate a new abstract image of great plastic beauty, that exceeds the limits of our perception. Thus, he takes this procedure beyond its scientific origin and transfers it efficiently to the field of fine arts.*

Keywords: *Photography / flight / birds / science / art / chronophotography / Marey / perception.*

Introducción

En el último tercio del siglo XIX la evolución de los soportes fotosensibles permitió a la fotografía generar representaciones del movimiento que superaron los límites perceptivos de nuestra visión, desvelando los secretos del dinamismo y la cinemática desde una perspectiva científica, que la convirtieron en un instrumento con capacidad de revelar auténtico conocimiento heurístico.

Tras la repercusión internacional de la famosa secuencia del galope del caballo realizada por Eadweard Muybridge en 1878, el reconocido fisiólogo Étienne Jules Marey decidió aplicar la nueva técnica a sus estudios sobre el vuelo de los animales, dentro del contexto más amplio de la investigación sobre locomoción aérea. Los múltiples y frustrados intentos de distintos inventores por lograr una máquina voladora, llevaron al sabio francés a aplicar su método gráfico para intentar descifrar la mecánica del vuelo de los insectos, que lo condujeron finalmente al de las aves. A causa de las dificultades surgidas por las características particulares de esta tarea, Marey se decantó por la fotografía, capaz de registrar a distancia sin la mediación de un mecanismo conectado directamente al cuerpo de volátil estudiado.

Las fotografías de pájaros volando obtenidas hasta el momento por el propio Muybridge habían producido imágenes poco satisfactorias para las expectativas científicas del fisiologista francés. Con tiempos de obturación de 1/500 de segundo, el fotógrafo americano había conseguido congelar algunas poses del vuelo, pero de manera independiente y desordenada, lo que no permitía hacer mediciones ni extraer conclusiones fiables.

Basándose en su experiencia, Marey ideó un innovador procedimiento que denominó cronofotografía. Según la explicación aportada por su creador,

El objeto de la cronofotografía será determinar con exactitud los caracteres de un movimiento. Este método debe, por una parte, representar los distintos lugares del espacio recorridos por el móvil, es decir su trayectoria, y por otra parte, expresar la posición de este móvil sobre esta trayectoria en instantes determinados (Marey, 2002, 71).

Para lograr la necesaria secuenciación de los disparos, asoció el obturador de la cámara a un mecanismo de relojería de alta precisión. Tras un primero prototipo fallido de fusil fotográfico, Marey creó una nueva máquina cronofotográfica de placa fija. A una cámara de fuelle tradicional de 13x18 cm le incorporó un disco obturador rotativo, diseñado para lograr una exposición intermitente a intervalos de tiempo regulares (Figura 1).

Con este sistema, los motivos fotografiados formaban una imagen peculiar

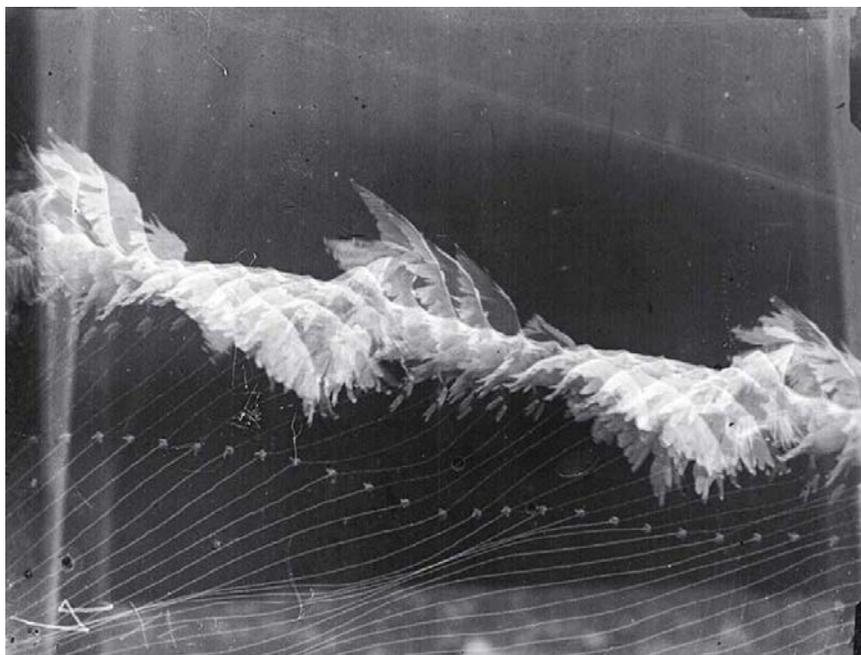


Figura 1 - Etienne-Jules Marey, *Vuelo de pelicano*, circa 1882. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marey_-_birds.jpg

Figura 2 - Etienne-Jules Marey, *Vuelo gaviota*, 1886. Fuente: http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PHOTOGRAPHIES_NUMERISEES&pk=42117

e inédita, en la que se podían contemplar de un solo golpe de vista todo el movimiento descompuesto en sus distintas actitudes, imposible de percibir mediante la plástica fluidez de nuestra mirada, deteniendo espacio y tiempo en una imagen bidimensional y estable dispuesta a ser interpretada científicamente por el experto fisiologista.

La luz reflejada por un cuerpo claro sobre el fondo oscuro dejaba las trazas luminosas de su recorrido, congelando las diferentes fases del vuelo superpuestas unas junto a otras en la misma placa, variando su número en función de la frecuencia de giro del obturador circular y la velocidad del desplazamiento del animal (Figura 2).

1. Ornitographies: Visiones del tiempo.

Tomando como base esa herencia iconográfica, el fotógrafo y geólogo catalán Xavier Bou ha realizado la serie “Ornitographies” — neologismo derivada de “pájaro” y “escritura” —, centrada en visibilizar poéticamente la invisible cadencia del vuelo de los pájaros. Tras quince años en contacto con el medio, y haber fundado en 2009 el estudio especializado en retoque digital *La Crin*, Bou sintió la necesidad de acometer un proyecto de creación personal más allá de los encargos profesionales de carácter comercial.

Como él mismo declara en varias entrevistas, el origen de estas obras es su temprana atracción por la naturaleza, que se remonta a los largos paseos con su abuelo por el Delta del Llobregat en 1980, pero que tomó forma en 2011 mientras exploraba los humedales del Ampurdán. Según sus propias palabras:

Me ha fascinado siempre el rastro que dejan los animales en la naturaleza. No solo las aves, sino también los mamíferos, así que se me ocurrió explorar los dibujos que dejarían en el aire los pájaros si nuestra percepción del tiempo fuese distinta. (Sánchez, 2016)

Para logra este propósito, afirma, “empecé a buscar una técnica que me ayudara a congelar algunos segundos de vuelo en una sola imagen” (Mallonee, 2016). Los primeros intentos se realizaron con una cámara réflex y tiempos de obturación lentos, pero el resultado fue un rastro borroso de movimiento en el que no se podía ver detalles del ave. Fue entonces cuando decidió centrar su atención en el procedimiento decimonónico de la cronofotografía, por su capacidad para generar una descripción secuenciada y definida de las diferentes fases del desplazamiento de los pájaros (Figura 3).

Desde un punto de vista técnico, el primer paso consistió en sustituir la particular cámara diseñada por Marey por un instrumental moderno, adaptándose a



Figura 3 · Ornitographie #16. Cigüeñuela común.
Delta del Ebro. España. 2016 Xavi Bou.

Figura 4 · Ornitographie #24. Gaviotas argénteas europeas.
Delta del Llobregat, España. 2015. Xavi Bou.

las posibilidades de la nueva tecnología digital. Al principio realizo las fotografías empleando el disparo en ráfaga, superponiendo posteriormente las imágenes mediante numerosas capas en el proceso de edición con Photoshop. Pero el limitado número de tomas por segundo de los equipamientos fotográficos condicionaba resultado final, por lo que pensó en usar la grabación de vídeo en cámara lenta, que posibilita filmar hasta 60 fotogramas por segundo. Sin embargo, la baja resolución que por aquel entonces permitía este modo, le llevó a alquilar cámaras profesionales empleadas habitualmente para cine, como la Sony F27, la PXW-FS5 o la Blackmagic Ursa Mini 4K. Y a pesar de que alguno de estos modelos deja capturar hasta 120 fps, decidió trabajar a 60 fps para mantener toda la calidad del formato RAW.

Por otro lado, las ópticas que emplea habitualmente son un 35 mm, el 24-110 mm f 4, y el 70-200 mm 2'8 , todos de Canon, eligiendo el angular cuando las aves pasan cerca o por encima, y el teleobjetivo cuando busca centrarse en algún espécimen en concreto, así como una perspectiva más plana que potencie el fondo de la escena (Figura 4).

2. Proceso de trabajo

La creación de cada pieza es laboriosa y requiere una detallada planificación. En primer lugar, es importante escoger el paraje adecuado según el tipo de pájaro que se quieren fotografiar. Por lo general, se trata de espacios naturales protegidos por su valor ornitológico en los que suelen concentrarse grandes cantidades de aves, como el Delta del Llobregat en Barcelona, los humedales del Ampurdán en Gerona, el Delta del Ebro en Tarragona, el estrecho de Gibraltar, la laguna de Gallocanta en Zaragoza, el estanque de Ivars, o el pantano de Utxa en el campo de Lérida. Así mismo, también ha trabajado en Uganda, EEUU o Sudáfrica, aprovechando sus viajes al extranjero, y más recientemente en Islandia (Figura 5).

El fotógrafo selecciona la hora del día en función de la luz y las costumbres de los volátiles que desea retratar de manera no invasiva. También tiene en cuenta la época del año, particularmente para las aves migratorias. Con frecuencia la sesión dura toda la jornada, lo que le permite captar los cambios luminosos desde el amanecer al atardecer. Normalmente hay que esperar que lleguen las aves, y su aparición siempre resulta emocionante. En ocasiones lo hacen en bandadas y otras en solitario, conforme a sus costumbres y el ciclo migratorio de cada especie, proporcionando distintos resultados gráficos.

Como señala Bou, su búsqueda formal está centrada en visualizar la trayectoria en el aire de los diferentes tipos de aves que existen. Por ello, afirma, (Bou, 2017: 106)(Figuras 6 y 7).

Una vez acaba la filmación llega la fase de postproducción. Según cálculos



Figura 5 · Ornitographie #102, charrán ártico y págalo parásito, Jokursarlón, Islandia. 2017. Xavi Bou.

Figura 6 · Ornitographie 1 Gaviota patiamarilla, Prat del Llobregat, Cataluña. 2016. Xavi Bou.

del artista, un fin de semana de rodaje proporciona material para aproximadamente dos meses de edición. Cada fotografía acabada emplea entre 200 y 600 tomas de las diferentes fases del vuelo, en función el efecto deseado, fundidas en una única imagen que despliega y condensa el paso del tiempo en armoniosos trazos, dibujando sobre el cielo abstracciones geométricas de gran belleza plástica, que nos remiten al futurismo y su obsesión por el capturar el dinamismo, pero asociadas a la carga documental inherente a todos los productos de la cámara (Figura 8).

3. Fotografías entre el arte y ciencia

Como señala Francesca Capossela, la série “Ornitographies” documenta “los patrones de vuelo de diferentes especies de aves” (Capossela, 2016), pero, a diferencia de la cronofotografía de Marey de carácter primordialmente científico, la obra de Bou se desplaza al terreno de las bellas artes, buscando mostrar la belleza escondida de la naturaleza, al tiempo que hace que nos cuestionemos sobre las fronteras de la percepción humana y nuestra limitada capacidad para conocer el mundo natural que nos rodea. Por esta razón, no aísla los pájaros sobre un fondo oscuro para que se puedan apreciar los detalles de cada posición adoptada, sino que los desmaterializa, superponiendo las diferentes fases del vuelo unas encima de otras, en un continuum dinámico que traza expresivas líneas orgánicas únicas, que revelan la magia de lo invisible; de aquella realidad natural que tenemos delante de los ojos pero que no podemos ver por el particular funcionamiento de nuestro sistema de visión.

Por ello, cuando los espectadores contemplan estas imágenes por primera vez no son capaces de reconocer lo que muestran, asociándolo a formas familiares como cometas, cables o cintas flotando en el aire, que permiten asignarles un significado en el marco de lo perceptible. Es necesario observarlas con una mirada limpia, infantil y desprovista de prejuicios, para descubrir su secreto. A este respecto comenta el fotógrafo:

Vemos miles de imágenes al día, la mayoría de ellas fácilmente reconocibles, muchas de ellas publicitarias que suelen repetir clichés. Ornitographies nos enfrenta a algo que no estamos habituados a ver y exige que dediquemos unos segundos más de lo “normal” para intentar comprender qué estamos viendo (Belmonte, 2016)

Presenta, pasado y futuro se funden en cada ornitografía, creando una realidad visual alternativa sorprendente. Para reforzar este efecto, en el que la descripción de la belleza sensual del movimiento del vuelo se abstrae por acción de la técnica cronofotográfica, el artista busca integrarla en el paisaje,



Figura 7 · Ornitographie #43. Bandada de Chova piquiroja, España. 2015. Xavi Bou.

Figura 8 · Ornitographie #12. Vencejo común, Barcelona. Cataluña. 2016. Xavi Bou.

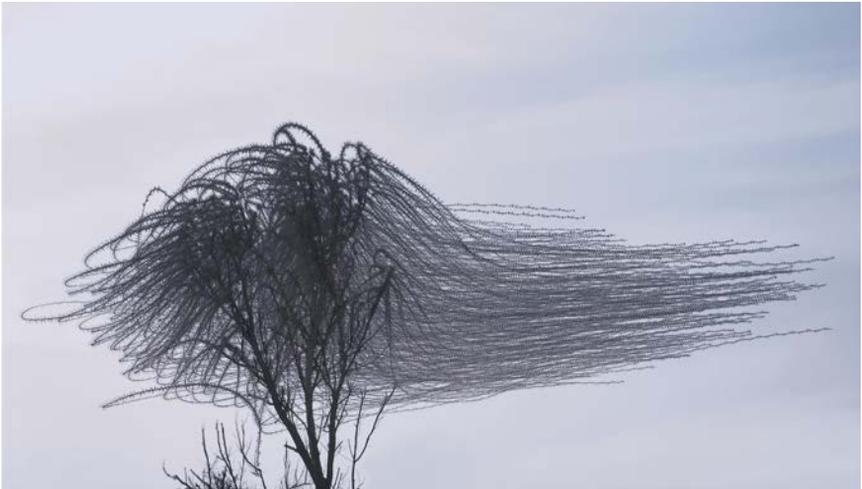


Figura 9 · Ornitographie #10, bandada de flamencos, Delta del Ebro. Catalunya. 2016. Xavi Bou.

Figura 10 · Ornitographie #35, Bandada de estorninos, Estany d'Ivars, Catalunya. 2014. Xavi Bou.

confiriéndole un carácter más figurativo e impactante al conjunto. Para ello, mima la edición de los fondos, potenciando los delicados matices cromáticos de un atardecer o la sobria geometría de las llanuras fluviales, el mar o los lagos y estanques en los que realiza las tomas. De esta manera, los bucles, círculos y bandas que genera el aleteo hipnótico de garzas, grajillas, cormoranes o gaviotas, flotan sobre el paisaje como trazos abstractos que visualizan el gesto natural de su movimiento en el aire (Figura 9).

Pero, al mismo tiempo, cada obra desvela los particulares patrones de vuelo asociados al las distintas especies, proporcionando una información sobre ellas imposible de percibir mediante nuestros sentidos, asumiendo el potencial del medio fotográfico para suministrar conocimiento de carácter heurístico. Así, se añan en estas imágenes la capacidad de describir el mundo natural, y la carga documental implícita en toda fotografía, con la poesía visual que les otorga su autor.

Para Xavi Bou, las energéticas circunvoluciones de las bandadas de Chova piquirroja, los perezosos tirabuzones que dibujan las cigüeñas, las contundentes curvas del buitre leonado o las frenéticas líneas de los vencejos en perfecta coreografía, son, ante todo, una reflexión estética sobre el paso del tiempo y las restricciones epistemológicas de los seres humanos.

Conclusión

Esta inusual combinación de arte y ciencia revela formas orgánicas que trascienden su naturaleza descriptiva para adentrarse en el terreno de la poesía visual. La representación de las aves se desmaterializa en estelas de movimiento de gran energía expresiva, que asemejan pinceladas en el aire sobre planos de color o paisajes, y transforman el documento fotográfico en un hipnótico juego de formas precisas, visualizando plásticamente el viejo sueño de volar del ser humano gracias a la capacidad de la fotografía para superar las barreras de la percepción (figura 10).

Referencias

- Belmonte, Aida (2016). Xavi Bou. Ver el tiempo. *Metal Magazine* [online]. Disponible en (<http://metalmagazine.eu/es/post/interview/xavi-bou-ver-el-tiempo>) [Consult. 2017-12-22]
- Bou, Xavi (2017). Fotografiando el vuelo de las aves. *National Geographic España* n° 404. Abril de 2017. Versión [online] Disponible en http://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/grandes-reportajes/fotografiando-vuelo-las-aves_11411/12 [Consult. 2017-10-25]
- Capossela, Francesca (2016). Este fotógrafo retrató los patrones de vuelo de algunas aves. *Vice Magazine* [online]. Disponible en https://creators.vice.com/es_mx/article/d7wxym/este-fotografo-retrato-los-patrones-de-vuelo-de-algunas-aves [Consult. 2017-06-18]
- Mallonee, Laura (2016). Mesmerizing Photos Capture the Flight Patterns of Birds. *Winred* [online]. Disponible en <https://www.wired.com/2016/08/xavi-bou-ornitographies/> [Consult. 2017-12-18]
- Marey, Étienne-Jules (2002). *Le mouvement*. (Reedición de a obra original de 1894). Nîmes, Ediciones Jacqueline Chambon.
- Sánchez, María (2016). Cómo veríamos el vuelo de las aves si pudiéramos captar cada segundo. *Verne* Suplemento de el diario El País [online]. Disponible en https://verne.elpais.com/verne/2016/08/21/articulo/1471795323_216042.html [Consult. 2017-06-18]

Procedimientos fotomecánicos aplicados al grabado en la obra de Ramón J. Freire

*Photomechanical Methods Applied
to Engraving in Ramón J. Freire's Work*

JAVIER ARIZA POMARETA*

Artigo completo submetido a 28 de maio de 2017 e aprovado a 15 julho 2017

*España, artista visual, sonoro y profesor universitario.

AFILIAÇÃO: Universidad de Castilla-La Mancha (España), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte, Área de Dibujo, Grado de Bellas Artes. C/ Santa Teresa de Jornet, s/n CP: 16071, Cuenca, España. E-mail: javier.ariza@uclm.es

Resumen: El artículo ofrece una aproximación a las investigaciones creativas realizadas por el artista español Ramón J. Freire Santa Cruz (Écija, Sevilla, 1980) en relación con los procesos fotomecánicos aplicados al grabado en fotopolímero a partir de positivos digitales y positivos autográficos. Desarrollado en este contexto, nuestro artículo incide especialmente en dos de sus proyectos: *Suomenlinna 11* y *Arquitectura urbana*. También refleja su doble perfil en cuanto investigador y profesor universitario condición que redundará en una práctica artística innovadora en el ámbito del grabado con la aplicación de nuevas técnicas.
Palabras clave: Grabado / fotopolímero / Ramón J. Freire / autográfico / digital.

Abstract: *This paper offers an approximation to the creative research carried out by the Spanish artist Ramón J. Freire Santa Cruz (Écija, Sevilla, 1980) in relation to the photomechanical processes applied to the photopolymer engraving from digital positives and autographic positives. Developed in this context this work especially focuses on two of his projects: Suomenlinna 11 and Urban architecture. It also reflects his double profile as a researcher and lecturer, resulting in an innovative artistic practice in the field of engraving and the application of new techniques.*

Keywords: *Engraving / photopolymer / Ramón J. Freire / autographic / digital.*

Introducción

Descubrí a Ramón J. Freire (Écija, Sevilla, 1980) cuando ingresó como profesor en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca en el año 2010 y, a lo largo de todos estos años, me ha ofrecido la oportunidad de asomarme a su trastienda creativa. De este modo he podido conocer algunos de los entresijos que se encuentran contenidos en su obra artística en el ámbito del grabado: disciplina en la que se ubica su dominio.

Se puede llegar a valorar el lugar que ocupa la obra creativa de Freire desde múltiples cauces. Los más directos son aquellos que corresponden con exposiciones, catálogos y contextos artísticos donde la versátil manifestación del grabado y la estampación tienen lugar ya que su obra se encuentra presente en vertientes tan amplias como la litografía, la serigrafía, el aguafuerte, el *litooffset*, la tampografía, el grabado calcográfico o la ilustración digital, entre otros, sin olvidar, por supuesto, el aspecto fundamental —y objeto de este artículo— como es el grabado con fotopolímeros. Frente a esta línea directa que suele identificar autor con obra advertimos otro cauce más enrevesado que ofrece, no obstante, una apreciación mucho más rica y profunda de nuestro autor. Se trata de un camino intrincado donde se amalgama la relación enseñanza-aprendizaje con actividades de gestión y divulgación cultural de un modo constante, y respondiendo a un *leitmotiv* cuya secuencia en bucle es formación-investigación-creación.

Consideramos preciso revelar los principales puntales en los que este *leitmotiv* toma base. El origen parte de su formación desarrollada en la Facultad de Bellas Artes de Granada donde ingresó en 2002. La misma universidad en la que obtendría años más tarde, en 2011, el título de Doctor Europeo por su tesis titulada *Plancha de fotopolímero y positivos autográficos*. Se trata de un documento inédito cuya esencia se encuentra pendiente de ser publicada en fechas muy próximas en formato de libro. Este profundo estudio al que hemos tenido acceso representa, sin duda alguna, la piedra angular de una investigación que habrá de encontrar desde entonces permanente reflejo tanto en su condición de futuro docente como de creador artístico. Cabría destacar la influencia que tuvo para esta la estancia que llevó a cabo en Finlandia entre 2008 y 2010. Aquella experiencia le permitió exponer e intercambiar metodologías de trabajo con artistas y docentes vinculados a la universidad de Jyväskylä como Erkki Vainikkaka, Urpo Kavala o Annika Waenerberg, entre otros. Respecto a su creación con fotopolímeros se debe señalar que es fruto directo de una investigación personal que escudriña nuevas técnicas, materiales y soportes. Ello genera una sinergia productiva que toma presencia en muestras tanto

nacionales como internacionales. Entre ellas, podríamos destacar algunas como pueden ser su participación en 2007 en el proyecto europeo CALVINO recogido bajo el epígrafe *Cities Acquiring Live and Variable Identities Nourish Oneness*; su exposición individual en 2010 en Akron, Ohio, titulada *Printmaking Exhibition*; su participación en exposiciones colectivas como *Kalevala Granaina* (2011) realizada en The Museum Centre of Turku, Finlandia; la exposición internacional e itinerante por distintas ciudades estadounidenses y europeas titulada *Monumental Ideas in Miniature Books II* (2011); o más reciente, su presencia en SNAP, celebrado en Bentlage en 2015 (Aspinwall, 2016).

Nuestro artículo tiene por objeto acercar al público al artista que es Ramón J. Freire incidiendo en los aspectos metodológicamente más innovadores presentes dentro su obra gráfica en el ámbito del grabado en hueco con fotopolímeros, ya que es uno de los investigadores pioneros en España que más profusamente han indagado en este ámbito creativo.

1. Investigar, formar, divulgar y crear

Freire cuenta en su haber con un buen número de publicaciones divulgativas que reiteran las dos cualidades de la fortaleza del grabado para ser un arte vigente a través del paso del tiempo: "Su capacidad de mutación y su poder de reproducción" (Freire, 2015a:92). Comprometido con el avance tecnológico, reconoce el importante papel que desempeñan los sistemas educativos o talleres como lugares a los que parecen haber sido relegadas la técnicas tradicionales y de las cuales es firme defensor (Freire, 2015b:198). Esa actitud formativa integral la ha desarrollado a través de los numerosos talleres y conferencias que ha impartido como una forma complementaria de compartir su investigación y conocimiento con fotopolímeros. Por otra parte, y en el ámbito concreto de la divulgación del grabado en hueco con fotopolímeros en un contexto internacional —sin redundar nuevamente en su trabajo desarrollado en Finlandia—, podríamos citar su labor realizada en la universidad de Huafan en Taipei (Taiwan) o el *Corkprinter* de Irlanda.

En 2006 inició una investigación con los procedimientos sobre fotomecánica en grabado que desde entonces no ha dejado de crecer. La notoriedad de su investigación le permitió en 2009 firmar un acuerdo de colaboración con la multinacional japonesa Toyobo, la cual puso a su disposición planchas de fotopolímeros producidos por esta con el objeto de testar sus cualidades como soporte creativo ante múltiples variables. De este modo, su obra ha investigado soportes como acetatos, policarbonatos graneados, sustratos de poliéster, poliéster graneado, papel poliéster mate y cristal graneado, entre otros. Sobre



Figura 1 · Ramón J. Freire, *Drawing for Yves*, 2013. Grabado en hueco mediante planchas de fotopolímero y positivo autográfico sobre papel Zerkal Intaglio de 250 gr, 10 x 13 x 2,5 cm. Edición de 10 ejemplares. Fuente: cortesía del artista.

Figura 2 · Ramón J. Freire, *Suomelinna 9*, 2011. Grabado en hueco mediante planchas de fotopolímero y positivo digital sobre papel BFK Rives de 300 gr, 38 x 28 cm. Fuente: cortesía del artista.



Figura 3 · Ramón J. Freire, *Suomelinna 7*, 2011. Grabado en hueco mediante planchas de fotopolímero y positivo digital sobre papel BFK Rives de 300 gr, 38 x 28 cm.

Fuente: cortesía del artista.

Figura 4 · Ramón J. Freire. Proceso de dibujo de un positivo autográfico sobre plancha de fotopolímero, 2011.

Fuente: cortesía del artista.

ellos ha experimentado ampliamente con medios secos —dibujos secos, lápices y crayones litográficos, lápices de grafito, *china maker*, rotuladores, estilógrafos, bolígrafos, diluyentes o solventes sobre medios secos—, y con medios de dibujo líquidos —soluciones al agua partiendo de acrílicos, aguadas, emulsiones poliméricas como Johnson Klar Polish o Golden Acrylics GAC, témperas o gouache, tinta china, tinta opacadora, Tusche litográfico, acuarela de grafito, productos Lascoux y goma laca, entre otros—.

Freire reconoce, no obstante, que el perfil formativo de un creador que ubique su trabajo en este entorno concreto del grabado no debe descuidar áreas del conocimiento vinculadas a la fotografía, la fotomecánica y la informática (Freire, 2011:95). Por otra parte, el ejercer como docente en una Facultad de Bellas Artes le ha brindado la oportunidad de conjugar la docencia con la creación artística y la investigación. Tanto sus escritos como su metodología de trabajo expresan esa condición de formación e investigación continua, requisito de la práctica artística. Por ello considera el grabado con fotopolímeros una técnica en continua evolución donde la búsqueda y estudio de nuevos materiales juega un papel determinante. Su obra expresa que el correcto saber utilitario de los medios, las técnicas y los materiales, siempre en permanente evolución, precisa estar conjugado con el pensamiento creativo. Los procedimientos metodológicos propios del grabado con fotopolímero inciden en esta condición de emancipación del discurso técnico en virtud del discurso creativo representando un claro ejemplo su libro de artista *Drawing for Yves* (Freire, 2013) (Figura 1). En este sentido Freire ha expresado: “Si bien al grabado se le vine asociando históricamente a un discurso técnico aferrado a complejos sistemas de aprendizajes de cara al artista, hoy en día podemos hablar de un medio donde el discurso creativo prevalece por encima de todo” (2016:17).

2. El fotopolímero como libertad creativa

Su investigación con fotopolímeros se encuentra motivada por la búsqueda de procesos de grabado que eliminen o disminuyan a la mínima expresión la toxicidad de los mismos. El fotopolímero se adecúa perfectamente a este objetivo por cuanto requiere tan solo luz y agua para atacar y constituir la matriz. La matriz, de este modo, libera el acto creativo y así la imagen a realizar se puede plasmar directamente sobre un soporte bien transparente o translúcido cuyo valor gráfico será fielmente recogido por dicho fotopolímero. Llegamos a través de ello a una simbiosis perfecta entre las disciplinas del dibujo y el grabado, como representa la obra recogida en el proyecto *Kalevala* (Vélez & Waernerberg, 2010). Una vez liberado el artista de las estrictas condiciones técnicas y conocimientos



Figura 5 · Ramón J. Freire, *San Justo y Pastor*, 2011.

Grabado en hueco mediante planchas de fotopolímero y positivo autográfico sobre papel BFK Rives de 300 gr, 56 x 48 cm. Fuente: cortesía del artista.

Figura 6 · Ramón J. Freire, *Memorias*, 2011.

Grabado en hueco mediante planchas de fotopolímero y positivo autográfico sobre papel BFK Rives de 300 gr, 56 x 48 cm. Cortesía del artista.

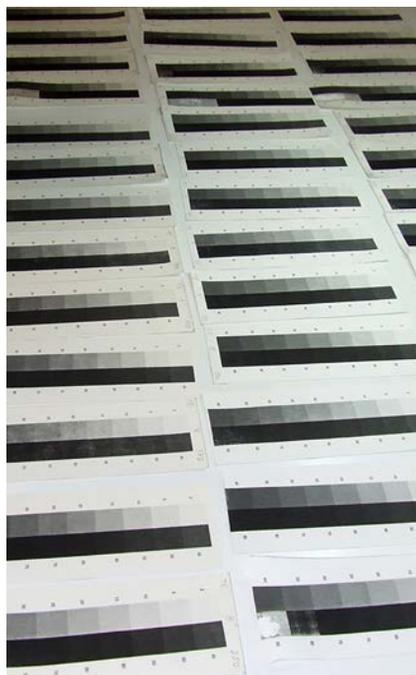


Figura 7 · Ramón J. Freire. Proceso de testado de tramas. Cortesía del artista.

Figura 8 · Ramón J. Freire. Testado de procedimientos de dibujo autográfico. Cortesía del artista.

previos que hasta ese momento le exigían la preparación de la matriz, es la pulsión creativa el único límite con el que se encuentra a la hora de proyectar una imagen que inmediatamente es susceptible de ser ejecutada en la matriz de una forma, además, relativamente económica. De esta manera, el fotopolímero ofrece una hibridación gráfica que permite conjugar naturalezas tan diversas como representan la fotografía, la imagen analógica, digital, autográficas, etc. En relación con ello, destacamos dos de sus proyectos: *Suomenlinna* y *Arquitectura urbana*, ambos presentados en 2011.

2.1 Proyecto Suomenlinna

Este proyecto lleva por título el nombre que recibe el conjunto de las seis islas de Helsinki sobre las cuales se construyó una fortaleza defensiva. Surgió motivado por la estancia de tres meses que realizó como artista invitado dentro del proyecto HIAP. Su propuesta proyecta su vivencia personal en aquel sugerente lugar. Aquella experiencia fue interpretada a través de una serie de nueve grabados realizados en hueco mediante plancha de fotopolímero a partir de un positivo digital de naturaleza fotográfica (Figura 2 y Figura 3). La mancha de la imagen estampada en papel BFK Rives de 300 gramos ocupa 38 x 28 cm en algunas obras mientras que en otras es un poco menor, 28 x 34 cm. El artista nos confiesa en conversaciones que el color “negro azulado casi aterciopelado con el que se caracterizan estas estampas, quieren mostrar la frialdad y peculiaridad de los múltiples rincones que ofrecía aquel maravilloso e histórico lugar”.

2.2 Proyecto Arquitectura Urbana

La arquitectura y la ciudad es un tema en continuo progreso en la obra de Freire. Dos referentes son claves en el devenir de esta línea de trabajo: el impacto que le causó la ciudad de Urbino (Italia), durante su estancia de un mes con motivo de su participación en el proyecto europeo Calvino, y la lectura del texto *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino. Este proyecto se inició con la representación de escenas urbanas de la ciudad de Granada (Figura 4, Figura 5 y Figura 6) a través del grabado en fotopolímero a partir de un positivo autográfico que estampa en papel BFK Rives de 300 gramos ocupando la mancha una superficie vertical de 56 x 48 cm o en su versión apaisada de 48 x 56 cm.

Conclusiones

Freire es un artista pionero en España en la investigación con fotopolímeros para su aplicación creativa al ámbito del grabado. Su obra es una expresión directa de su investigación experta sobre nuevas técnicas y materiales. Su

discurso declara la emancipación de la creatividad sobre las rigideces técnicas inherentes a los medios de estampación más tradicionales sin menosprecio alguno a estos últimos. Consecuentemente, su investigación con los nuevos materiales se realiza con profunda minuciosidad, control, rigor y estudio de todos sus parámetros técnicos: métodos de aplicación del grano al soporte de la trama, curvas de reproducción, ganancia de punto, porcentajes imprimibles, densidad, tiempos de exposición, secado y postexposición, entre otros (Figura 7 y Figura 8). Este dominio técnico es rasgo distintivo en su obra práctica. Esta cubre todos los espectros de aplicación de tramas de aguatinta, tanto en aquellas generadas digitalmente —bien estocásticas, bien en tramas aleatorias pixeladas—, como las generadas manualmente. Su metodología de trabajo reivindica una relación interdisciplinar; su obra autográfica permite observar la simbiosis entre las disciplinas del dibujo y el grabado mientras que su obra a partir de positivos digitales nos hace valorar la importancia fundamental de disciplinas de la imagen técnica: fotografía, fotomecánica e infografía.

Referencias

- Aspinwall, Ann (2016) *SNAP*. [Catálogo del 3rd International Printmaking Symposium "Kunstraum Druckgrafik: Printmaking in Other Forms of Art"]. Bentlage: Edition&Verlag Kloster Bentlage. ISBN: 978-3-939812-45-6.
- Freire, Ramón J. (2011) *Plancha de fotopolímero y positivos autográficos*. Tesis doctoral no publicada. Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Granada, España.
- Freire, Ramón J. (2015a) "Evolución técnica del sello postal desde el reinado de Isabel II a la II República". In Navarro, Guillermo. *Autorretratos del Estado (I)*. *El sello postal de Isabel II a la II República*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 978-84-9044-166-4.
- Freire, Ramón J. (2015b) "Evolución técnica del sello postal desde 1975 hasta 2015". In Navarro, Guillermo. *Autorretratos del Estado (III)*. *El sello postal de la Transición y la Democracia*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 978-84-9044-170-1.
- Freire, Ramón J. (2016) "Pirámide Siete 2: Muestra de Poema-Artefacto". In *Eye Music* [catálogo]. Cuenca: Fundación de Cultura Ciudad de Cuenca.
- Vélez, Manuel & Waernerberg, Annika (2010) *Mito, imagen, idea. Kalevala granaina*. [Catálogo de la exposición celebrada en el Museum of Central Finland del 27/11/2010 a 6/2/2011 y South Carelia Art Museum del 12/02 al 3/04/2011]. Granada: Universidad de Granada. ISBN: 978-84-338-5133-8.

3. :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.

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

A Revista Estúdio promove a publicação de artigos que:

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

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Estúdio* envie um e-mail para estudio@belasartes.ulisboa.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 a 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 de 10.000 a 12.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. 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 a também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: `palavra_completo_b`).

Custos de publicação

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

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta 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* requer 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, exiba 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 & Manesch, 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: X Congresso CSO'2019 em Lisboa

*Call for papers:
X CSO'2019 in Lisbon*

X Congresso Internacional CSO'2019 — “Criadores Sobre outras Obras”
12 a 17 abril 2019, 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: 7 dezembro 2018.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 dezembro 2018.

Data limite de envio da comunicação completa: 30 dezembro 2018.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2019.

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'2019. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do X 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 referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/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. Condições especiais para estudantes da FBAUL, investigadores do CIEBA, sócios SNBA.

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.

Contactos

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

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

:Estúdio, um local de criadores

:Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ADÉRITO FERNANDES MARCOS (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da *Artech-Int* — Associação Internacional de Arte Computacional (www.artech-international.org). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e)FACT(o) — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade* (ISSN: 2184-2086). Contato: aderito.marcos@uab.pt



A. J. CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado. Nos últimos anos tem apresentado trabalhos transversais em suporte fotográfico. Actualmente, com forte dedicação ao desenho (e fotografia), Licenciado em Pintura, Mestre em Teorias da Arte, Doutorado em Belas Artes especialidade de Desenho, e pós-Doutorado em Desenho, (ESBAL e FBAUL). Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa da disciplina do Desenho e, responsável pelo Laboratório de Desenho e Comunicação da mesma Faculdade.



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).



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 Portuguesa (UCP — Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de 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, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



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 pesquisador vinculado ao LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Programa de Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004); e Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo, tem experiência na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista; cultura, memória e patrimônio. É Pesquisador da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.



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). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación está centrada en el arte de acción con una especial atención hacia los contextos periféricos. Esta orientación en la investigación deriva en temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Paralelamente a su labor docente e investigadora ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de -entre otros lugares- Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos como: “Aproximaciones a la performance española contemporánea”, Centro de Exposiciones de la ciudad de Buenos Aires, Argentina; “A vueltas con la performance”, ARTELEKU, San Sebastián; “Quietos para la foto: diferentes contextos para el arte de acción”, Kultur Gestiorako Bulegoa, UPV/EHU, Bilbao; “La acción a debate” y “O corpo transparente” ambos en el Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela, “Corpos e corporalidades en crise”, XUGEX, Universidades de Vigo, Santiago y A Coruña o “Políticas de la performance en el espacio urbano: Arte contra la violencia machista”, espacio urbano de Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

Bellas Artes da Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: "FUGAS E INTERFERENCIAS", llevado a cabo en la Universidad de Vigo y el el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones; entre todos ellos, nos gustaría destacar: "Feria de Arte EXPOTRASTEIENDAS", Buenos Aires, (2008); "McGlade Gallery". Sidney, (2012); "LAPsody Festival", Helsinki, (2013); "I Simposium sobre Arte de Acción", Centro Cultural Octubre, Valencia, (2014); "La Muga Caula", Figueras, (2014); "TPA. (Torino Performance Art Festival)", Turin, (2014); "XXX Congreso de Psicodrama"; Pontevedra, (2015); CGAC, Santiago de Compostela, (2016); Palácio da Instrução Estevão de Mendonça; Cuiaba, Brasil (2016) o "Acción. Sprin(t), Universidad Complutense, Madrid (2017).



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 doctorado en 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.



FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnæus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de "O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial". É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



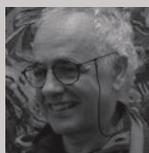
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.



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 / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. 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 Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org



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. Professor da área da Pintura na FBAUL. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais da Revistas Estúdio, Croma Gama, Matéria Prima e Teorias da Arte. Artista-plástico pintor com trinta exposições individuais desde 1979 (duas das últimas exposições foram *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa entre maio e setembro de 2013 e *Faróis e Tempestades* na Galeria da FBAUL em janeiro de 2018), e com obra presente em muitas coleções das quais destacamos a da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GAB-A, Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (Agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projecto expositivo internacional de colaboração entre Instituto de Economia e Gestão, Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



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. 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 também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da Ulisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. 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 o atual presidente da Sopcom. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *A televisão ubíqua* (2015). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 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 en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). 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 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. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. 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.



JOSEP MONTOYA HORTEBLANCO (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), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), 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. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comissió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. Obras en: Colección Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio 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 vídeo 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 vídeo, 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 Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d’Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) com C.Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prêmios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas. 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 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



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). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Universität, Berlin (2015), com tese intitulada “Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change”. Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



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 (PMStadium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); 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 — Criabilis.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado 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 e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



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), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. 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. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. 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 UFMG (2006). 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. 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). É professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG (2015-16).



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, coordena os projetos de pesquisa *Pintura, representação e o diálogo com os novos meios* e *A representação na pintura contemporânea: procedimentos metapicturais e outras estratégias*. Atualmente faz parte da equipe editorial da Revista Porto Arte do PPGAVI/UFRGS — Porto Alegre/Brasil.



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 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. Artista residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris,



Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.

MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada em Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis “Art i diseg. L’obra artística font de desitjos encoberts” en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, activa en cuanto a la producción artística en Manresa colaborando con el ayuntamiento para propagar y fomentar la cultura i el arte contemporáneo en zonas deprimidas y no elitistas. Colabora en diferentes revistas especializadas y actualmente imparte docencia en la EASD (Escuela de Arte i Superior de Diseño) en Vic, Barcelona.



NEIDE MARCONDES (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing ‘Deep Maps / geographies from below’, the W O R M (Peacock’s new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



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 editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É articulador do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação que viabiliza proposições de arte. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA e de seu]Arquivo[. Foi um dos cinco finalista do Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi — CNI, 2015, em curadoria. Membro do Comitê de Indicação do Prêmio PIPA 2018. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: 36º Arte Pará, 2017, Casa das Onze Janelas, Belém; Algures, ou o Primeiro Beijo, 35º Arte Pará, Artista Convidado — Sala Especial, outubro de 2016, Casa das Onze Janelas, Belém; Outra Natureza, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; Horizonte Generoso — Uma experiência no Pará, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; Transborda, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; Triangulações, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; Pororoca: A Amazônia no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o Prêmio de Artes

Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e o Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto Amazônia, Lugar da Experiência. Realizou, as seguintes curadorias: Projeto Correspondência (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; Amazônia, a arte, 2010; Contra-Pensamento Selvagem (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto Amazônia, Lugar da Experiência, 2012, dentre outras.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, onde desenvolve projeto de pesquisa com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). De janeiro de 2014 a janeiro de 2018 foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) colaborando para a implantação do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR), do qual foi Coordenadora de dezembro de 2015 até janeiro de 2018. 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.



PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Doutorado (Ph.D.) em Estudos de Arte. Articula o seu campo de investigação entre a prática e a teoria, desenvolve o seu universo de investigação olhando para as imagens produzidas através das várias mediações tecnológicas. Tem participado em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: “Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais”; “Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante”; Exposições recentes: “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, no Museu de Penafiel, (Portugal), 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, no i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto, Porto (Portugal), 2016; “Periplos: Arte Português de Hoy”, no Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain), 2016. Conferencias recentes: Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista O Menelick 2º ato e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, Negros Índios, na Caixa Cultural/SP e Diálogos Ausentes, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016 e editou a revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Pós-doutora em Arte e Ciência pela Universidade de Lisboa (2009-2010) com bolsa CAPES. Mestre (1997) e Doutora (2001) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001, e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo* organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



SUSANA SARDO (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da coleção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.

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.

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

Mais numerosas, as imagens são hoje menos valiosas. Qual o valor de uma imagem no ecrã?

Para se libertarem da desvalorização icónica os intervenientes artísticos utilizam outros meios expressivos, novos suportes, procurando alternativas. E quem sabe: abandonam as imagens, ou misturam a sua substância com componentes relacionais, educacionais, interventivos, conceptuais. Talvez seja esta uma ocasião de se refletir sobre a origem da arte, a “vontade da ideia” ou outras formas de pensar a pintura e a arte. Este é um campo onde os artistas podem ser outros, repensando a arte, como sucede no conjunto de artigos selecionados neste volume.