

:ESTÚDIO 23

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
Volume 9, número 23, julho–setembro 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 23, julho–setembro 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 23, julho-setembro 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: Daniel Silvo, *Sin título*, 2008.

Pajarita origami realizada com bilhete de 100 pesos mexicanos. Cortesia do artista.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Leonardo Silva

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8771-80-3



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



**belas-artes
ulisboa**

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
A Arte e as palavras escondidas JOÃO PAULO QUEIROZ	Art and hidden words JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
2. Artigos originais	2. Original articles	20-178
Natureza e Linguagem, Grafia e Organicidade: um estudo crítico sobre a Série Plantas de Sylvia Furegatti MARCOS RIZOLLI	Nature and Language, Spelling and Organicity: a Critical Study about the Plant Series of Sylvia Furegatti MARCOS RIZOLLI	20-28
Jonathas de Andrade: a tensão crítica entre a palavra e a imagem CRISTINA SUSIGAN	Jonathas de Andrade: the critical tension between the word and the image CRISTINA SUSIGAN	29-37
Ana Riaño: Redes sociales y arte Post-Internet MARTA LÓPEZ LÓPEZ	Ana Riaño: Social Media and Post-Internet Art MARTA LÓPEZ LÓPEZ	38-45
João Paulo Queiroz: a imagem de uma imagem MARGARIDA PENETRA PRIETO	João Paulo Queiroz: the image of an image MARGARIDA PENETRA PRIETO	46-58
El espectador solitario: el objeto metafísico de Begoña García-Alén JULIA HUETE IGLESIAS	The lonely spectator: the metaphysical object of Begoña García-Alén JULIA HUETE IGLESIAS	59-67
'O espectador fotógrafo: Zénon Piéters' e o livro como espaço para as imagens de Patricia Franca-Huchet BÁRBARA MOL	'The viewer photographer: Zénon Piéters' and the book like space for the images from Patricia Franca-Huchet BÁRBARA MOL	68-77

<p>Construções imagéticas em Odires Mlászho: um percurso gráfico de formalizações diante da fotografia construída JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO</p>	<p><i>Image constructions in Odires Mlászho: a graphical route of formalizations in front of the constructed photograph</i> JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO</p>	78-84
<p>Gesto, luz y pedagogía ecológica en la obra de Martínez-Tormo JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑO</p>	<p><i>Gesture, light and ecological pedagogy in Martínez-Tormo work</i> JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑO</p>	85-91
<p>Apropriação e simulacro como estratégia de legitimação artística, um caso de estudo: Sandra Gamarra DOMINGOS LOUREIRO</p>	<p><i>Appropriation and simulacrum as strategy of artistic legitimation, a case study: Sandra Gamarra</i> DOMINGOS LOUREIRO</p>	92-101
<p>Relaciones entre cuerpo y espacio: construir, habitar, pensar, desde la perspectiva de Estela Miguel MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO</p>	<p><i>Relations Between Body And Space: building Dwelling Thinking From the perspective of Estela Miguel</i> MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO</p>	102-110
<p>Del LaGrace Volcano: 'Terrorismo de género em part-time.' LUÍS HERBERTO</p>	<p><i>Del LaGrace Volcano: 'part-time gender terrorist.'</i> LUÍS HERBERTO</p>	111-120
<p>Maria Lino: a escultura como modo de vida JOÃO CASTRO SILVA</p>	<p><i>Maria Lino: the sculpture as a way of life</i> JOÃO CASTRO SILVA</p>	121-132
<p>Encobrimentos e (des)rostificações nos autorretratos de Nino Cais KARINE GOMES PEREZ VIEIRA</p>	<p><i>Cover-ups and (de)facializations in Nino Cais self-portraits</i> KARINE GOMES PEREZ VIEIRA</p>	133-140
<p>Arte y plusvalías: Reflexiones en torno a las ficciones económica y emocional que genera Cómo doblar tu dinero, 2008-10 de Daniel Silvo CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA & ARTURO CANCIO FERRUZ</p>	<p><i>Art and surplus values: Reflections on the economic and emotional fictions Daniel Silvo's Cómo doblar tu dinero, 2008-10 generates</i> CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA & ARTURO CANCIO FERRUZ</p>	141-149

Éder Oliveira, a Amazônia não é para os fracos ORLANDO FRANCO MANESCHY	Éder Oliveira, the Amazon is not for the wimps EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	150-159
O inconsciente em Fercho Marquéz: reflexões sobre o estado nascente da escultura DANIELA MENDES CIDADE	The unconscious in Fercho Marquéz: reflections on the nascent state of sculpture DANIELA MENDES CIDADE	160-167
Histórias fora da ordem: agenciamentos entre Livia Flores e Clóvis Aparecido dos Santos BEATRIZ PIMENTA VELLOSO & RAYLTON ZARANZA	Stories out of order: Agency between Livia Flores and Clóvis Aparecido dos Santos BEATRIZ PIMENTA VELLOSO & RAYLTON ZARANZA	168-180
3. :Estúdio, normas de publicação	:Estúdio, publishing directions	182-210
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	182-183
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	184-186
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	187-192
Chamada de trabalhos: X Congresso CSO'2019 em Lisboa	<i>Call for papers: X CSO'2019 in Lisbon</i>	193-195
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	198-210
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	198-208
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	209
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	210

1. Editorial

Editorial

A Arte e as palavras escondidas

Art and hidden words

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

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

*Portugal. Editor da Revista Estúdio.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Às vezes as palavras podem ser escondidas antes de ser ditas, cabendo ao artista, ou ao poeta, a capacidade de as revelar. São coisas difíceis, pois tratam-se de coisas de difícil acesso, apenas franqueadas pelos poetas e artistas. E estes artistas, convocados por outros artistas, se anunciam vivos pelo olhar da afinidade, pela convergência para lá do visível, pela cumplicidade assinalada. Assim se reúnem os artigos deste número da revista Estúdio 23.

Palavras chave: Palavras / desenhos / arte / risco.

Abstract: *Sometimes words can be hidden before they are spoken, and the artist or poet has the ability to reveal them. They are difficult things, because they are difficult to access, only they are franked by poets and artists. Thus these artists, summoned by other artists, announce themselves alive by the look of affinity, by the convergence beyond the visible, by the close complicity. This is how the articles in this issue of Estudio 23 come together.*

Keywords: *Words / drawings / art / risk.*

Às vezes as palavras podem ser escondidas antes de ser ditas, cabendo ao artista, ou ao poeta, a capacidade mágica de as revelar. São coisas difíceis, pois tratam-se de coisas de difícil acesso, franqueadas pelos poetas e artistas. Assim como *CATAR FEIJÃO*, como conta João Cabral de Melo Neto, em poema dedicado a Alexandre O'Neill, que o excelente Omar Khouri, sempre sábio a relacionar saberes e fazeres, me trouxe de São Paulo por mensagem eletrizante:

Catar feijão se limita com escrever:
 joga-se os grãos na água do alguidar
 e as palavras na folha de papel;
 e depois, joga-se fora o que boiar.
 (...)
 Ora, nesse catar feijão entra um risco:
 o de que entre os grãos pesados entre
 um grão qualquer, pedra ou indigesto,
 um grão imastigável, de quebrar dente.
 Certo não, quando ao catar palavras:
 a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
 obstrui a leitura fluviente, flutual,
 açula a atenção, isca-a como o risco.

- João Cabral de Melo Neto

Assim entra o risco, o arriscado traço, o apagamento dos vazios com que a arte consegue concretizar o indizível. De muitos riscos ocorrem traços, rostos, linhas, esgares. Percursos vazios que ensinam as linhas do caminho, e dos caminhos. Os desenhos só começam, e não acabam.

Assim estes artistas, convocados por outros artistas, se anunciam vivos pelo olhar da afinidade, pela convergência para lá do visível, pela cumplicidade assinalada.

No artigo “Natureza e Linguagem, Grafia e Organicidade: um estudo crítico sobre a Série Plantas de Sylvia Furegatti,” Marcos Rizolli (São Paulo, SP, Brasil) apresenta a obra de Furegatti, que articula instalações de desenho, fotografia e objetos, numa proposta expressiva explorando os materiais orgânicos e apresentações visuais sobre sobre epidermes, humanas ou vegetais, com uma referencialidade à vida, à memória e à linguagem.

Cristina Susigan (São Paulo, SP, Brasil), no texto “Jonathas de Andrade: a tensão crítica entre a palavra e a imagem” aborda a obra de Jonathas de Andrade (n. 1982, Maceió, Alagoas, Brasil) que explora as possibilidades colaborativas apoiadas em materiais variados e instalações de filmes e de fotografias, prestando atenção aos temas sociais e raciais. A referência A Paulo Freire

é reinterpretada, propondo uma "Educação para adultos" em 60 cartazes tomando como protagonistas 5 lavadeiras e uma costureira, da Associação de Lavadeiras e Costureiras de Casa Amarela, no Recife explorando com novas justaposições entre palavra e imagem o método de palavras chave baseadas no quotidiano e nas interações dos adultos (Freire, 1989; 2014). A proposta dos cartazes com uma relação palavra / imagem é consciente e oportuna em relação às carências da sociedade actual (Queiroz, 2015), sendo ao mesmo tempo curiosamente próxima das formulações da arte contemporânea.

Em "Ana Riaño: Redes sociales y arte Post-Internet," Marta López López (Pontevedra, Espanha) apresenta uma instância da apropriação da pintura das formulações palavra / imagem correntemente hegemónicas, como são as páginas de *facebook*, *Instagram* ou *Twitter*. A ironia de se propor uma página de *facebook* de Ingres, pintada a óleo sobre tela, e com os seus "amigos" e conexões de interesse, "seguidores" e "gostos" é uma forma de expor os abismos que parecem aumentar entre a tradição museológica e as manifestações urbanas de massas. Haverá alguma aproximação a uma ironia sobre a "infirmidade", ou a atual "fraqueza analógica" (Queiroz, 2016a ; 2016b) que se observa no quotidiano e influencia as crianças desde muito pequenas.

Margarida P. Prieto (Lisboa, Portugal) no artigo "João Paulo Queiroz: a imagem de uma imagem" faz uma leitura enquadradora da produção na paisagem e no terreno, em pintura e em fotografia, expondo algumas das motivações deste trabalho continuado, uma longa série.

No artigo "El espectador solitario: el objeto metafísico de Begoña García-Alén" Julia Huete (Pontevedra, Espanha) apresenta uma leitura sobre as obras de Begoña García (n. Pontevedra, 1989), especificamente sobre o seu livro "Nuevas Estructuras", publicado em 2016, que se apropriam da linguagem da banda desenhada e da ilustração para proporem novas significações a partir dos conteúdos lisos e neutros de um possível manual de aprendizagem matizado com as justaposições simbólicas dos signos oníricos, fazendo recordar algumas das colagens dos antigos surrealistas: é preciso construir casas para os pássaros, antes que a tempestade chegue.

Bárbara Mol (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil) em "'O espectador fotógrafo: Zénon Piéters' e o livro como espaço para as imagens de Patricia Franca-Huchet" debruça-se sobre o heterónimo de Patrícia Franca-Huchet, Zénon Piéters, um fotógrafo ficcionado que produz imagens sobre as pinturas, sobre os seus limites e molduras, num gesto lúdico de autoreferencialidade que recorda as instalações pictóricas de Rui Macedo (Queiroz, 2018).

Em "Construções imagéticas em Odiros Mlászho: um percurso gráfico de formalizações diante da fotografia construída," José Marcos Carvalho (Marabá,

Pará, Brasil) introduz o autodidata Odires Mlászho (Mandirituba, Curitiba, Paraná, 1960) que apropriando-se de imagens pré existentes propõe justaposições entre fotografias austeras de estátuas da antiguidade com partes de rostos de anónimos do século XX, resultando num conjunto de expressões vivas na sua inquietude silenciosa, que já despertaram atenções em Portugal em anterior ocasião (no Congresso CSO de 2015) e resultado em artigo (Paim, 2015).

Javier Domínguez Muñino (Sevilla, Espanha) no artigo “Gesto, luz y pedagogía ecológica en la obra de Martínez-Tormo” apresenta a obra de Hugo Martínez-Tormo (n. Valencia, Espanha, 1979), graduado em engenharia agrícola e em artes. Propondo instalações intermedia, abordando os temas da sustentabilidade em projetos como o CO₂, de 2009, ou “El vuelo de los árboles” de 2013.

No artigo “Apropriação e simulacro como estratégia de legitimação artística, um caso de estudo: Sandra Gamarra,” Domingos Loureiro (Porto, Portugal) aborda os artistas que tomam as obras de outros artistas como referentes, e que levam as discussões da autoria perto dos limites da ética artística, ou da jurisprudência. A auto-referencialidade é um dos campos para o questionamento conceito pop que têm vindo a ser propostos, instâncias de interrogação das regras do mundo da arte e uma das bases da arte contemporânea, como o *ready-made* e, antes de mais, a colagem.

María del Mar Ramón (Pontevedra, Espanha) em “Relaciones entre cuerpo y espacio: construir, habitar, pensar, desde la perspectiva de Estela Miguel” apresenta a obra desta artista graduada em Cuenca, Espanha, com Master em Bilbao e uma estância em Porto Alegre, Brasil. A artista convoca os materiais cerâmicos para criar formas que aludem às artes menores, com alguma problematização da divisão do trabalho em relação ao género.

No artigo “Del LaGrace Volcano: ‘terrorismo de género em part-time’,” Luís Herberto (Lisboa e Covilhã, Portugal) aborda a fotógrafo norte-americano Del LaGrace Volcano (n. 1957), expondo auto-retratos com os atributos culturais da esfera queer, interrogando as oposições binárias em benefício de uma maior difusão e performatividade do género. As suas produções fotográficas participam festivamente do ativismo nesta área que veio a assumir grande relevo em quase todo o mundo.

João Castro Silva (Lisboa, Portugal) no artigo “Maria Lino: a escultura como modo de vida” aborda a obra da escultora Maria Lino (n. 1944, em Feital, Trancoso, Portugal) que depois de uma formação nas escolas de Belas Artes portuguesas irá frequentar, ainda antes da revolução de 1974, a escola de artes de Hamburgo, na então Alemanha Federal. Empregando o Talhe directo na madeira, revelando as estruturas orgânicas, e partindo delas para construir as suas peças persistentes e prolixas.

No artigo “Encobrimentos e (des)rostificações nos autorretratos de Nino Cais,” Karine Vieira (Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil) introduz-se o trabalho de de Nino Cais (São Paulo, Brasil, 1969), autorretratos encobertos por objetos e tecidos domésticos, numa anulação da máscara através de uma camuflagem híbrida, parecendo problematizar a identidade e as máscaras subjetivas.

Concepción Elorza & Arturo Cancio (Bilbau, Espanha) no artigo “Arte y plus-valías: Reflexiones en torno a las ficciones económica y emocional que genera ‘Cómo doblar tu dinero,’ 2008-10 de Daniel Silvo” apresenta a poesia visual, irônica da proposta de Daniel Silvo (Cádiz, 1982) concebida em plena crise financeira, explorando o duplo sentido de “doblar”, dobrar e tornar no seu dobro, fornecendo instruções como obter pequenos origami com cédulas bancárias.

Em “Éder Oliveira, a Amazônia não é para os fracos,” Orlando Franco Maneschky (Belém, Pará, Brasil) apresenta o trabalho de Éder Oliveira (n. 1983, Timboteua, Pará, na Amazônia, Brasil). É um trabalho que cruza as camadas de sentido cultural de modo desconcertante. Os retratos de criminosos, muito deles caboclos, que surgem estampados na imprensa sensacionalista, antes doseu julgamento, são depois apropriados pelo pintor para os elevar á condição pintura, de grandes dimensões, para sair da folha de jornal para a parede da Galeria. O resultado é uma inversão de fase social: o público é exigente, o olhar do retratado adquire outra vertente diferente, a realidade passa a ser vista de nova forma.

Daniela Mendes Cidade (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) em “O inconsciente em Fercho Marquéz: reflexões sobre o estado nascente da escultura” introduz o trabalho de Fercho Marquéz (Guaraçai, São Paulo, Brasil, 1992) que explora os materiais liquefeitos confinados e coagulados, numa estética de arquivo e de dominação em vestígio.

No artigo “Histórias fora da ordem: agenciamentos entre Livia Flores e Clóvis Aparecido dos Santos” os autores Beatriz Pimenta Velloso & Raylton Zaranza (Rio de Janeiro, RJ, Brasil) apresentam a obra de dois artistas contemporâneos do Brasil: Livia Flores (n. Rio de Janeiro, 1959) pintora, escultora, e artista multimedia, e Clóvis Aparecido dos Santos (n. 1960, Avaré, São Paulo, Brasil). Livia conheceu Clóvis na Fazenda Mindelo (acolhimento de população de rua) no Rio de Janeiro. Clóvis, migrante que veio a pé desde Avaré. Livia transportou o trabalho de Clóvis da Fazenda para a Galeria de Arte, resultando propostas de objetos encontrados (como os tacos do chão da Galeria). Clóvis tem como antecessor a produção compulsiva de Bispo do Rosário: evade-se da colônia, para depois regressar, caminhando ao longo de rodovias vastas e sem espaço.

Os espaços são atravessados por pessoas ou as terras que as fazem vivas. Sobre ela, os caminhantes, sempre pequenos, mas cientes que ao fim do

caminho serão diferentes. Olhando para trás, a surpresa do caminho que lá vai. Para a frente uma incógnita, não saber quem vem. Pelo meio, a respiração dos vivos, dos que amam e gostam de o deixar desenhado.

Referências

- Freire, Paulo (1989) "A importância do ato de ler" in *A importância do ato de ler em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 1989. [Consult. 2015-05-08] Disponível em http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/paulofreire/paulo_freire_a_importancia_do_ato_de_ler.pdf
- Freire, Paulo. (2014) *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Khoury, Omar. "The intersemiotic 'facturas' of Paulo Miranda, a post-verse era poet/As facturas intersemioticas de Paulo Miranda, um poeta da era pos-verso." *CROMA*, no. 4, 2014, p. 125+. Academic OneFile, Accessed 4 Apr. 2018.
- Paim, Ivana Soares (2015) "Olhos que fascinam: reminiscências da morte nas fotomontagens de Odiros Mlászho." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol. 3 (5): 176-183.
- Queiroz, João Paulo (2015) "Os perigos na Matéria-Prima da educação artística." *Revista Matéria-Prima*. ISSN 2182-9756, e-ISSN 2182-9829. Vol. 3 (1): 14-18.
- Queiroz, João Paulo (2016a) "Educação artística e a 'infirmatati,' 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=131F9ZBSZr4VotjFNMLaT4iNeOuEigK2s>
- Queiroz, João Paulo (2016b) "Educação artística, casos e realidades: 'infirmatati,' 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-LZflVa8NSkmtRx/view?usp=sharing
- Queiroz, João Paulo (2018) "Rui Macedo: o pintor, o fingidor, a coleção e o ladrão dela" In Macedo, Rui; Elderton, Louisa; Sturgis, Daniel; Queiroz, João Paulo, (2018), *A new perspective on Alexander M. Collection & Against the grain*. Loures, pp. 28-40. ISBN: 978-972-9142-54-3

2. Artigos originais
Original Articles

Natureza e Linguagem, Grafia e Organicidade: um estudo crítico sobre a Série *Plantas* de Sylvia Furegatti

*Nature and Language, Spelling and
Organicity: a Critical Study about the Plant
Series of Sylvia Furegatti*

MARCOS RIZOLLI*

Artigo completo submetido a 02 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM); Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Grupo de Pesquisa (CNPq) Arte e Linguagens Contemporânea. R. da Consolação, 930 — Consolação, São Paulo — SP, 01302-907, Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

Resumo: A Série *Plantas*, iniciada em 2006 pela artista brasileira Sylvia Furegatti, vem reconhecendo desdobramentos através de instigante produção de objetos, instalações, intervenções e livros de artista que expandem a razão criativa original — derivada em novas demandas artísticas. Prioritariamente: a relações contemporâneas entre natureza e linguagem e os trânsitos entre grafia e organicidade. Assim, a artista conecta-se com a tradição da ilustração científica e a inovação da bioarte.

Palavras chave: natureza e linguagem / tecnologias artísticas / Sylvia Furegatti.

Abstract: *The Plants Series, begun in 2006 by the Brazilian artist Sylvia Furegatti, has been acknowledging unfolding through the instigating production of objects, installations, interventions and artist's books that expand the original creative reason — derived from new artistic demands. Priority: the relations contemporary between nature and language and the transits between spelling and organicity. Therefore, the artist connects herself with the tradition of scientific illustration and the innovation of bioart.*

Keywords: *nature and language / artistic technologies / Sylvia Furegatti.*

Introdução

Sylvia Furegatti, artista brasileira, docente no Curso de Artes Visuais da Universidade de Campinas, vem construindo uma expressividade que age na convergência entre natureza e linguagem — e que a faz despontar como emergente personalidade na cena artística contemporânea.

Essa relação se processa de forma íntima e delicada. Enquanto desenha e objetualiza, cria paisagens mínimas — que bem sabem aproveitar sua inicial formação em Artes Visuais e sua máxima titulação em História da Arquitetura e do Urbanismo.

No âmbito da natureza, tomou como suporte corpos naturais, escolhendo e recortando folhas de plantas suculentas — que atuam tanto como suporte quanto como argumento para, estrategicamente, revelar íntimas organicidades. No âmbito da linguagem, escolheu o linearismo do desenho — que no uso do nanquim branco com o bico de pena configura imagens florais (raízes, bulbos, ramos, folhas, flores) fazendo surgir delicadas grafias.

A artista unge as duas dimensões — natureza e linguagem / grafia e organicidade — através de registros fotográficos aptos ao estabelecimento de complementariedades formal-imagéticas, articulações estrutural-espaciais e acréscimos viso-conceituais.

1. Uma Tese

Sua pesquisa doutoral *Arte de meio urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil*, apresentada em 2007 à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo anunciava as preocupações conceituais da produção artística que estava em elaboração. A artista já estava envolvida com uma linhagem de pesquisa que:

Disserta sobre os aspectos constitutivos da prática e do discurso das formas da ação artística contemporânea... projetos, textos, trabalhos artísticos, bem como contextos urbanos e culturais importantes para a verificação das relações travadas pelos agentes do circuito artístico na atualidade. Das experimentações ambientais... procura analisar as estratégias que levam a Arte a um estado possível de ser compreendido como Extramuros (Furegatti, 2007: resumo).

Tudo isso, para dimensionar a Série *Plantas*, objeto deste estudo crítico, iniciada com a obra *Work in progress*, de 2006 (Figura 1).

Assim, a partir da obra inicial, considerada o primo-motor da série, Sylvia Furegatti investiu num processo de derivações meta-criativas — compreendendo significativa expansão das próprias concepções de natureza e linguagem,

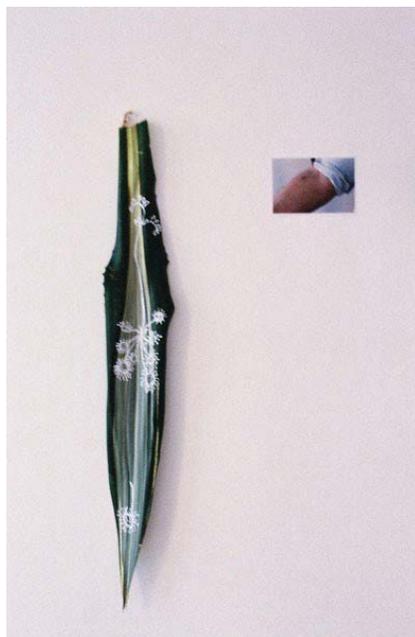


Figura 1 · Sylvia Furegatti, *Work in progress*, 2006.

Fonte: <http://www.pparalelo.art.br/acoes/sylvia-furegatti-apontamentos-sobre-a-serie-de-plantas/>

Figura 2 · Sylvia Furegatti, *Epiphytas*, 2009. Fonte:

Acervo da Artista.

traduzidas em adulteradas organicidades e empenhadas grafias. Estabeleceu, então, agudas simbioses entre paisagem e organismo. A *Série Plantas*, até hoje vigente no imaginário da artista, compreende corpos vegetais e corpos humanos; membranas e peles — estruturas devidamente percebidas em trabalhos mais recentes.

2. A *Série Plantas*

A partir de *Work in progress* a artista definiu um intenso cotidiano de pesquisa, criação e produção. Elaborou a fusão de desenho, fotografia, objeto escultórico e instalação artística — numa proposta expressiva que empregava materiais orgânicos para apresentar uma sobreposição de marcas visuais elaboradas sobre peles ou superfícies, humanas ou de plantas, nas quais se demarcavam referências de vida, de memória — a natureza animada e seus registros de linguagem.

As primeiras peças criadas — que compreendiam as folhas destacadas, com suas superfícies desenhadas foram fixadas em paredes e justapostas com pequenas imagens fotográficas que apresentavam detalhes de corpos de pessoas com desenhos sobre a pele — justamente escolhidas, por portarem manchas ou pintas naturais que, para a artista, constituíam uma espécie de jardim florido, organicamente desenhado. Então, a convivência entre universo humano e mundo vegetal se potencializava através das relações estabelecidas entre as fotografias e as folhas das plantas — que, por suas vezes, detinham em suas superfícies desenhos de outras espécies, gerando novos jardins.

A intimidade e a delicadeza da *Série Plantas* continuamente se renovam: as ideias sobre os ciclos da vida transmutam-se em imagens, objetos, livros de artista e intervenções. Afinal, a artista faz com que a natureza resulte em linguagem — ainda que a materialidade essencial da série seja a própria natureza. Um argumento bem contemporâneo!

Num segundo momento do projeto, em exposição realizada na Galeria de Artes da UNICAMP, em 2009, folhas jovens da espécie *Agave avellanidens* serviram de suporte para desenhos, então tatuados em suas peles/superfícies. As folhas tautadas foram apresentadas em caixas de acrílico transparente, fixadas nas paredes (Figura 2). Essas peças receberam o título de *Epiphytas* (Epi=sobre; phyton=planta) e permitiram que a artista descobrisse o tempo médio de duração do trabalho que, de algum modo, reconhecia e compreendia o ciclo de permanência da vida vegetal.

Assim, na extensão do período expositivo, as folhas — destacadas de suas organicidades vitais — permaneceram perfeitas por cerca de 4 meses, respeitando o processo de autonutrição e posterior deterioração das plantas.

Fazendo evoluir o projeto, em abril de 2013, para a experiência da Ocupação da Moradia Estudantil da UNICAMP, as plantas escolhidas foram da espécie *Sansevieria Trifasciata*, popularmente conhecidas por *Espada de São Jorge* (Figura 3). Dessa vez, as folhas estavam dispostas em vasos e com isso, numérica e tridimensionalmente, se transformaram numa mais evidenciada proposta de intervenção e instalação. Plantadas em latas cilíndricas de alumínio, as folhagens reconheceram novos desenhos, advindos do universo das ilustrações científicas: portavam flores desenhadas com tinta branca na parte alta das folhas; portavam, ainda, textos que informavam seus nomes científicos — informações selecionadas de “um dos meus livros de referência para esse viés assumido pelo meu trabalho entre Arte, Paisagem e Natureza, trata-se do livro *Garden of Eden* (2008), de H. Walter Lack” (Furegatti, 2013).

Através da Série *Plantas*, Sylvia Furegatti vem continuamente nos surpreendendo com trabalhos de instalação, intervenção, maquetes e livros de artista — que encontram na paisagem os seus elementos estruturais.

A artista vem dedicando-se aos necessários cruzamentos entre estudos acadêmicos e projetos artísticos — orientados pela contemporânea relação Arte-e-Meio. Já realizou várias intervenções na paisagem da cidade de Campinas e de outros centros urbanos, além de agir coletivamente construção de inúmeros projetos artísticos desenvolvidos pelo Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea, do qual a artista é sua fundadora e líder criativa.

O interesse da artista em apresentar plasticamente elementos originários da paisagem que, supostamente, fazem nascer os lugares e as coisas que percebemos no mundo, guarda ainda a intenção de propor uma reflexão sobre a origem do trabalho artístico contemporâneo, evidentemente conceitual, dada a freqüente pesquisa de novos materiais, tempos de duração e valores para o objeto da arte (Morethy Couto, 2009: texto de apresentação).

Com intimidade e delicadeza, a artista define, dia-a-dia, um projeto artístico multidimensional: as instalações formadas por objetos de parede que trazem folhas de plantas com desenhos descritivos da botânica aplicados sobre sua estrutura; os livros de artista, cujos volumes são adquiridos em sebos, reconhecem interferências de novos desenhos e colagens; a arquitetura (dos corpos, das planta, das paredes e espaços da galeria, da cidade, da paisagem... na linguagem) — percebida como argumento e contexto criativo. Sylvia faz, assim, prevalecer a percepção do espaço, em sua relação com as coisas:



Figura 3 · Sylvia Furegatti, *Série Plantas*, 2013. Fonte: Acervo da Artista.

Figura 4 · Sylvia Furegatti, *Série Plantas*, Livro de Artista, 2015. Fonte: Acervo da Artista.



Figura 5 - Sylvia Furegatti, *Ilha de Plantas*, 2015.

Fonte: <http://redatoronline2.blogspot.com.br/2015/05/exposicao-de-arte-oferece-workshops.html>

O espaço é compreendido enquanto elemento estruturante do sistema da arte; lugar de embate dos seus diversos agentes e que pode tomar variadas formas de apresentação, demandar interpretações diferenciadas e exigir daquele que investiga uma postura atenta à dinâmica própria ao nosso tempo. A partir dessa perspectiva, que reconhece a impossibilidade de se discutir a arte contemporânea de um lugar único ou fixo (Morethy Couto; Furegatti, 2013:02).

3. A ilustração científica e a bioarte

A Série *Plantas*, também se conecta com o ideário da ilustração científica: uma atividade secular, que acompanha o conhecimento do homem desde os primórdios de sua existência e reflete, além de sua capacidade de aprendizagem, a sua evolução, deixando preciosos registros da natureza. A diversidade temática da ilustração científica é tão grande quanto a da própria ciência. A multiplicidade de técnicas disponível permite ao ilustrador a elaboração de imagens claras, objetivas e, ao mesmo tempo, cativantes. Na busca da imagem que melhor transmite a informação que se deseja, o ilustrador científico vai do hiper-realismo, passando pelo realismo até a simplificação das formas ou mesmo desconstrução da realidade.

Entre arte e ciência, a Série *Plantas* quanto mais evolui, tanto mais se debruça num diálogo multidimensional composto por desenhos científicos, fotografias, vídeos, livros de artista, instalações com plantas vivas — natureza e linguagem, grafias e organicidades, então, formam um metafórico arquipélago (Figura 4 e Figura 5).

Bioarte é um conceito de construção artística que compreende pesquisas interdisciplinares que fazem convergir arte e ciência. Termo originalmente vinculado aos modos de apropriação artística de conhecimentos científicos e tecnológicos, que envolvem questões sobre a vida, através de uma abordagem artística. A bioarte transgride à visão racional predominante nas ciências:

Tendo em vista que as tecnologias digitais se desenvolveram no sentido de tornarem uma extensão artificial da mente humana, as obras desenvolvidas neste campo da arte expõe a visão dos artistas com relação às contradições da vida artificial e de conceitos que implicam no assunto como orgânico e inorgânico, animado e inanimado (Silveira, 2013).

A bioarte, tão peculiarmente apropriada por Sylvia Furegatti, torna-se uma prática artística na qual o meio é a matéria viva, embora exista alguma discussão quanto aos estágios nos quais a matéria pode ser considerada viva ou vivente. Se os materiais usados pelos bioartistas são os organismos vivos, é exatamente assim que age a artista. E, certamente, expressar-se através de intervenções nas formas vivas desperta questões éticas e estéticas. A bioarte é uma experiência do século XXI para artistas que desejam aproximar ainda mais artes e ciências.

Conclusão

Através da *Série Plantas* — entre tantas outras igualmente significativas e instigantes — Sylvia Furegatti soube construir uma sólida trajetória artística. Com notável coerência expressiva, que alia teoria e prática, sempre nos oferece íntimas e delicadas respostas ao contemporâneo questionamento acerca dos limites da arte — em seus processos de legitimação das avançadas práticas artísticas, do contínuo exercício crítico e das demandas relacionais com o sistema da arte.

Sua eletiva inspiração em movimentos artísticos que, nos anos 1960, buscaram romper com os paradigmas modernistas é clara e se faz evidente tanto em suas pesquisas acadêmicas quanto em seus trabalhos práticos, voltados para a discussão da relação da arte com seu entorno, do homem com seu ambiente (Morethy Couto; Furegatti, 2013:02)

Íntimas e delicadas — as propostas artísticas da artista (para muito além das fotografias, dos desenhos, dos objetos, das instalações, das intervenções, dos livros de artista, da bioarte) reivindicam o interacionismo obra-espectador. A *Série Plantas*, nos seus mais diversificados estágios, propõe permanente percepção ativa. O campo tensional entre obra e espectador se amplia, torna-se complexo. Da intimidade das ilustrações científicas, perpassando a delicadeza da vida vegetal, *Plantas* se expande para a natureza — sem deixar de ser linguagem.

Entre natureza e linguagem, entre grafias e organicidades, dilui-se a presença da artista e a unicidade do objeto artístico. Tudo, então, retorna à vida!

Por fim, na Série *Plantas*, o interesse da artista está na simples apresentação da natureza — ainda que qualitativa, indexical e simbolicamente representada pelos registros de linguagem que a humanidade historicamente elaborou — os signos. Eles fazem nascer as coisas e os lugares; nossa percepção de mundo; nossa consciência contemporânea; enfim, a arte.

Referências

- Furegatti, Sylvia (2007) *Arte de meio urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil*. Tese de Doutorado. São Paulo: FAU-USP.
- Furegatti, Sylvia (2013). *Apontamentos sobre a série plantas*. [Consult. 2017-12-27] <http://www.pparalelo.art.br/acoes/sylvia-furegatti-apontamentos-sobre-a-serie-de-plantas/>
- Lack, Hans Walter (2008) *Garden of Eden*. Colônia: Taschen. ISBN 3826503042
- Morethy Couto, Maria de Fátima (2009) [Texto de Apresentação] Galeria de Arte do Instituto de Artes — UNICAMP.
- Morethy Couto, Maria de Fátima; Furegatti, Sylvia Helena (Orgs.) (2013) *Espaços da Arte Contemporânea*. São Paulo: Alameda. ISBN 978-85-7939-216-0
- Silveira, Erico (2013). *Bioarte*. <http://compreendendobioarte.blogspot.com.br/2013/01/o-que-e-bioarte.html> [Consult. 2017-12-27]

Jonathas de Andrade: a tensão crítica entre a palavra e a imagem

*Jonathas de Andrade: the critical tension
between the word and the image*

CRISTINA SUSIGAN*

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade Prebiteriana Mackenzie, Grupo de Pesquisa: Mediação Cultural do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, 896, CEP: 01302-907, Consolação, São Paulo / SP, Brasil. E-mail: csusigan@gmail.com

Resumo: A arte, de forma intencional ou não, tem uma dimensão social. Os projetos de Jonathas de Andrade o colocam em contato direto com zonas de desconforto cotidiano e ao ser confrontado, se vê em xeque, tendo que rever a sua própria perspectiva. O objetivo deste texto é dar a conhecer o diálogo que Andrade estabelece — através do contato com mulheres analbafetas —, com o método de alfabetização para adultos desenvolvido por Paulo Freire; recriando novos cartazes, o artista relaciona novas palavras e imagens, estabelecendo uma simbiose temporal.

Palavras chave: Jonathas de Andrade / “Educação para Adultos” / Palavra e Imagem.

Abstract: *Art, intentional or otherwise, has a social dimension. The projects of Jonathan de Andrade put you in direct contact with areas of daily discomfort and when being confronted, you see in check, having to revise your own perspective. The purpose of this text is to make known the dialogue that Andrade establishes — through contact with women without studies —, With the adult literacy method developed by Paulo Freire; recreating new posters, the artist relates new words and images, establishing a temporal symbiosis.*

Keywords: *Jonathas de Andrade / “Educação para Adultos” / Word and Image.*

Introdução

Jonathas de Andrade, artista brasileiro, nascido em 1982 — quando o modernismo era dado como fracassado e o país vivia os últimos anos da ditadura —, em Maceió. Atualmente vive no Recife. Sua obra reflete sobre a sua própria identidade e as preocupações com a região do país em que nasceu: o Nordeste. Trabalha com suportes variados: instalações, filmes e fotopesquisas, em processos de carácter colaborativo. Passa a infância tentando se aproximar da arte, mas ingressa na faculdade de Direito — curso que deixa pela metade —, e que irá trazer um elemento agregador para seu fazer artístico. Serão os ensinamentos jurídicos que nortearão seu pensamento sobre sociedade, criminologia, marxismo e o estado como instrumento de classe, elementos que são transversais em suas obras. No entanto, será na faculdade de Comunicação Social e através do cinema e da fotografia que vai se “entender artista” (grifo da autora); seus primeiros projetos, misturam vários caminhos, na busca de sua arte, de seu percurso, mas já revelam uma tensão entre a imagem e a palavra.

O ponto disparador de suas obras são livros, escritos, documentos ou objetos de descarte que encontra e coleciona. Em sua obra *Ressaca Tropical*, 2009, exibida na 7ª Bienal do Mercosul, Andrade fará a articulação de 105 fotografias com páginas de um diário amoroso encontrado no lixo de Recife — obra que assume a forma de um “mural gráfico” (grifo da autora) —, e traçará um percurso imaginário entre as fotografias e os escritos. No projeto *Eu, Mestiço*, 2017, o artista terá como elemento de partida e suporte o livro *Race and Class in Rural Brazil*, um estudo patrocinado pela Columbia University com parceria da Unesco, publicado em 1952. O livro baseado em fotografias e entrevistas, que retratavam um agressivo resumo de manifestações raciais dos anos de 1950 no Brasil, revelou-se para o artista, ainda hoje, como uma representação bem atual. O projeto, teve a preocupação de “(...) não reafirmar a força violenta das palavras e das ideias racistas do texto original” (Andrade, 2017, <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/eu-mestico>), mais do que uma aproximação crítica de perspectiva histórica, o artista procurou dar vozes aos oprimidos. Utilizando impressão em UV sobre placas de papelão, o artista articulou fragmentos do livro e as fotografias dos retratados, escolhidos previamente através da observação de pessoas nas ruas (Figura 1), e convidados a assumirem “personagens” (grifo da autora) e representarem diante da câmera.

Ressaltando que a palavra e a imagem são um ponto de tensão nas obras de Andrade, o objetivo deste artigo é através de seu trabalho *Educação para Adultos*, 2010, extrair um momento de uma realidade do passado — os cartazes originais de Paulo Freire (1921-1997) nos anos de 1960 —, recolocando-os



Figura 1 · Jonathas de Andrade, *Eu, Mestiço*, 2017. Impressão UV sobre palas de papelão tipo falconboard de 16mm, tamanhos variados.

Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/eu-mestico>

Figura 2 · Referências para o projeto de Jonathas de Andrade, *Educação para Adultos*, 2017. Da esquerda para direita, de cima para baixo: o mapa do Brasil, caderno e lápis, livro de Paulo Freire, *Pedagogia do Oprimido*, cartazes de 1971 da Editora Abril. Fonte: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/educacao-para-adultos>

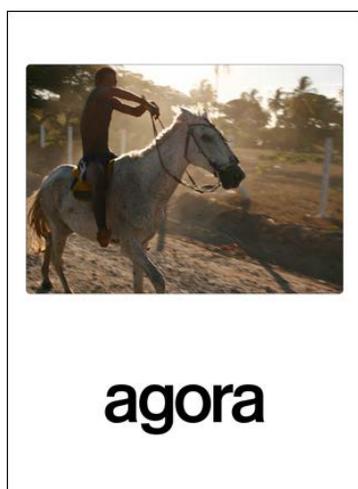


Figura 3 - Detalhe do painel "Educação para Adultos", constituído por 60 cartazes. 29ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/educacao-para-adultos>

Figura 4 - Jonathas de Andrade, *Educação para Adultos*, 2010. Cartaz emoldurado Agora: 34x46cm. Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/educacao-para-adultos>

Figura 5 - Jonathas de Andrade, *Educação para Adultos*, 2010. Cartaz emoldurado Riqueza: 34 x 46 cm. Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/educacao-para-adultos>

no cenário da história recente do país, estabelecendo novas leituras e um novo sentido, que convida a extrapolar as relações propostas em cada cartaz, trazendo urgências e questionamentos que ainda persistem, no sentido de encontrar fissuras para modificar e inspirar vocabulários específicos.

1. Aproximações entre palavra e imagem

Ao se utilizar da palavra o poeta procura dar um sentido aos seus sentimentos. Emana da escrita sua potência, que carrega simbolicamente toda uma carga para ser explorada, que pode ser verbal ou imagética. Segundo Roland Barthes: “(...) a língua não é reacionária, nem progressista; ela é pura e simplesmente facista, porque o facismo não consiste em impedir de dizer, mas em obrigar a dizer.” (Barthes, 1997, p. 16)

Na produção artística de Andrade, encontramos no núcleo a tensão entre a imagem e a palavra, intermediada pela nostalgia, o erotismo e a crítica histórica e política. O foco: o universo do trabalho e do trabalhador. Cabe as artes explorar, por vezes, essa potencialidade da palavra (Ronaldo Entler, 2010), e neste sentido, podemos fazer uma aproximação entre a obra de Andrade — as cartilhas de alfabetização de Paulo Freire —, com a obra de René Magritte (1898-1967) que também tem este mesmo elemento disparador.

Em suas obras Magritte, recorrendo a psicologia freudiana, faz-nos negar o que estamos realmente observando, como é o caso de *A Chave dos Sonhos* (Figura 2), que tem como ponto de partida cartilhas de alfabetização, mas aqui com o sentido subvertido. Na sua obra mais conhecida, *A Traição das imagens*, 1929, somos confrontados com a imagem de um cachimbo, mas o artista recorre a legenda, enfatizando que o que vemos não é um cachimbo, pois de fato apenas vemos a imagem de um cachimbo e não o objeto real, fazendo um esvaziamento da palavra. No entanto, a abordagem de Andrade será mais sutil, seus cartazes, não nos remetem ao surrealismo e a evocação do inconsciente e sua ligação com os signos e as coisas, mas uma aproximação que mesmo não sendo pedagógica, se aproxima das práticas de um determinado tempo histórico, que segundo o entendimento de Ronaldo Entler:

Essa contaminação com a realidade multiplica irreversivelmente os sentidos da obra, e nos convida a extrapolar as relações propostas em cada cartaz. Ao se tornar “lúdico”, o trabalho se torna também “político”, duas qualidades que a pedagogia sempre valoriza, mas raramente consegue conciliar. (Entler, 2010)

Poderíamos citar outros exemplos onde a palavra e imagem estabeleceram relações: tensões e crítica. O movimento dadaísta ao utilizar em suas fotomontagens, recortes de jornais e revistas, também recorriam a inserção de palavras, mas neste caso como carácter de denúncia da política instaurada — principalmente na Alemanha com o crescimento do fascismo. Ou Joseph Kosuth (1945-), com sua arte conceitual, faz-nos refletir sobre como a arte pode ser engendrada através da linguagem e dos seus significados. É o caso de *Uma e Três Cadeiras*, 1965, obra em que o artista leva para o espaço museológico, uma cadeira real, uma fotografia desta cadeira e a definição de cadeira tirada do dicionário, nos remetendo a três momentos diferentes de observação: estar diante de um cadeira comum, a reflexão diante da fotografia, onde o objeto real e a sua imitação estão em confronto e a definição que leva o espectador a pensar em outras cadeiras de sua memória. Andrade também seguirá este caminho em suas representações imagéticas, onde os temas do cotidiano do grupo serão discutidos coletivamente, fotografados e devolvidos à classe em forma de cartaz.

2. Sujeitos da sua própria história

O encontro entre Jonathas de Andrade e Paulo Freire, um dos mais revolucionários educadores brasileiros, dá-se em 2006 quando encontra os cartazes — uma coleção de 21 exemplares, publicada pela editora Abril, em 1971, baseados no método de educação para adultos de Freire —, que sua mãe, professora da rede pública, havia adquirido em uma banca de jornais e usava na sua prática educativa. O seu intuito não é de protesto, mas de análise de um período histórico que não viveu, uma interpretação das falências estéticas, tentar através da memória — através dos cartazes —, visitar um passado do que poderia ter sido e que não foi. Segundo Andrade: "(...) Estou tentando tatear a história que me precede." (Andrade, 2010).

Sempre fiel ao seu processo investigativo, os cartazes são guardados. O artista ficou fascinado pela beleza e tocado pela nostalgia de um tempo que não viveu. Para compreender o momento histórico Andrade irá se apropriar para fazer questionamentos entre as palavras e as imagens, modificando e buscando novas associações ao recriar o mesmo ambiente: um grupo de 6 alunas analfabetas, em contraponto com os 5 trabalhadores de Freire, é importante retomarmos o método original do educador e seu enquadramento histórico-político.

Em 1962, o educador brasileiro Paulo Freire implementou um método radical para ensinar as pessoas a ler. Em vez de usar livros didáticos, Freire encorajou seus alunos — a primeira experiência foi aplicada com 5 trabalhadores analfabetos dos quais 3 aprenderam a ler e escrever em 30 horas —, para

aprender uns com os outros, compartilhando suas experiências de vida. Freire usou o vocabulário de trabalho dos alunos para a construção de suas aulas de alfabetização. A pedagogia, que rejeitou as hierarquias normais da relação professor-aluno, funcionou. Nas palavras do pensador pernambucano: “(...) Os homens se educam entre si mediados pelo mundo. (...). Trata-se de aprender a ler a realidade para em seguida poder recriar essa realidade.” (Freire, 2011, p. 63-68). Diante deste resultado, Freire foi convidado pelo então presidente João Goulart a organizar a Campanha Nacional de Alfabetização, nos denominados Círculos de Cultura. Mas não durou muito. Quando os militares tomaram o poder em 1964, Freire foi exilado e seu programa foi desmantelado. Entre os programas de alfabetização que emergiram em seu lugar, durante os anos da ditadura, surgiram cartazes com uma estrutura semelhante ao método de Freire; vendidos em bancas de jornais, onde as palavras exibiam conceitos populares, fiéis a imagem representada, como por exemplo a palavra ‘dinheiro’ ou ‘comida’ (Figura 3).

É este o ponto de partida de Andrade para a construção de *Educação para Adultos*, uma série de 60 cartazes educacionais que combinam a linguagem e a arte da interpretação no Brasil ao longo das últimas cinco décadas. Em 2010, o artista — após um período de pesquisa e de ter em mente que não faria uma abordagem pedagógica —, parte em busca de seus protagonistas. A escolha recaiu sobre um grupo de 6 mulheres (5 lavadeiras e uma costureira), da Associação de Lavadeiras e Costureiras de Casa Amarela, no Recife. Os encontros davam-se diariamente na pausa do almoço. Com elas trabalhou na escolha de 40 palavras, cooptando a tradição de ensino baseado nos cartazes do período da ditadura militar, impregnando-os com o método de Freire.

Com uma justaposição cuidadosa, deu origem a novos 20 cartazes, onde ele não só introduziu uma única e, por vezes, inusitada combinação de palavras, numa temporalidade distinta, e abordando no seu projeto, um olhar do mundo de hoje, reorganizando o passado em um discurso moderno (Figura 4 e Figura 5).

Em troca de e-mail com a autora, o artista, em 08 de novembro de 2017, afirma:

(...) partíamos das imagens dos cartazes como início da conversa que começava descritiva e se aproximava de histórias pessoais e íntimas que tocavam na existência econômica e social de cada uma delas. Fui percebendo que o processo ficava mais intenso e de fato mais horizontal na medida em que eu me expunha também, contando histórias minhas, e também assumindo de certa forma minha posição privilegiada (por ter podido estudar, por trabalhar com o que eu quero, por não ter passado fome). O processo foi me trazendo várias surpresas. (Andrade, 2017)

Este ponto de tensão e dúvida irá permear todo o projeto. Dúvidas em relação ao seu papel de artista que estimula insatisfações adomercidas, fazendo-o questionar: seria ele a massa ou o protagonista? Tensões que despertam do momento histórico-político atual: um mundo pautado entre os favorecidos e os desfavorecidos, a opressão e a liberdade. A experiência artística que despoleta desconfortos pessoais ganhando dimensão social, um atrito entre o limite entre a exposição desfavorável do representado, em que este ora se aproxima, ora evita. A tensão entre a palavra e a imagem tem origem na escolha das palavras pelas próprias protagonistas do projeto; a imagem refletida por Andrade, irá representar o olhar delas, empoderando-as, revelando uma região, uma cultura, que são delas.

Por vezes, será a mulher trabalhadora que dará voz a imagem, será a condutora da sua própria visibilidade, por meio da palavra. Foi o caso da costureira Sara, por quem o artista desenvolveu uma amizade, parceria fundamental no processo criativo como interlocutora com as outras mulheres e no cotidiano destas, sendo protagonista do cartaz Riqueza (Figura 6). Infelizmente não houve uma documentação destas conversas.

Conclusão

A obra de Jonathan de Andrade esteticamente falando, estabelece o limiar entre a experiência artística por si só e um carácter de denúncia, mesmo que este seja transversal a própria obra. Encarar os cartazes apenas como um “mural gráfico” (grifo da autora), seria reduzir um projeto de pesquisa que envolveu o artista com as protagonistas — da obra e de suas vidas.

O presente artigo poderá contribuir para relacionar a dicotomia entre imagem e palavra, entre a arte de Jonathas de Andrade e a linguagem de Paulo Freire, demonstrando que apesar de partirem de pressupostos diferentes — Freire parte de um referencial da vida de um trabalhador analfabeto para posteriormente nomear a palavra e por fim a imagem, Andrade parte da imagem, atribuindo neste processo uma palavra que a represente, estabelecendo novos referenciais a uma metodologia do passado no presente, no intuito de revelar que uma “utopia fracassada” (grifo da autora) pode ser revitalizada e trazer novos discursos dentro do campo da arte.

Referências

- Andrade, Jonathan. (2010). *Educação para Adultos*. [Consult. 2017.12.23] Disponível em URL: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade>
- Barthes, Roland. (1997). *Lição*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724413396.
- Entler, Ronaldo. (2010) *Jonathas de Andrade*. [Consult. 2017-12-23] Disponível em URL: <http://www.iconica.com.br/site/author/rentler/>
- Freire, Paulo (2011). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. ISBN: 8577531643.
- Martí, Silas. (2010). *Jonathas de Andrade olha para utopias fracassadas*. [Consult. 2017.12.23] Disponível em URL: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/003164.html>

Ana Riaño: Redes sociales y arte Post-Internet

Ana Riaño: Social Media and Post-Internet Art

MARTA LÓPEZ LÓPEZ*

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

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo (UVIGO), Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Escultura. Maestranza, nº2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: martadoslopez@gmail.com

Resumen: Este artículo deja constancia del impacto de las redes sociales en el arte, como objeto de interés y análisis, teniendo en cuenta el contexto de hiperconexión global en el que se encuentra la sociedad actual. Paralelamente, dicho tema de estudio se presenta a través de la obra pictórica -en soportes tradicionales- de la artista española Ana Riaño, que recrea perfiles reales o imaginados de diferentes agentes del arte contemporáneo internacional en estas plataformas. De este modo, se subraya -una vez más- el papel del artista como retratista del espíritu de su época.

Palabras clave: pintura / redes sociales / arte post-internet / offline / zeitgeist.

Abstract: *This article puts on record the impact of social media on art, as an object of interest and analysis, taking into account the context of global hyperconnection in which today's society is located. In parallel, this subject of study is presented through the pictorial work — in traditional media — by the Spanish artist Ana Riaño, who recreates real or imagined profiles of different international contemporary art players on these network platforms. In this way, the role of the artist as a portraitist of the spirit of his/her time is emphasised once again.*

Keywords: *painting / social media / post-internet art / offline / zeitgeist.*

Introducción

En la actualidad, la sociedad está inmersa en un contexto de hiperconexión global, en el que aproximadamente la mitad de la población mundial está conectada a Internet y en torno a una cuarta parte — en concreto, 1.500 millones de personas — poseen una cuenta de Facebook (la red social más popular a escala internacional). De tal forma que, la presencia del arte en dichas plataformas se está incrementando cada vez más, así como las obras basadas en los *social media* que se vienen materializando *online* y *offline*. Como decía Marisa Olson, creadora del término “Post-Internet” en 2006, este vocablo define a aquellas piezas de arte desarrolladas “después de Internet” o, en otras palabras, tras haber experimentado la Red (su navegación, la descarga de imágenes, etc.). En este sentido, la artista Ana Riaño (Bilbao-Vizcaya, España, 1985), licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y galardonada en 2016 con el 31º *Premio BMW de Pintura* en su categoría de “innovación”, es — sin duda — una referencia destacada en la península ibérica en cuanto al tema que nos ocupa.

1. RRSS

“RRSS” o, lo que es lo mismo, “redes sociales”, es el proyecto más reconocible de esta joven creadora vasca desde el año 2015 y que, todavía hoy, sigue siendo su centro de interés. Por eso, Ana Riaño cuenta, en total, con más de una cincuentena de piezas pictóricas que ilustran el uso de estas plataformas por parte de un nutrido grupo de personalidades del mundo del arte (Figura 1).

De forma específica, su objeto de estudio —según ella indica— gira alrededor de dos fenómenos asociados entre sí. Por una parte, el hecho de indagar acerca de la construcción de la “identidad del artista”, que — desde un punto de vista histórico — salió de la oscuridad del anonimato por medio de la firma o autoría de sus obras de arte, especialmente, a partir del siglo XVIII. Por otro lado, le inquietan las redes sociales entendidas como plataformas de proyección, ya no solo de identidades y de la autogestión del “yo” como artista, sino también como mecanismo de promoción, visualización, lugar de mercadeo del arte e, incluso, como foro de debate. Por ello, Ana actúa como “voyeur” en este espacio virtual, inspirándose en pequeños detalles que lleva a sus obras; o bien a través de la apropiación de los “estados” y publicaciones — en redes sociales — de algunos agentes del arte actual internacional, o bien creando versiones inéditas “póstumas” de páginas de Facebook de los grandes maestros de la historia del arte.



Figura 1 · Ana Riaño en su estudio. Bilbao, 2017.

Figura 2 · Jeff Koons, 2015. Acrílico sobre papel, 28 x 40 cm.

1.1. Apropiación de “estados” de diferentes perfiles de redes sociales

La apropiación, de una manera u otra, siempre ha formado parte de la humanidad y, en concreto, la historia del arte — como bien sabemos — tiene una larga tradición de préstamos, usos de estilos y formas ya existentes anteriormente. Sin embargo, la incorporación de objetos dentro de las obras de Pablo Picasso y Georges Braque a principios del siglo XX, junto con la introducción de la idea de “ready made” por parte de Marcel Duchamp y su emblemático urinario (*La fuente*, 1917), fueron probablemente los acontecimientos más destacados y determinantes de esta práctica artística, vinculada -al mismo tiempo- a los movimientos dadaísta y surrealista de aquella época.

Ana Riaño, por su parte, lleva a cabo un fiel retrato de la cotidianidad en perfiles de Facebook, Twitter o Instagram — entre otros — de diferentes profesionales del arte, tales como artistas, galeristas, directores de museos, críticos de arte, etc. de su red de contactos; visibilizando, por ejemplo, procesos de creación, frases reivindicativas e incluso momentos de ocio de creadores como Barbara Kruger, Jeff Koons (Figura 2), Banksy, Karmelo Bermejo, Julio Falagán, etc.

Se trata de una apropiación mimética hiperrealista de pantallazos que extrae durante su navegación en la Red y que, posteriormente, reproduce en acrílico sobre papel de pequeño y medio formato. De manera que, tal y como decía Walter Benjamin, la apropiación genera -finalmente- un nuevo “aura”.

1.2. Creación de versiones inéditas “póstumas” de páginas de Facebook

En lo que respecta a la creación de pantallazos imaginarios-es decir, inexistentes-de páginas de Facebook de algunos de los grandes maestros de la historia del arte, Ana Riaño se ha basado — con motivo del diseño de estas obras- en la admiración y curiosidad que suscitan las biografías de muchos artistas ya fallecidos. Por ello, crea interfaces inventadas hasta el mínimo detalle, teniendo en cuenta sus amistades, últimas publicaciones, además de publicidad adaptada a su época.

De acuerdo con esto, convendría destacar, por ejemplo, su obra *Jean Auguste Dominique Ingres* (2016) (Figura 3), *Dora Maar* (2016), *Ana Mendieta* (2016) o *Francis Bacon* (2016), al igual que su exposición individual “RRSS Le Monochrome” (Figura 4), inaugurada en 2016 en la Sala Rekalde de Bilbao, que presentaba una biografía semi-real de Yves Klein, como si hubiese convivido con las nuevas tecnologías y las redes sociales.

Indudablemente, su proyecto “RRSS” — de algún modo — da respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo se comportarían en las redes sociales muchos artistas emblemáticos si viviesen en la actualidad?

2. Pintura, ¿por qué?

La propia autora de estas obras defiende el uso de la pintura — en su trabajo — frente a la homóloga versión en digital, que también sería factible y quizás más obvia, entre otras muchas posibilidades.

En todo caso, la pintura es una de las expresiones artísticas más antiguas y una de las siete Bellas Artes según el filósofo francés Charles Batteux (1713-1780): danza, escultura, música, pintura, literatura, arquitectura y cine. Su prestigio, a lo largo de las diferentes épocas y periodos, es innegable y perdura en el tiempo. Por este motivo, este género artístico es reconocido y reconocible de forma generalizada. De ahí que, Ana Riaño haga uso del acrílico sobre papel para dotar a su obra de un “estatus” y, a la vez, juega con la idea de trampantojo generando dudas con respecto a la técnica empleada. En consecuencia, dicho procedimiento invita a una visión más detallada y aproximada de la pieza en cuestión.

Conclusión

“24/7.Conectados” (2017) (Figura 5) fue una exposición colectiva, que formó parte de la programación de la sala Centro Centro Cibeles de Madrid, comisariada por Luisa Espino y en la que Ana Riaño intervino como artista. Como bien indica el título, la temática de este proyecto abordó el estado de hiperconexión que nos envuelve en la era actual, las 24 horas del día y los siete días de la semana. Una realidad que Luisa hizo constar en su texto curatorial, aludiendo a una estadística publicada por The Wall Street Journal en 2012, que afirmaba que el 80% de los jóvenes profesionales de Nueva York trabajaban desde la cama, demostrando que la oficina se había colado en nuestras casas hasta el dormitorio. Bajo este punto de vista, citó — además — a dos libros de referencia. Por una parte, señaló la publicación “24/7. El capitalismo al asalto del sueño” (2013) de Jonathan Crary, sobre la “nueva productividad sin descanso”. Por otro lado, mencionó el texto “Un cuarto propio conectado” (2010) de Remedios Zafra, acerca de la crisis del espacio íntimo y doméstico que se entremezcla con lo público a través de Internet y las redes.

En efecto, este proyecto curatorial es un fiel espejo de nuestra cotidianidad hibridizada, que transcurre entre el medio físico y el digital. El mismo *leitmotiv* que inspira a Ana Riaño y a muchos otros creadores, ya que la figura del artista no ha dejado de ser la del “testigo de una época”, que — a día de hoy — cita con naturalidad a base de pantallazos a modo de retweet. De manera que, este artículo de investigación demuestra, una vez más, el papel del artista como retratista del espíritu de su tiempo o *Zeitgeist*; tal y como hizo el maestro Goya en el pasado, trazando — por ejemplo — un imaginario basado en las vivencias

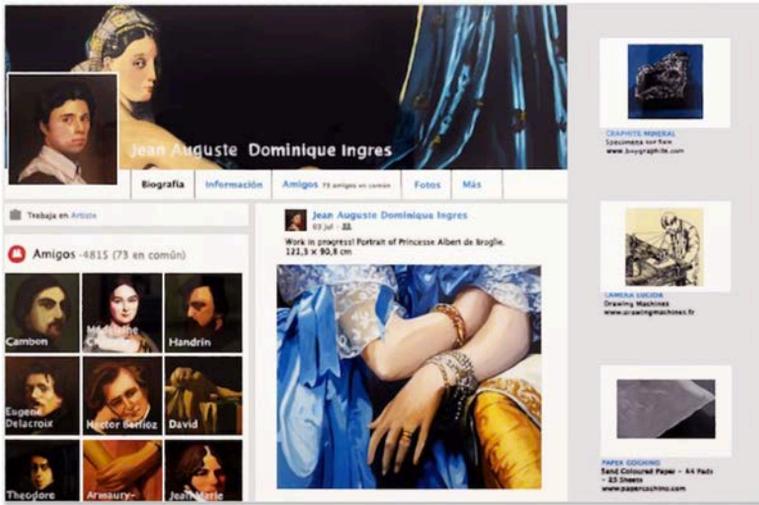


Figura 3 · Jean Auguste Dominique Ingres, 2016. Acrílico sobre papel. 105 x 153 cm.

Figura 4 · RRSS Le Monochrome, 2016. Sala Rekalde, Bilbao. Vista de la exposición.



Figura 5 · 24/7. *Conectados*, 2017.
Centro Centro Cibeles, Madrid.
Vista de la exposición.

del pueblo español de los siglos XVIII y XIX, a través de sus festejos populares, los desastres de la guerra, la tauromaquia y, en general, plasmando su óptica singular acerca de la idiosincrasia de aquella sociedad coetánea.

Referencias

- 24/7. *Conectados*. (2017). Centrocentro, Madrid. Exposición. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: <https://www.centrocentro.org/programacion/exposiciones/247-conectados>
- 24/7. *Conectados*. (2017). Centrocentro, Madrid. Exposición. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BeBRORTRLeI>
- Crary, Jonathan (2015) *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel. ISBN: 978-84-344-2232-2 (Orig. 2013)
- Díaz-Guardiola, Javier (2017, 10 de julio) "Ana Riaño: Los artistas actuamos como perfiles de redes sociales con patas." *Revista: ABC Cultural*.. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-riano-artistas-actuamos-como-perfiles-redes-sociales-patas-201707102356_noticia.html
- López López, Marta (2017) *Arte, vida y redes sociales de Internet: el artista en los inicios del siglo XXI: nuevos paradigmas*. Tesis Doctoral. Programa de doctorado en arte contemporáneo, creación e investigación, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España.
- Lorio Albarin, Iliaria (2017) "Ana Riaño. Realidad ficticia." *Revista: Metal Magazine*. Publicado el 21 de julio. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: <http://metalmagazine.eu/es/post/interview/ana-riano-realidad-ficticia>
- Martín Prada, Juan (2015) *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal. 2º ed. ISBN: 978-84-460-4247-1 (Orig. 2012)
- Olson, Marisa (2013) *Arte Postinternet*. México: COCOM. ISBN: 978-607-9216-10-8 [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: http://www.academia.edu/26348233/Arte_Postinternet_book_Spanish_
- Riaño, Ana. (s/d) *Ana Riaño*.. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: <https://www.anariano.info/>
- RRSS *Le Monochrome*. (2016). Sala Rekalde, Bilbao. Exposición. [Consulta. 2018-01-04] Disponible en URL: <http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&id=479>
- Zafra, Remedios (2010) *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola. ISBN: 978-84-151-7401-1

João Paulo Queiroz: a imagem de uma imagem

João Paulo Queiroz: the image of an image

MARGARIDA PENETRA PRIETO*

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

*Portugal artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa. Portugal. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT); Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação (ECAATI). Campo Grande, 376 1749-024 Lisboa — Portugal. E-mail: emam.margaridaprieto@gmail.com

Resumo: Este artigo debruça-se sobre o projecto de trabalho de João Paulo Queiroz onde a observação directa, o seu registo pelo desenho e a fotografia como documento desse desenho feito no contexto e lado a lado com o modelo que o originou, permite pensar a imagem e a sua vocação no âmbito das representações.

Palavras chave: imagem / desenho / pintura / fotografia / projecto.

Abstract: *This article is about the work in progress by the artist João Paulo Queiroz and concerns the direct observation of a particular place, its registration throughout painted drawings which are photographed side by side with the observed model, the nature, in context, thus allowed us to think about the images generated by artistic representation.*

Keywords: *image / drawing / painting / photography / project*

Introdução

João Paulo Queiroz é um autor português. É a paisagem de Portugal, num local absolutamente específico identificado como Valinhos, em Aljustrel, Fátima, perto da Loca do Anjo, que João Paulo Queiroz toma como atelier para gerar as suas séries de imagens: de um lado os desenhos-pictóricos feitos com pastel de óleo sobre cartolina negra (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8) e, de outro lado, as *Evidências* fotográficas.

O seu método, embora aparentemente antiquado, tem toda a pertinência na actualidade porque se trata de aplicar literalmente o conceito *work in progress*. O seu procedimento começa pela observação do mesmo lugar, na mesma altura do ano — o Verão — mas por um curto espaço de tempo, ano após ano desde 2005 (até hoje) e sem data prevista para terminar. A partir deste exercício de observação directa da natureza, o artista passa literalmente os dias a pintar desenhando a natureza, sob um sol quente de Verão. Desenho após desenho, e durante o tempo de luz de um dia inteiro, somam-se registos gráficos pelos de cor e de um sentido pictórico cujos títulos remetem para esse dia e para uma sequência relativa que remete para a ordem e sequência da sua produção. A organização impera nesta identificação do trabalho que é, simultaneamente, uma catalogação, e está implícita na apresentação pública dos desenhos num contexto expositivo. A série de 2017 foi produzida entre 9 de Agosto 2017 e terminou a 6 de Setembro 2017 e intitula-se *Valinhos 2017*. Todas as séries têm títulos diferentes. Mas todo o projecto assume o título genérico *Fátima*.

1. A disciplina do desenho *au plein air*

O trabalho de João Paulo Queiroz é infinito porque infinito é o seu programa artístico. A finalidade é representar o tempo representando a sua manifestação nas coisas da natureza, sendo esta natureza, o atelier, o lugar, o modelo, o contexto, o ambiente atmosférico próprio ao período anual reservado a este exercício.

No trabalho de João Paulo Queiroz, o modo como as imagens são geradas é de um tremendo esforço e disciplina (Queiroz, 2017:222). Justamente, em pleno Verão, trata-se de reunir toda a energia necessária, cada dia, para dedicar à observação e ao registo gráfico e pictórico do que está a ser visto, a cada instante, enquanto a luz do sol permite e durante o movimento que este astro visivelmente manifesta no céu. O sol que dá a ver é o mesmo sol que queima e aquece o território contemplado e que torna tão dura a tarefa do seu registo. A dificuldade é dupla porque o movimento lento do sol no céu é demasiado rápido e produz manifestas alterações nas sombras próprias e projectadas dos corpos naturais observados, e igualmente, aquece gradualmente o ambiente tornando-o ardente.

Este sol queima o corpo e os olhos do artista com a intensidade com que vibra sobre as coisas que ilumina, em cada Verão: aquele chão de terra solta povoada com as mesmas pedras e rochas, com as árvores que vão crescendo, com as ervas, com o céu e as suas nuvens sempre em alteração de forma. O calor deste sol derrete as barras de pastel de óleo colorido que, assim, amaciam o traço que desliza, como manteiga, deixando um rasto rico de pigmento no papel e nas mãos. A intensidade do calor deste sol distorce a realidade, aderindo languidamente à imagem percebida. As ondas deste calor fazem ondular a visão da natureza: secam e distorcem. A imagem óptica é turvada pelo calor — como num deserto — e perturba a percepção. Altera-a e, com ela, a imagem registada. Não se trata de alucinações, mas de percepções onde o cansaço se impõe sobre a atenção prolongada. Os dias de Verão são muito compridos nas suas horas de luz e o Verão mediterrâneo têm uma qualidade luminosa única tornando as cores mais vivas e a paleta maior. E, justamente quando o sol se começa a pôr ou quando nasce, os bastonetes e os cones do olho humano trabalham simultaneamente e colaboram na análise da luz que entra na pupila tornando as imagens da percepção mais nítidas, ricas cromaticamente e contrastadas. Nestes momentos do dia, a imagem é, em tudo, mais: mais pormenorizada, mais colorida, mais rica em contraste. Tudo se vê melhor e como se mais belo. É nestas horas (muito cedo ou muito tarde) que as imagens da natureza nos prendem e se destacam da espuma dos dias. É nestas horas que a natureza nos faz ficar apaixonados pela sua luz, pelas suas pedras e rochedos, pelo arco-íris celestial nas suas modificações lentas, pelo chilrear dos pássaros que acordam ou adormecem ao ritmo do jogo entre os astros celestes. É nestes momentos que a ordem das coisas se restabelece visivelmente e, com ela, os homens reconciliam-se com os seus deuses.

Começou por não ser nada de projetado. Uma experiência de pintura naquele terreno. Depois fui voltando. A teimosia não é premeditada. Nunca sei se vou voltar. Cada pintura parece-me correr sempre mal — penso quase sempre que é a última, que vou desistir, arrumar as coisas e acabar com o desconforto de estar ali, só e ao sol, dias a fio. Aquilo é mesmo difícil. Mas quando se veem os trabalhos mais tarde, parece que eles voltam á vida. Que recuperam alguma coisa daquelas árvores, daquele sol, daquela intensidade viva. Isso acontece depois, porque lá ao pé, parecem-me muito pobres e longe do que vejo e sinto. Mas será natural: a natureza é sempre mais. A persistência interessa-me, como atitude. Gosto da obstinação de certos pintores: Corot, van Gogh, Cézanne, Silva Porto, Morandi... de facto é uma prova de resistência, não é uma prova de sprint. (Queiroz, 2017)

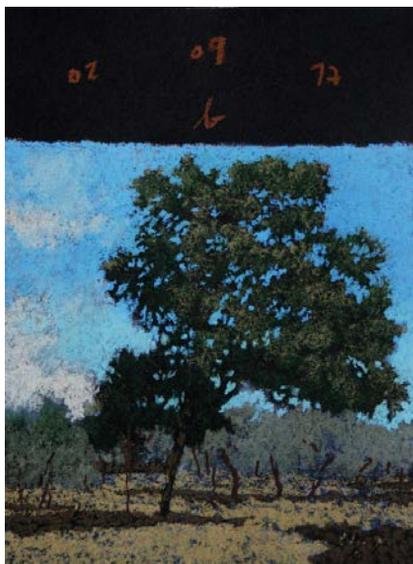
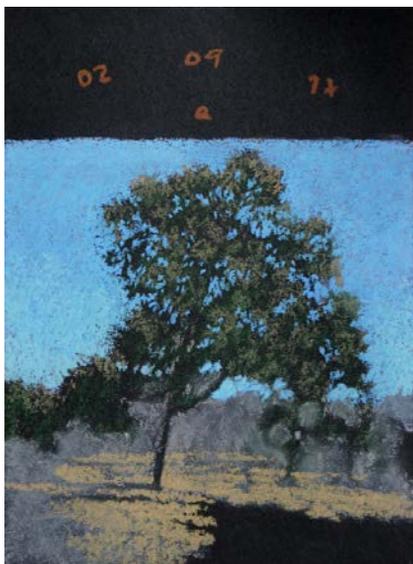


Figura 1 · João Paulo Queiroz (1966), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201a)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Coleção do artista. Fonte: cortesia do artista.

Figura 2 · João Paulo Queiroz (1966), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201b)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Coleção do artista. Fonte: cortesia do artista.

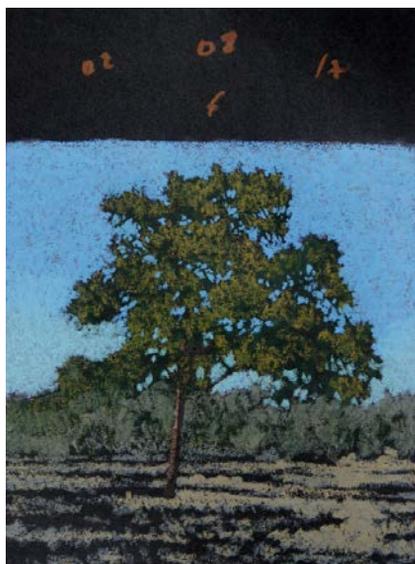
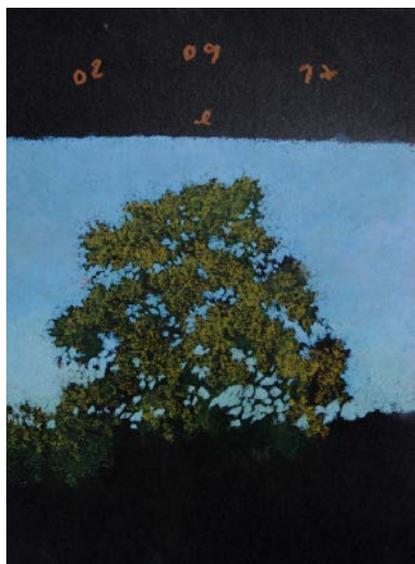
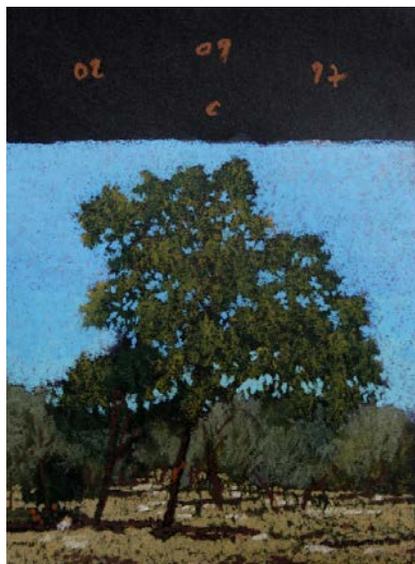


Figura 3 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201c)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Coleção do artista. Fonte: cortesia do artista.

Figura 4 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201d)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Coleção do artista. Fonte: cortesia do artista.

Figura 5 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201e)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Coleção do artista. Fonte: cortesia do artista.

Figura 6 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-201f)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Coleção do artista. Fonte: cortesia do artista.

2. A representação do tempo: *Carpe diem*

A representação do tempo na pintura e no desenho depende da representação do espaço. Neste caso, o tempo coincide com o Verão e o lugar com Valinhos e com aquilo que, em Valinhos, tanto resiste ao passar dos anos como desaparece. É sobre isto que os desenhos pictóricos de João Paulo Queiroz dão testemunho num exercício em tudo contrário à monotonia: espelham o mundo e a sua natural alteração com o passar do tempo linear e cronológico (nascer, crescer e morrer) e com a rotação do tempo cíclico, sazonal, onde ecoam os ritmos da repetição oscilante entre o frio e o calor, o sol e a lua, a chuva e a seca, o dia e a noite e, claro, as estações do ano com a peculiaridade inerente a cada uma e que, no programa de trabalhos do artista dá ênfase ao Verão.

Já pintei noutros lugares. A pintura nos locais é-me familiar desde c. de 1990. Tenho centenas de paisagens feitas, sobretudo perto do mar, invernosos. A experiência de ter achado aquele lugar um lugar possível foi crescente, até se impor como esmagadora. Já ali vivi momentos muito perturbadores, desde animais vários que surgiram e pararam ao meu pé, esperando, ou tempestades imensas, ou temperaturas insuportáveis, mas que aguentei, e trabalhando. Ou conversas com alguns estranhos que de alguma forma me puseram à prova. Enfim, o deserto. E também senti coisas que não consigo transmitir, mas que se explicaram. Trata-se de estar em comum (Queiroz, 2017).

No projecto de revisitação de um lugar, os desenhos nascem de um método e de um princípio de repetição criativos, onde nada jamais se repete verdadeiramente porque, de cada vez, é já outro. A repetição tem, assim, uma importância fundamental e fundadora neste projecto. As repetições estruturais, nomeadamente aquelas que são patentes no arquitecto do desenho e da pintura ou que são inerentes ao método de trabalho, tendem a tornar-se imperceptíveis. Já as repetições de pormenores, de temas ou de figuras dentro da composição gráfica-pictórica dos registos de João Paulo Queiroz funcionam como um *Leitmotiv* (elemento repetitivo) no exercício de reconhecimento: vários pequenos temas e/ou figuras e/ou adereços estruturam e unificam uma rede de convocações, numa articulação do visível e do visual. Estas repetições estruturais são visíveis em cada série, desde 2005, através dos enquadramentos preferidos em cada ano. Por exemplo, o enfoque sobre o chão e as pedras em detrimento das copas das árvores e do céu é estrutural numa das séries. As nuvens e as suas formas, assim como o recorte e expressão caracterizadora das copas de cada árvore específica e autóctone no contacto com o limite azul do céu são tratados com mais acuidade numa outra ocasião. Os planos aproximados caracterizam outra série e os afastados, outra ainda. São estas repetições que permitem compreender a série como conceito e agrupar os diferentes desenhos e pinturas que compõem

cada uma, ao longo de doze anos. Pode então a firmar-se que dentro de um método que é estruturalmente repetitivo são geradas as alterações fundamentais, de cada vez, em cada ano, em cada série. René Passeron entende a «repetição estrutural» como uma repetição interna à obra:

A análise estrutural da obra, se faz aparecer os efeitos repetitivos mais ou menos deliberados, abre a uma estética da repetição, estética mais ligada à concepção e previsão de efeitos intencionais do que à prática, integrada ou não, de uma repetição instauradora (Passeron, 1982:11).

No capítulo *Poiétique et Répétition*, o autor distingue mais quatro as tipologias de repetição, a saber: a repetição estéril, a ascética, a integrada e a que antecipa e/ou antecede uma acção final, um *factum est*. Entre estas quatro repetições dá-se uma mudança de grau ou nível e, igualmente, de intenção. Assim, a repetição «estéril» que é definida como ritualização do gesto repetitivo em automatismo e que, por isso, determina o grau zero da *poiética*, é uma repetição sem um sentido criativo de facto e muda o seu estatuto para «ascética» quando o exercício ritual é penitente e, logo, está liberto de toda a indiferença. Se este exercício exige uma *tekhné*, como a prática instrumental, trata-se de uma repetição «integrada». Por último, o mais elaborado exercício de repetição é aquele que antecipa um *factum est*, e tem um carácter performativo constituindo-se por todos os exercícios repetitivos necessários e preparatórios (do desenho e da pintura): de cada vez que se repete, repete-se para um aperfeiçoamento.

No trabalho de João Paulo Queiroz estão patentes estes quatro registos da repetição. O primeiro, com a sua dimensão ritualizadora, é visível na medida em que há uma acção sempre em aberto no modo como se usam os materiais gráficos — um riscar automático, um gesto imediato que gera uma determinada textura visual e que, ao fim de doze anos, se torna um recurso plástico numa lista de recursos técnicos. O segundo registo repetitivo está implicado nos materiais utilizados: os mesmos pastéis de óleo sobre o mesmo papel negro que é uma escolha permanente depois de alguma pesquisa (patente nas primeiras séries) e que é geradora de um efeito específico, plástico, que o artista explora de modos distintos, de cada vez. O terceiro modo de repetição revém da aplicação das técnicas gráficas e das opções no acto fotográfico que, também elas, derivam de um domínio técnico que é usado ao serviço de uma qualidade visual, plástica e estética. O último modo repetitivo está patente quer no retorno ao exercício, anualmente, quer no fazer de cada um dos desenhos pictóricos. Neste, justamente, a natureza da acção é semelhante e os resultados são afins quer na qualidade, quer no propósito, mas em tudo os desenhos se distinguem

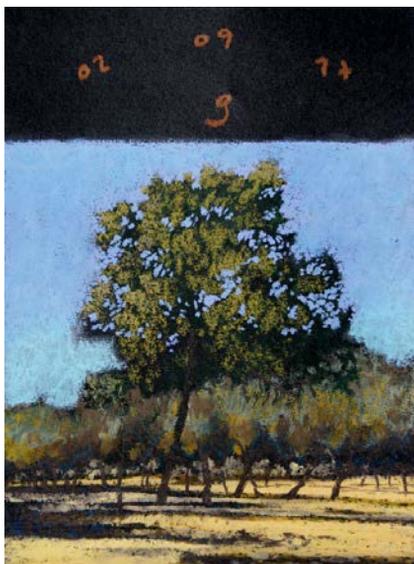


Figura 7 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinhos 2017 (02-09-2017g)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Coleção do artista. Fonte: cortesia do artista.

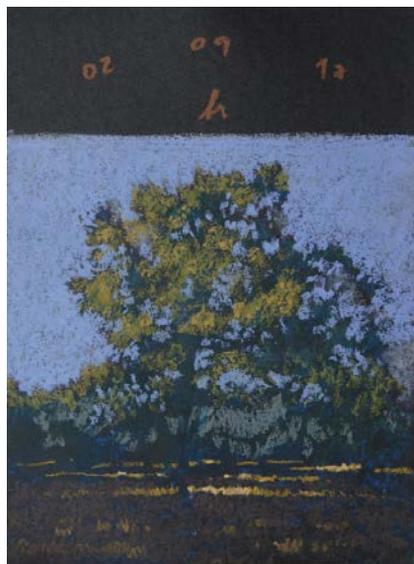


Figura 8 · João Paulo Queiroz (1966-), um dia de trabalho: *Valinho 2017 (02-09-2017h)*. Pastel de óleo sobre papel negro. Coleção do artista. Fonte: cortesia do artista.



Figura 9 · João Paulo Queiroz (1966), # (?) da série *Evidências* (01-09-2016b). 1 de Setembro de 201. Fotografia digital, 28mm equiv.. f22, 1/60s, 100iso, *flash* de preenchimento. Colecção do artista. Fonte: <http://dinheiroiseg.wixsite.com/fbauliseg/single-post/2016/10/23/João-Paulo-Queiroz> (consultado a 27-12-2017)

Figura 10 · João Paulo Queiroz (1966), # (?) da série *Evidências* (08-09-2015c). 08 de Setembro de 2015. Fotografia digital, 28mm equiv. f22, 1/60s, 100iso, *flash* de preenchimento. Colecção do artista. Fonte: <http://www.belasartes.ulisboa.pt/dias-a-fio/> (consultado a 27-12-2017)

porque a direção do olhar do artista e o enquadramento que determina a composição se modificam, de cada vez.

A paisagem observada transfigura-se num retrato — o de um lugar e o de um temperamento.

O lugar retratado, é apenas aparente o mesmo. De dia para dia há uma alteração subtil, quase invisível que, de ano para ano, se torna mais perceptível. Ao comparar as primeiras séries com as últimas, as diferenças são visíveis de modo peremptório.

Os desenhos-pictóricos também retratam o artista: mostram-nos persistência, dedicação e devoção ao seu projecto. Mostram a fidelidade a um lugar — um cenário de retorno carregado simbolicamente com a proximidade do santuário de Fátima e com a Loca do Anjo, lugar das aparições. E é a partir de desenhos-pictóricos, que registam as manifestações da natureza no plano do visível, que o artista se mostra e se expõe num exercício contra-corrente — que não podia ser mais actual: porque o artista é aquele que vê, que vê mais. Parafraseando Agamben, o artista é aquele que no seu tempo está fora de tempo, definindo, assim, «contemporâneo» como aquele que vê através do obscuro do seu tempo, que não se deixa cegar pela luz do seu século (Agamben, 2010:23). E sugere, como termo sinónimo para contemporâneo, o «inactual». Este acréscimo do «in» na palavra «actual» é revelador. Como elemento locativo latino, «in» significa «em» e «dentro», ou seja, «em actualidade» ou «dentro do actual», indicativo de concordância com o tempo presente. O «in», como prefixo negativo, é o elemento latino que vem privar ou retirar este acordo, esta aderência com o presente, para abrir uma dimensão de desconexão que coloca fora — o que lhe permite um distanciamento em relação ao tempo presente: tempo onde o indivíduo se inscreve, a que pertence, o seu «*saeculum*» (do latim, que significa «tempo de vida»). É na dupla acepção do «in» contida na palavra «inactual» que se define o contemporâneo: alguém dentro do seu tempo (duplo tempo: da vida biológica e da cronologia histórica) com a capacidade de se distanciar (capacidade individual que se manifesta como pulção para além da vontade), num exercício de anacronismo que restaura a possibilidade do acto anamnésico e permite uma maior compreensão do seu tempo. O artista contemporâneo é aquele que age dentro da actualidade, que reage ao seu tempo, ao reage seu século. O distanciamento que o caracteriza é condição imprescindível que o distingue, permitindo analisar e criar, com uma lucidez ímpar, a actualização de qualquer coisa no presente (em presença), que vem do passado e se projecta no futuro. Assim, a relação com o mundo que caracteriza o contemporâneo é da ordem da experiência. «(...) A experiência é uma categoria central para a teoria

estética de hoje» (Rebentisch, 2009:101) e é fundamentalmente diferente e distinta de um raciocínio, ou seja, não pode ser acrescentada ao sujeito.

A experiência é um termo que refere o processo entre sujeito e objecto e que os transforma a ambos: o objecto, na medida em que apenas e só através da dinâmica de experiência é trazido para a vida como obra de arte; o sujeito, na medida em que toma, sob a forma de auto-reflexão, a sua própria performatividade recorrendo a uma estrutura estranhamente familiar, acesso para o modo de aparecer do objecto. É a força performativa da imaginação que está na base desta experiência e o sujeito desta experiência é concreto (e não abstracto) (Rebentisch, 2009:101).

Dos desenhos-pictóricos às suas fotografias

O artista revela-nos a sua acuidade visual e o seu talento de desenhador e pintor em cada um dos desenhos que realiza e cuja verossimilhança é atestada com as séries fotográficas intituladas *Evidências* (Figura 9 e Figura 10). É curioso como as duas séries se potenciam numa relação interdependente. A fotografia faz-se imediatamente após o desenho para o mostrar em contexto, ainda e na medida do possível (porque fugaz e efémero), dá a ver o lugar e a dimensão das sombras, das formas das nuvens e das copas balançadas ao vento. A fotografia depende do desenho dado como terminado. Mas a aferição da qualidade de verossimilhança do desenho depende da fotografia que, assim, dá testemunho não só do trabalho *in loco* mas do grau de habilidade gráfica e pictórica do artista num exercício de observação directa. *Evidências* concentra dois paradigmas de legitimação da obra: o grau de afinidade e parecença (do desenho) com o modelo (Valinhos) e, ainda, a autoria — quem fez — aferindo que a mesma mão é a que desenha, a que segura o desenho, e que o fotografa em contexto. Na história da humanidade, a mão do artista impregnada de tinta é originalmente a sua primeira assinatura — a primeira marca autoral — sob a superfície rochosa das cavernas. Nas séries das *Evidências*, a mão é fotografada porque segura o desenho e está pintada de pastel amolecido com o calor. Esta mão pintada remete, simbolicamente, para o gesto criativo primordial. Embora a mão esteja sempre presente no desenho, através da sua marca — é a mão que risca, que segura os pastéis amaciados pelo calor e que os faz aderir ao papel em movimentos, ora suaves ou fortes, ora curtos e nervosos, ora extensos e lentos –, a mão não está representada no desenho. Esta mão é pensante, transforma o pensamento em acto. É a mão que (apenas) se vai mostrar na fotografia por razões técnicas e ágeis.

Conclusão

João Paulo Queiroz persiste em voltar a Valinhos, ano após ano, e a dedicar os seus dias a desenhá-lo. Há um sentido ritualizado e, igualmente, de realização (através da coisa feita — *factum est*) que revém da atribuição de um tempo — uma duração — para dedicar a uma atividade, ou seja, de atribuir um princípio e um fim a um projecto. Anualmente este projecto está demarcado, mas sem qualquer compromisso de se repetir no ano seguinte. É, portanto, de liberdade de escolha — fazer ou não, repetir ou não, de continuar ou dar por terminado — que se trata este projecto. É o artista que decide a sua duração anual, ou seja, quantos dias dedicar ao desenho *in loco* e é o artista que decide, a cada ano, se continua ou o dá por terminado. Nas questões que lhe foram colocadas numa troca de e-mail compreende-se que a dimensão ritualizadora estrutural ao projecto tem uma dimensão experiencial positiva e, também por isso, é agora esse tempo de trabalho dedicado que o toma como um íman, numa pulsão à qual o artista responde.

João Paulo Queiroz está ao serviço do seu projecto, literalmente. Neste ponto, reitero a pertinência do trabalho artístico que contraria a artificialidade do mundo actual, justamente pela oposição à velocidade que os recursos tecnológicos permitem e impõem no quotidiano e pela dimensão de experiência que lhe é inerente. Por outro lado, enquanto obra, o projecto de João Paulo Queiroz é em tudo de uma enorme pertinência na actualidade porque nos *religa a uma região*, quer dizer, apresenta-se como uma religião no sentido que a palavra tem de ritual, de ligação com a Natureza e com as suas forças — aquelas que fazem nascer e morrer e que se manifestam visivelmente através do crescimento das coisas vivas. Os seus desenhos-pictóricos dão testemunho deste crescimento das coisas vivas naturais e mostram um lugar à parte, separado pela sua qualidade tranquila, rude, arcaica. Um lugar sacralizado e, a seu modo, protegido das exigências próprias a uma humanização brutal e urbana. Neste lugar ainda se ouve a linguagem da Natureza pois o que aqui se manifesta são as coisas naturais: o céu com as suas nuvens e astros, a terra com as suas árvores e ervas, as suas rochas e pedras, e os animais selvagens ou perdidos. O equilíbrio intocado destes elementos na sua inter-relação é patente nos desenhos-pictóricos de João Paulo Queiroz onde, também ele, menos como intruso e mais como natureza, se integra para desenhar. Em todo o projecto está presente um sentido de Paraíso perdido e Valinhos é-nos mostrado como um lugar onde a natureza e a crença andam de mãos dadas. A paisagem rural contém a nostalgia do irrecuperável, como uma ruína, um lugar que em breve se extinguirá perante a ameaça de ser esquecido ou alterado

irremediavelmente. O que permanece é todo o trabalho artístico gerado por João Paulo Queiroz, que será testemunho do seu olhar e da sua persistência naquele lugar, tão aparentemente igual à paisagem da estremadura peninsular e tão singular na sua história de aparições. Trata-se efetivamente de um lugar faz nascer imagens. (Numa associação de ideias, o termo “imagem” é utilizado comumente para designar as estátuas de cariz devocional dedicadas às figuras santas). E se Valinhos nos é mostrado à imagem de um Paraíso perdido ou imaginado, também aqui se dá a multiplicação das imagens através da fotografia que nos informa de modo *evidente* que estes desenhos não são imaginados (como poderiam ser as visões das aparições) mas são resultado de um esforço intelectual e artístico para ver (e mostrar) mais e melhor.

Referências

- Agamben, Giorgio (2010), «O que é o contemporâneo», in *Nudez*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- Passeron, René (1982), «*Poétique et Répétition*», in *Création et Répétition*, Paris, ed. Clancier-Guenaud.
- Queiroz, João Paulo (2017), *Cem vezes uma árvore*, edição Printed On Demand, Lisboa, ISBN 978-1-36-639864-2
- Queiroz, João Paulo (2017), troca de e-mail entre 13 de Novembro e 6 de Dezembro de 2017.
- Rebentisch, Juliane (2009), *Questionnaire on «The Contemporary»*, in *October*, n°130, MA, MIT Press, Outono 2009.

El espectador solitario: el objeto metafísico de Begoña García-Alén

*The lonely spectator: the metaphysical object
of Begoña García-Alén*

JULIA HUETE IGLESIAS*

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

*España, Artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes. Facultade de Belas Artes, Rúa da Maestranza, 2., 36002 Pontevedra, España. E-mail: juliahueteiglesias@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es acercarse a la obra gráfica de Begoña García-Alén explorándola desde una perspectiva formal y poética. Para ello se hará una reflexión sobre su último libro publicado “Nuevas Estructuras”, un cómic que opera en los límites del propio medio poetizando sobre el proceso creativo. Los recursos de la autora se estudiarán desde un punto de vista comparado con otras materias como pintura, cine y escultura. Así será posible un estudio desde un punto de vista académico un medio que siempre ha estado al margen: el cómic.

Palabras clave: cómic / abstracción / poesía / experimentación / secuencia.

Abstract: *The objective of this article is approach the graphic work of Begoña García-Alén exploring it from a formal and poetic perspective. For that, we'll make a reflection about his latest book published “Nuevas Estructuras”, a comic that explores the limits of the medium itself speaking about the creative process. The author's methods will be analyze in a discourse compared to other subjects as painting, cinema and sculpture. So it will be possible to do an study from an academic point of view of a medium that has always been on the sidelines: the comic.*

Keywords: *comic / abstraction / poetry / experimentation / sequence.*

1. Introducción

García-Alén (1989) es una artista plástica pontevedresa. Ha estudiado en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, con una estancia de por medio en Londres. Ha publicado en los últimos años "La cueva" y "Perlas del Infierno" en la Editorial Fosfatina; "Nuevas Estructuras" en Apa-Apa, "El espectador" en la página web "Tik tok" y tiene diferentes títulos autopublicados como "Lujo Infinito", "Honeybloom" o "Firecream".

Begoña trabaja el cómic desde una perspectiva muy personal. Las particularidades de su obra abarcan varios planos: Por una parte la originalidad en el discurso empleando el lenguaje del color y la forma dentro de un medio secuencial y por otra parte su universo simbólico dentro del plano narrativo. Su retórica se sirve de la tensión que existe entre los aspectos físicos de los objetos y su poder enunciativo.

La experimentación con los marcos clásicos del cómic no es una novedad, pero el estilo pictórico de Alén, hace que lo parezca. La historia se lee entre figuras reducidas a su silueta, viñetas monocromas, geometría y textos en primera persona. Mediante los recursos de secuencialización, descondicionamiento y reordenación, se genera una lógica específica de enunciación que deja dilucidar una poética intimista completamente ligada al acto de creación, centrándose en los secretos del espacio, el tiempo, los mecanismos de construcción. Este artículo pretende, mediante un análisis de su último libro "Nuevas Estructuras", dar a conocer el trabajo y los métodos de la autora.

2. Nuevas Estructuras

"Nuevas Estructuras" es el título de la última publicación de Alén (Figura 1, Figura 2, Figura 3). Intuimos que lo que es un grupo de arquitectos, o al menos al alguien cuya dedicación es construir, son "invitados" a realizar el anexo de una vivienda que se ha quedado pequeña. Es una historia aparentemente sencilla, donde a pesar de ciertos problemas estos "constructores" consiguen dominar la situación y realizar su trabajo. Dividido en cuatro capítulos: "La casa", "El proyecto", "El sueño" y "La construcción", la historia podría ser entendida como una alegoría del proceso creativo. En cada capítulo, Begoña nos sorprende con un nuevo narrador.

"La casa", introducción a la historia, es contado por uno de los anfitriones. Este presenta un espacio nuevo, un hogar temporal para unos invitados que han venido a trabajar, haciendo del lector otro invitado (Figura 4).

"El proyecto", en un paso atrás, se sitúa en el viaje de camino de los arquitectos hacia el lugar de destino, un emplazamiento remoto y de naturaleza frondosa al que estos difusos protagonistas llegan con dificultades, como si

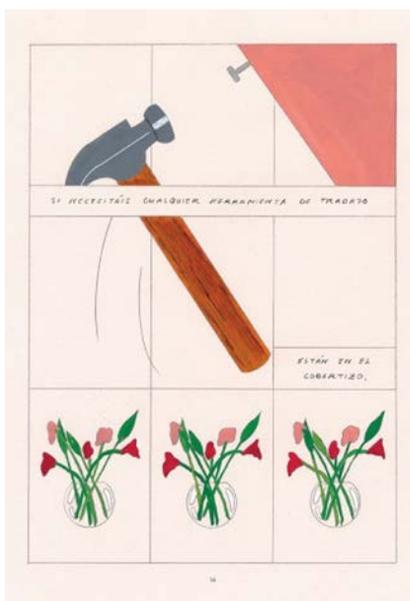
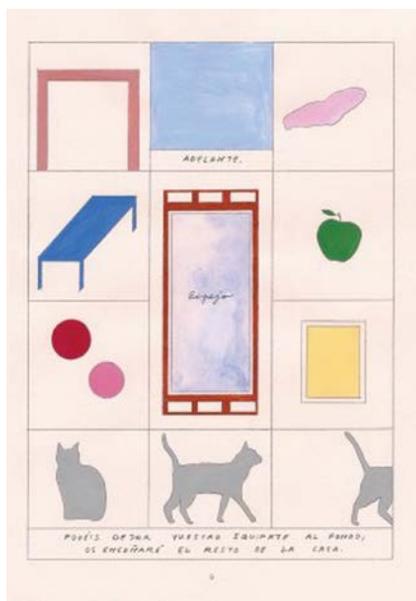


Figura 1 · Begoña García-Alén, Página s/t. Gouache y acrílico sobre papel. Fuente: Nuevas Estructuras, 2017. (Autorizado por la autora).

Figura 2 · Begoña García-Alén, Página s/t. Gouache y acrílico sobre papel. Fuente: Nuevas Estructuras, 2017. (Autorizado por la autora).

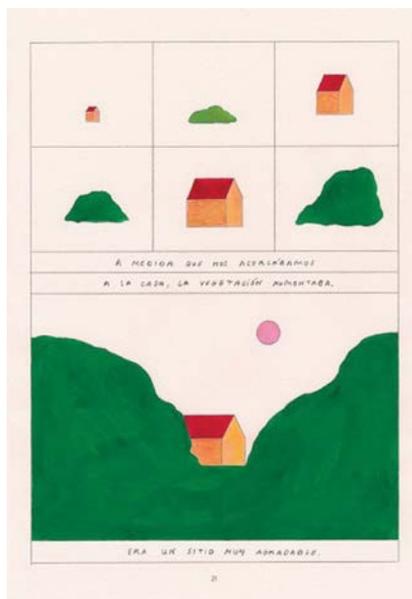
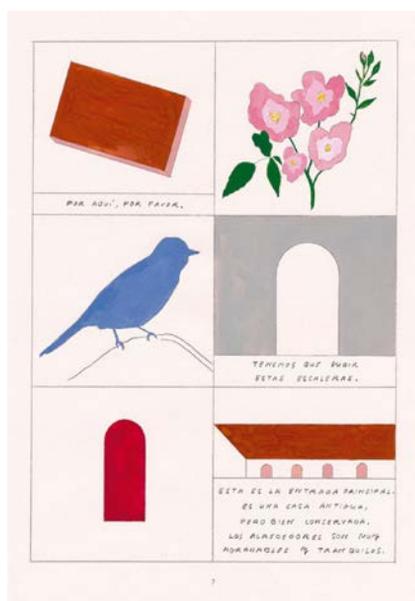


Figura 3 - Begoña García-Alén, Página s/t. Gouache y acrílico sobre papel. Fuente: Nuevas Estructuras, 2017. (Autorizado por la autora).

Figura 4 - Begoña García-Alén, Página s/t. Gouache y acrílico sobre papel. Fuente: Nuevas Estructuras, 2017. (Autorizado por la autora).

desconociesen el final y no sólo el camino. Aquí la voz pertenece a uno de esos invitados. Cuando consiguen llegar, reciben una primera impresión del lugar que será su hogar y su taller.

Sorprende la perspectiva articulada en espacios sesgados, la morfología de las arcadas, el montaje arcano del espacio y la representación de fragmentos clásicos inconexos (una mano, una esfera, un busto). En el conjunto percibimos un tono que nos remite a Chirico, los objetos han sido despojados de su sentido para recobrarlo de poblado de nuevos matices. A través de recuerdos, se relata su experiencia como constructores de casas de pájaros. Nos invita a reflexionar con formas y colores sobre los secretos del espacio, el tiempo y los mecanismos de construcción, pero también sobre el hecho de habitar.

“El sueño” En el capítulo más experimental de todos, donde incluso el color de fondo es diferente y donde la viñeta termina por difuminarse, nos habla una voz omnisciente y grave, acentuada por una caligrafía más gruesa, más presente.

*Un hombre
Un hombre libre es dueño de su tiempo
Su imagen
Es el reflejo de sí mismo.
Su trabajo
Es lo que deja al mundo.
El trabajo del hombre se construye
día a día.
Y avanza
Hasta que las fuerzas del hombre lo permiten.
Una noche
El trabajo del hombre
desaparece
(Begoña García-Alén, 2017)*

Como si de una pesadilla se tratase, dudas o pensamientos subversivos se adueñan del discurso en estructura de monólogo interior. La presencia de una responsabilidad cognitiva perteneciente a todo proceso artístico se plasma en este capítulo. La noción de la ausencia de una identidad solidificada del protagonista se incrementa al minimizarse el contacto con la realidad e un devaneo donde los procesos de abstracción de las formas se intesifican para enfatizar la incertidumbre. Begoña saca a relucir aspectos muy delicados del proceso de creación, como la identidad del artista en base a su obra, la proyección del espíritu a través el trabajo y el deseo de vencer al tiempo mediante la realización de objetos perdurables teniendo presente la imposibilidad de que eso mismo suceda: “Una noche el trabajo del hombre desaparece”.

Por último en el capítulo “La construcción” devuelve la mirada a uno de los habitantes permanentes, que se dedica a observar el proceso de construcción del anexo de vivienda que han encargado. Con un tono bastante aséptico nos cuenta la forma de trabajar de la gente que ha venido a su casa para ampliarla. Parece que se les ha otorgado bastante libertad a la hora de escoger el aspecto de ese nuevo anexo. Los arquitectos de casas para pájaros trabajan muy rápido para conseguir terminar su encargo lo antes posible ya que se avecina una gran tormenta. Cuando llega destruye casi todo lo realizado y los obliga a retomar con más intensidad más tarde. No hay dudas, no hay vacilación, el trabajo simplemente se retoma con la misma naturalidad con la que se ha venido abajo (Figura 5).

Pronto el proyecto está terminado. Pero mucho más allá de centrarse en aspectos estéticos o funcionales, ni siquiera en opiniones o impresiones de habitantes o constructores, el final es tan sencillo como que el trabajo está realizado. Los arquitectos se marchan por donde han venido, sin florituras ni más conclusiones que la de un proyecto realizado, con toda su gloria y su falta de ella. Porque me atrevo a pensar que “Nuevas estructuras” es una oda al trabajo como una parte natural y espiritual del hombre. “En el trabajo, lo mismo que en el ocio se desarrolla la epopeya de los sueños” (Bachelard, 1943). Así, en una contribución y una lucha sempiterna por contra el misterio y contra el paso del tiempo, el artista se enfrenta a contribuir activamente, entendiendo el trabajo como un don innato que ha de ser ejercido.

3. Las estrategias de García-Alén

La obra de Begoña nos llama la atención por múltiples motivos y uno de ellos es lo difícil que es de definir. Begoña dice introducirse al comic sin tener una formación específica en ello ni a nivel práctico ni a nivel de referencias. No la precede una infancia ni adolescencia llenas de tebeos, accede a ciertos clásicos en la madurez. Los referentes, influencias o artistas que puedan converger con ella parecen provenir de otras esferas como el cine o la pintura, lo cual puede ser una clave a la hora de comprender su originalidad. Así podemos leer posos surrealistas de David Lynch o incluso un homenaje reconocido por la autora a Mike Kelley en las casas de pájaros.

Si unimos este acceso “intruso” a una formación en Bellas Artes donde se promueve el proceder conceptual, no nos sorprende tanto la forma en la que entra en materia. Su comic sucede desde los límites formales del tebeo enfatizando que el tema central es metareferencial. Si la viñeta es una unidad de espacio y de tiempo y esto es una evidencia, Alén no necesita ninguna excusa para hacerla monocroma ni para deformarla. Su estrategia estriba más en proponerla y desplegar con ello las posibilidades de un medio donde el tiempo de



Figura 5 · Begoña García-Alén, Página s/t. Gouache y acrílico sobre papel. Fuente: Nuevas Estructuras, 2017. (Autorizado por la autora)

lectura y el interés cognitivo del lector son directamente proporcionales. Tratar de descifrar un mensaje oculto y encriptado en su poética es un error. Los cómics de Begoña no "quieren decir" nada, los comics de Alén son, y después son sucedidos por unas consecuencias plásticas que engrosan, enriquecen y se transforman en el discurrir poético.

3.1. Del comic a la experimentación secuencia. Poesía, símbolo y color

A diferencia de otros medios secuenciales, como el cine o la música, el tebeo posee dos particularidades que García-Alén explota perfectamente: la visión simultánea de las viñetas (escenas, planos o pasajes) y una sucesión de tiempo y ritmo marcada por el contenido y la relación de las viñetas (o unidades más pequeñas de tiempo contenido) entre sí y con el lector.

En sus páginas el ritmo, al igual que en un poema de Dickinson, viene dado entre otras cosas por la potencia semántica de los términos, en este caso también viñetas, páginas o formas.

La plástica experimental de sus tebeos permite reflexionar acerca de como opera el propio lenguaje poético. Con esto me refiero a como un término, en ciertas condiciones, cobra maleabilidad al expandirse su gama de significados y como al combinarse con otros términos, genera un terreno de correspondencias nuevo o al menos amplificado. Como si al exponerse de cierta manera entre sí, las tensiones entre dos "ideas/conceptos/palabras/formas" dejasen ver más lados de su poliedro de sentido. Valente habla de este fenómeno lingüístico como "descondicionamiento de la palabra". Podría permitirse relacionar este "descondicionamiento" a la idea de la reducción formal en el arte y la consecuencia de una lectura alegórica de la forma. Así, las abstracciones o semiabstracciones de Begoña, esos reductos de simplificación estética multiplican sus posibilidades semánticas al ofrecerse como unidades mínimas contrastadas entre sí.

Estas especulaciones sobre la poética de Begoña son posibles gracias a la madurez e ingenuidad (por la naturalidad) con la que Begoña se acerca al medio, la cual sea probablemente el origen y núcleo de su obra.

3.2 Los ambientes: Espacios que hablan, sujetos difuminados y la comunicación por los objetos

"Ver toda cosa, incluido el hombre, en su realidad de cosa." De Chirico, 1990:76)

Resulta muy tentador, pese a lo colorista de sus viñetas, pensar en la pintura metafísica cuando leemos "Nuevas Estructuras" o "El espectador".

Como un maniquí dechiriquiano, los protagonistas deambulan en una realidad extrañada: geometría elemental, arquitectura vacía, objetos solitarios y

bustos estáticos se confunden entre sí. Entre estos elementos que yuxtaponen sus formas y sus significados, la presencia humana se cuele como uno más.

Los ambientes y las historias de Begoña, se ven marcados y comulgan con la forma en la que son narrados. Si atendemos al proceso perceptivo que nos presentan los personajes, intuimos una distancia con los espacios y los objetos que marca no solo la psicología de estos personajes, sino también un proceso cognitivo que nos permite reflexionar acerca de los vínculos de sentido de la realidad. En base a una contemplación exhaustiva, las cosas se concentran en su forma más esencial y en un proceso de distanciamiento incrementan su poder plástico pero también las posibilidades semánticas que poseen.

Conclusión

“Nuevas Estructuras”, publicado en 2016 por Apa Apa, es un ejemplo del potencial artístico del cómic, medio que desde sus inicios se ha mantenido al margen de otras materias, tanto en lo institucional, lo cognitivo y lo experimental. Esto significa que un género tan plástico parece que ha esperado más que otros para hacer una reflexión sobre sí mismo y sobre sus posibilidades y explotar en un sinfín de posibilidades y ejemplos. De hecho ahora mismo nos encontramos ante el surgimiento de una nueva ola de autores, que con diversas formaciones y procedentes de escuelas de arte no especializadas en la materia, se han acercado para ampliar el concepto que se pueda tener del tebeo. Begoña, en un despliegue de su universo pictórico y poético, nos hace partícipes, mediante una exploración sobre el propio proceso creativo de todos los recursos espacio temporales que nos ofrece un libro.

Referências

- Bachelard, Gaston (2012) *El Aire y los Sueños*. Fondo de Cultura Económica de España. ISBN: 978-96-81641-78-8
- Calvesi, Maurizio. (1990) *La Metafísica Esclarecida. De De Chirico a Carrá, de Morandi a Savinio*. Madrid: La Balsa de Medusa Visor. ISBN: 87-7774-251-8
- Davenport, Guy. (1998) *Objetos Sobre Una Mesa. Desorden Armonioso en Arte y Literatura*. Fondo de Cultura Económica. ISBN: 84-7506-509-0
- De Chirico, Georgio. (1990) *Sobre el Arte Metafísico y Otros Escritos*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores. ISBN: 978-84-600-7533-2
- García-Alén, Begoña (2017) *Nuevas*

- Estructuras*. APA APA cómics ISBN: 978-84-92615-19-3
- González, Mara (2017) *Nuevas Estructuras” de Begoña García-Alén* [en línea] blog [Consulta.2017-12-29] Disponible en URL: <http://latribu.info/culturas/nuevas-estructuras-begona-garcia-alen/>
- Valente, J.Ángel (1991) *Variaciones Sobre el Pájaro y la Red Precedido de La Piedra y el Centro*. Barcelona: TusQuets Editores. ISBN: 84-7223-389-8
- Vilches, Gerardo (2017) *Nuevas estructuras, de Begoña García-Alén ALÉN* (s/d) [en línea] blog [Consulta.2017-12-29] Disponible en URL: <https://thewatcherblog.wordpress.com/2017/03/22/nuevas-estructuras-de-begona-garcia-alen/>

'O espectador fotógrafo: Zénon Piéters' e o livro como espaço para as imagens de Patricia Franca-Huchet

'The viewer photographer: Zénon Piéters' and the book like space for the images from Patricia Franca-Huchet

BÁRBARA MOL*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil artista visual e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Escola de Belas Artes, Programa de Pós Graduação em Artes. Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 — Liberdade, Belo Horizonte — MG, Brasil. E-mail: abarbaramol@gmail.com

Resumo: “O espectador fotógrafo: Zénon Piéters” (2011) é imagem, livro e obra de Patricia Franca-Huchet, artista e pesquisadora brasileira, cujo trabalho com as imagens da fotografia e da literatura envolvem escrita, montagem e ficção. Este espaço para as imagens se porta como um dispositivo de subjetivação visual, tátil e intelectual, por excelência relacional. Busca-se saber como o artista, por meio de seu trabalho poético, instiga um debate em torno da imagem e do tempo ao partilhar pensamento e imagem, conduzido por uma singular discursividade na arte.

Palavras chave: Imagem / livro / poeticidade.

Abstract: “*The viewer photographer: Zénon Piéters*” (2011) is a book of the artist and researcher Patricia Franca-Huchet, whose work with the photography and literature images involve writing, editing and fiction of ordination fragments. This editing it behaves like a subjectivation device for excellence visual and tactile, relational and intellectual. In this space for images, it is important to know how the artist, through his poetic work, instigates a debate around the image and discursiveness in art, sharing thought and image.

Keywords: Image / book / poeticity.

Introdução

À imagem de Walter Benjamin — “o principal é arrancar fragmentos de seus contextos e lhes impor uma nova ordem, de tal forma que eles possam se iluminar mutuamente e justificar, por assim dizer, livremente suas existências (Franca-Huchet, 2011).

E com o escritor o mundo inteiro escreve (Duras, 1995: 24).

Depois de três ou mais xícaras de café, numa noite em Paris de 2009, a conversa entre a artista brasileira Patricia Franca-Huchet e o fotógrafo amador Zénon Piéters começava a se cristalizar em imagens.

Vestígio incandescente da constelação imagética inacabada da artista, “O espectador fotógrafo: Zénon Piéters” (Figura 1) é a primeira publicação da série nomeada “Os quatro fotógrafos.” Série em processo sobre fotógrafos, imagens, narrativas autobiográficas e ficcionais, em que a artista, pesquisadora e também professora de desenho da Escola de Belas Artes, na Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) desenvolve e atualiza a tradição pertencente à experiência literária e à história da arte de narrar.

1. Imagem, livro, obra

“O espectador fotógrafo” parte daquele encontro durante o inverno francês, no qual imagens, lembranças e reflexões da artista pesquisadora e do fotógrafo, leitor e melancólico, são registradas numa edição, de único exemplar, através de ressonâncias picturais e literárias sentidas e discutidas, postas em relação e em diálogo.

Este trabalho atual com a escrita e a imagem desestabiliza a noção de apresentação, da fotografia de nos mostrar tudo e, ainda, evoca outra noção de tempo cultivada pela artista, por meio do procedimento sensível da montagem.

Para esta autora, há um tempo fundado pela operação poética: o tempo das imagens e seus fragmentos. Para mim, artista espectadora leitora há, ainda, o tempo para folhear e sentir as páginas, de voltar e retomar alguma imagem e algum fragmento.

À sua maneira, *Zénon Piéters* (Figura 2) também funda seu próprio tempo quando retoma sua história: filho de uma família de livreiros que se torna fotógrafo pela necessidade de escolher deliberadamente seus gestos. Por uma necessidade de emancipar-se de seu destino pré-determinado pelo “personagem *Zénon Ligre* que lhe deu, desde a infância, um nome, uma direção e até mesmo

uma forma de iniciação”, de acordo com a autora brasileira. Esta figura iniciática vem do romance *L’Oeuvre au noir*, da escritora Marguerite Yourcenar (1903-1987), evocado por Piéters e Franca-Huchet, lançando-nos para fora do livro e, por uma sutil simultaneamente, já nos convidando a mergulhar em outra experiência livresca.

De específico volume e peso, esta edição ilumina o método formal, espiritual e intelectual com o qual a artista trabalha. Isto é, o modo como Franca-Huchet dá a ver a imagem, a evidencia instaurando em seu centro a relação do fotografável e daquilo incapaz de se tornar foto.

O que impele a questão: qual o status do objeto a ser fotografado? Abrindo a dúvida para outros gestos: qual o status daquele que fotografa, qual o status da própria fotografia, da imagem, da arte, do artista, etc.

A impossibilidade de se fotografar uma pintura é uma tomada de consciência daquele que cuidadosamente contempla as imagens, daquele que defende sua materialidade, sua intransferível visibilidade enquanto fenômeno artístico.

Esta problemática se dá a ver com a própria visualidade trabalhada, uma vez que as imagens assumem aspectos diferentes no livro: de um lado, se reportam ao diálogo, mais diretamente, em preto e branco, referindo-se à uma certa passagem e afirmação da escrita. De outro, se distingue pelas imagens em cor, nas páginas finais do livro, convocadas na discussão entre *Zénon* e Patricia.

As imagens em cor mostram uma série de pinturas — e suas molduras expostas, sobre um fundo indeterminado onde, às vezes, há uma pequena legenda de identificação da obra. Esta aparição acontece quando a artista, ao invés do todo, expõe apenas trechos e tangencia o quadro. Como se a pintura repelisse o aparelho fotográfico.

Este justo modo de olhar e de produzir imagens consciente de que a fotografia como ato de ver, criticamente o real, é impotente em apreender a totalidade das coisas. Isto é, a artista em diálogo com *Zénon* revela sua justa posição diante das imagens ao defender a singularidade de sua matéria. Antes de tudo, é a consciência da potente unicidade de cada imagem e de sua linguagem (Figura 3).

A fotografia e sua relação com a pintura — prática da artista desde 1992 –, a escrita e a ficção são ambivalências com as quais Franca-Huchet manipula seu *corpus* imagético, aproximando história da arte, literatura, pintura e fotografia em meio às experiências pessoais — memória, percepção, sonho. Entrelaçando o difuso e disforme, o sonho e a ficção literária, a autora potencializa novos significados integrando os resíduos sensíveis, tramando os fragmentos e restos do mundo imageantes, citações, coincidências e contingências em um espaço que administra três graus da experiência: o real, o fictício e o imaginário



Figura 1 · Patrícia Franca-Huchet, *O espectador*
fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Fonte:
Acervo da artista

Figura 2 · Patrícia Franca-Huchet, *O espectador*
fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Fonte:
Acervo da artista



Figura 3 - Patricia Franca-Huchet, *O espectador*
fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Foto:
Acervo da artista

Figura 4 - Patricia Franca-Huchet, *O espectador*
fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Foto:
Acervo da artista.

— cintilando a imagem do “nó de Borromeu” de Jacques Lacan, em que as três esferas se relacionam talvez, ao dar destino as imagens, ora ao dispor a criação em uma ficção tornando-a real, ora irrealizando o real.

Isto é, tomadas a imagem e a escrita na mesma situação, ordena uma transgressão: dar aparência de realidade ao irreal (Cassirer, 1994). Algo como atualizar certo gesto de fingir — quando encena o encontro entre ela e *Zénon Piéters*, no *Café Pistache* em Paris, por exemplo. Mas aqui, fingir não é mentir, uma vez que nessas operações imagéticas não há intenção de provocar engano ou confusão e, sim, a intenção de partilhar a vontade da artista de ser outro tal o poeta português Fernando Pessoa (1888-1935) e seus heterônimos.

Zénon Piéters, seu personagem heterônimo, pode representar tal tríade e ser outra imagem daquele nó, na medida em que surge de um escape do real, por certo distanciamento que se deixa aproximar, um escape enviesado (Figura 4). Algo como quando se desvia o olhar e o redireciona, obliquamente, algo que desde já configura uma tomada de posição estética e filosófica em que o espectador leitor se situa próximo à imagem e, inda assim, consegue mantê-la aberta, em curvatura.

Sentir-se próximo da imagem tem relação como a proximidade do livro. Ao perceber o corpo do livro e seus quatro limiares, observa-se que existe um modo de segurá-lo em que é necessário formar uma espécie de parênteses para mantê-lo nas mãos. Enquanto uma face se volta para o centro do leitor, a outra se abre para fora, para o tempo e para o outro. Este outro que pode ter as mãos apressadas ou lentas, suaves ou abruptas, sensíveis ou indiferentes às imagens (Figura 5).

É por meio destes movimentos que ao sair da leitura, pergunto-me como o livro pode precipitar imaginários, memórias, imagens? Como as leituras nos colocam em frente a um infinito e como poderíamos segurá-lo nas mãos? Sem pretender resolver tais indagações, penso sobre a face da imagem posta para fora do objeto, ou seja, ex-posta e que é nesta exterioridade que se dá alguma possibilidade para o pensamento crítico e reflexivo sobre a obra, isto é, para a entrada de outros criadores.

Ao ‘reerguer o olhar’ de um livro e de uma imagem, seguindo a noção barthesiana, somos capazes de dar vida aos textos porque quando lemos damos-lhes postura (Barthes, 1988). Se damos postura aos textos é porque agimos por um fenômeno ambivalente em que ler é escrever — em nós — tais textos. Somos nós, os espectadores leitores, que expandimos imagens, que multiplicamos textos, que impulsionamos o real e a ficção. É porque habitamos a escrita, fazendo da literatura nossa morada, em instância. Afinal, é o leitor que inaugura qualquer leitura.

2. A artista e o *bricoleur*

O caráter daquele que trabalha com a imagem por meio desta específica disposição estabelece vínculo com o *bricoleur*. O verbo *bricoler* tem o sentido de ziguezaguear, fazer de forma provisória, falsificar, traficar, jogar. Na antropologia, Claude Lévi-Strauss (1908-2009), em *O Pensamento Selvagem* (2008), pensou sobre o *bricoleur* como aquele que se volta para os resíduos de obras humanas e trabalha sobre algo já constituído para fazer ou refazer seu inventário. Ele interroga seu conjunto de utensílios e materiais a fim de compreendê-los, “contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes” (Lévi-Strauss, 2008: 34). Em ensaio publicado, nomeado como “Montagem no tempo: o *bricoleur* o livro e o fotógrafo”, Franca-Huchet investiga a relação de seu trabalho de montagem e a figura do *bricoleur*:

É necessário para o artista agenciar os materiais. Penso na sequência de tudo isso na palavra Bricolagem, usei intuitivamente essa palavra em uma apresentação de trabalho e, pesquisando na sequência, fui ver que ela já havia sido pensada por Lévi-Strauss (...). *Trata-se de articular a ficção, a montagem e também, a teatralidade na direção de uma imagem que apresente conhecimento. Considero-me então como o bricoleur* (Franca-Huchet, 2013, CD).

Na imanência desse segundo encontro, da artista e do *bricoleur* straussiano, agenciar os materiais indica um acontecimento artístico, um método e um conhecimento em que a artista, como *bricoleur*, de olhar e discurso sensíveis construtivos, exterioriza algo do tempo. Não somente pela retomada e revisão dos vestígios com os quais trabalha, pela intenção de refazer um inventário — como a força e o peso do passado artístico —, mas ainda porque capta alguma coisa das pinturas que tentam se prolongar incompletas nas imagens do livro, algo relativo à permanência em contraponto à fotografia — marca do instantâneo e do efêmero.

Trabalhar com essas duas energias, a do passado pela tradição e a do futuro pelo que é efêmero, nos situa em um ambiente mestiço, crítico e poético (Figura 6): espaço mestiço da ficção, de singular pluralidade. Singular e plural é o que defendemos.

Em suas declarações, Franca-Huchet fala sobre o lugar singular do artista e retoma o que teórico Dominique Chateau nomeia de artista-pleno: aquele que procura através de sua obra participar do mundo com vivência máxima, ou nas palavras de Franca-Huchet (2011), sentir-se inteiramente no mundo e saber que ele está em nós. Essa assimilação do mundo pela artista possibilita romper



Figura 5 · Patrícia Franca-Huchet, *O espectador*
fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Foto:
Acervo da artista.

Figura 6 · Patrícia Franca-Huchet, *O espectador*
fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Foto:
Acervo da artista.



Figura 7 · Patricia Franca-Huchet, *O espectador*
 fotógrafo: Zénon Piéters, 2011. Fotografia digital. Foto:
 Acervo da artista.

a dicotomia realidade-ficção, instaurada e mantida por uma demanda excludente, e substituí-la em busca de uma vivência máxima, pela tríade realidade-ficção-imaginário.

Este *artista-pleno* é um produtor de imagens que se emancipa da dimensão real, onde se dá a vida, para articular seu mote sensível e simbólico livremente sem perder relação com a tradição, com a história, com a memória e com a imagem, porque entende e sente seu poder de evocar o tempo e remontá-lo. Esta prática exige a compreensão de que quando o artista “coloca uma imagem no mundo, propõe um pensamento e um saber, que podem ser inteligíveis, mas preferem ser sensíveis, pelos sentidos físicos, psíquicos e pelas intuições” (Franca-Huchet, 2009, CD). Assim, para a artista a imagem prefere se dar aos sentidos, aos afetos, as percepções.

Entre as múltiplas tarefas do artista da atualidade que se envolve com a percepção e a sensibilidade, com a reflexão e teoria artística — sem com isso ter silêncio dentro de si — me pergunto como artista, de que maneira o trabalho poético teórico pode instigar um debate que tangencie a imagem, mantendo-a à distância. Isto é, como o artista trabalha os limiares do conhecimento sobre

aquilo que não é possível nem recusar nem apreender. Questão mesma que incomoda àqueles que com esperança e melancolia insistem em perseguir as imagens, mesmo muitas vezes sabendo que são perseguidos por elas.

Conclusão

Em sua atividade sensível, autora e heterônimo apresentam-nos a possível capacidade de reorganizar as imagens, os pensamentos e, por extensão, a memória, o esquecimento e as esperanças.

“O espectador fotógrafo” expõe-nos a importância de se repensar o espectador e sua atividade desde sempre anárquica, considerando sua subjetividade, sua experiência e seu inconsciente, uma vez que o visível, o invisível, o visual são forças concretas e corporificadas no mundo, potencialidades capazes de propor outros esquemas relacionais aos domínios formativos e cognitivos, sensitivos do ser humano.

Nesta imersão ensaística, encontro na construção estética de Patricia Franca-Huchet a importância da existência singular de cada ser humano e de seu olhar construtivo. Como se ao assumir o passado, o imaginário, a ficção, nos fizesse escutar a nossa própria intimidade. Como um sinal de que a arte é talvez a única manifestação sensível capaz de jogar com o fluxo da história, dos fenômenos e da vida. Talvez a única capaz de brincar com o tempo perdido, inatual e o mais inesperado presente (Franca-Huchet, 2011:15).

Referências

- Barthes, Roland. (1988). *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, ISBN 8511180885
- Cassirer, Ernst. (1994). *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 8533602715
- Duras, Marguerite. (1995). *Escrever*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, ISBN: 85-325-0508-2
- Franca-Huchet, Patricia (2009) “Justo uma imagem.” *Revista Poiésis*. ISSN 1517-5677 e-ISSN 2177-8566, Vol. 13(10): 105-112. [Consult. 2014-05-04] Disponível em URL: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis13/Poesis13justoimagem.pdf>.
- Franca-Huchet, Patricia (2013) “Montagem no tempo: o bricoleur o livro e o fotógrafo.” In LUGAR in COMUM: IV Coletivo da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. [Consult.2014-05-04] Disponível em URL: <http://www.anaisdocoma.unb.br/index.php/contact/category/25-poeticascontemporaneas>
- Franca-Huchet, Patricia (2011) “Temporais: citação e colisão”. *Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Rio de Janeiro: ANPAP. [Consult.2013-11-09] Disponível em URL: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/patriciafrancahuchet.pdf>.
- Lévi-Strauss, Claude. (2008). *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, ISBN 30800834

Construções imagéticas em Odires Mlászho: um percurso gráfico de formalizações diante da fotografia construída

Image constructions in Odires Mlászho: a graphical route of formalizations in front of the constructed photograph

JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, fotógrafo, designer gráfico, artista visual.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Avenida dos Ipês, s/n, Cidade Universitária, Loteamento Cidade Jardim, Marabá /PA CEP 68500-000, Brasil. E-mail: zemarqs@yahoo.com.br

Resumo: Odires Mlászho (José Odiros Micoski), artista plástico brasileiro tem construído seu percurso poético sobre uma série de procedimentos relacionados com imagens fotográficas e colagens, desenvolvendo um interessante percurso expressivo. Seu percurso poético utiliza apropriações de imagens fotográficas de livros, periódicos e álbuns utilizando-as no seu repertório. Produz um trabalho substancial no âmbito visual, sendo um artista reconhecido e premiado no Brasil.

Palavras chave: Apropriação / fotografia / colagens / arte gráfica.

Abstract: *Odires Mlászho (José Odiros Micoski), Brazilian artist has built his poetic course on a series of procedures related to photographic images and collages, developing an interesting expressive course. His poetic journey uses appropriations of photographic images of books, periodicals and albums using them in his repertoire. He produces substantial work in the visual field being an artist recognized and awarded in Brazil.*

Keywords: *Ownership / photography / collages / graphic art.*

Odiros Mlászho, brasileiro, artista plástico. É um artista que utiliza a fotografia como escopo para sua poética. Seus procedimentos estéticos estão relacionados à ressignificação de imagens que já estiveram dentro do circuito da comunicação, imagens reproduzidas graficamente em livros. Na sua pesquisa procedimental utiliza uma série de técnicas como a colagem, a frottagem, o ajuntamento, e a utilização por apropriação de imagens inserindo-as novamente em circulação a partir do campo de fruição da arte. Ele trabalha com fotografias antigas dando novo significado visual e conceitual a essas, por intermédio do repertório de imagens angariadas que ele contrapõe formalmente nas suas obras. Partindo de uma pesquisa minuciosa em livros antigos para conseguir o material necessário à produção de suas obras, buscando-os em sebos (loja de livros antigos e/ou de segunda mão) na cidade de São Paulo, onde reside.

Um dos procedimentos do artista é desenvolver uma percepção estrutural em relação às fotografias, encontrando nelas dimensões visuais que irão propiciar uma justaposição dos elementos constitutivos de cada uma das imagens utilizadas nas suas colagens. A percepção aguçada do artista consegue estabelecer estas relações por proximidade formal utilizando-as para a realização das suas imagens. Apropria-se das imagens ressignificando-as, alterando suas características visuais e compositivas em interessantes arranjos para torná-las novamente um produto disponível para consumo.

Sua produção está alicerçada nos processos e técnicas de reprodução gráfica industrial, principalmente na utilização dos materiais produzidos por essas técnicas como os livros, as letras transferíveis por decalque conhecidas por Letraset, acetatos, e principalmente a utilização de fotografias que já foram impressas e postas em circulação por intermédio dos livros obtidos nas suas incursões aos sebos.

O trabalho do artista traz nas suas obras elementos gráficos formais, em virtude da utilização de diversos procedimentos advindos de outras linguagens artísticas de como: a gráfica e a pictórica. Fazendo uso de colagens, escarificação, esfoliação, camuflagem, etc. Utiliza na composição das imagens camadas de significados, e em virtude da ordenação de diversas outras materialidades na produção de seus originais (construídos) amplificando as relações significantes das suas obras, procedimentos que são relacionados com a fotografia em expansão contemporânea, segundo Fernandes Junior (2002: 246):

Para Odiros, que trabalha por apropriação, sua busca é de um universo de imagens já circuladas que, após seu trabalho criativo, são reinseridas no circuito comunicacional. Para produzir e concretizar suas séries, ele tornou-se um assíduo e compulsivo frequentador de sebos do centro velho da cidade de São Paulo. Antes disso o livro já

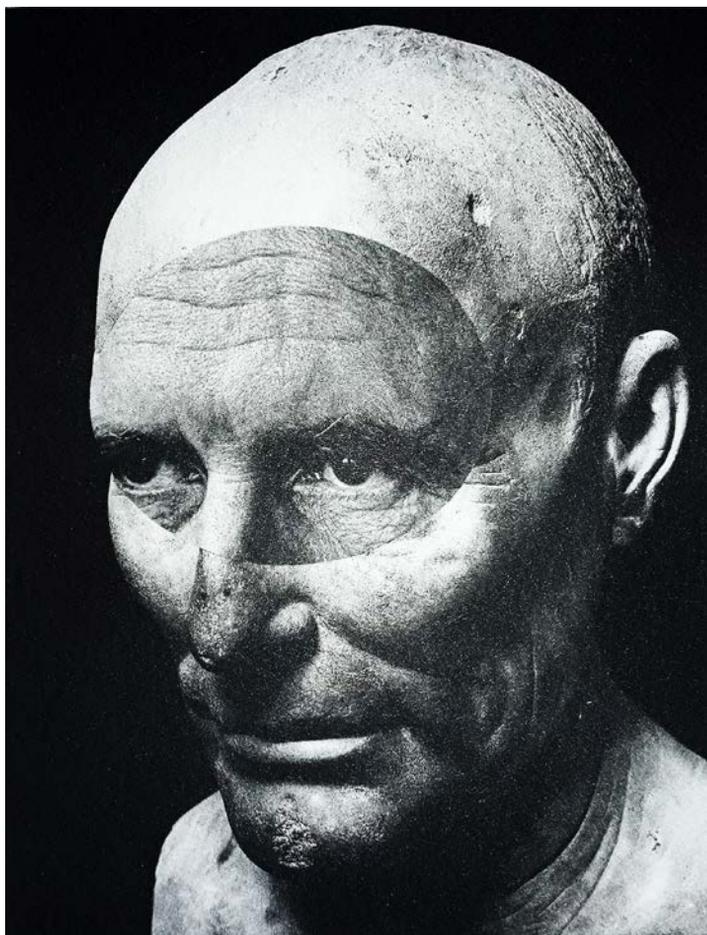


Figura 1 · Odiros Mlászho, *Male Portrait 28*, 1996.
Colagem. Fonte: Acervo do autor

fazia parte do seu universo, mas como objeto de devoção [...] O livro para um leitor contumaz com Odires, era considerado um objeto raro, mas deveria se transformar.

Uma das necessidades dos fotógrafos é o domínio da luz, sendo o entendimento da articulação desta o elemento fundamental da sua prática. O fotógrafo articula conceitualmente a luz de duas maneiras distintas, uma mental e outra instrumental. A primeira é evidenciada na elaboração esquemática da iluminação que é realizada conceitualmente antes do processo da execução da foto e da distribuição da iluminação. A outra diz respeito à efetivação da vontade e das possibilidades do fotógrafo, levando-se em conta o seu repertório e os aparatos técnicos disponíveis para o registro da cena. A relação de formalização da fotografia, além do registro propriamente dito, se enreda em toda uma disposição que transcende o objeto do seu registro visando estruturas gráficas a partir das disposições da iluminação entre as altas luzes (luzes especulares) e baixas luzes (sombras profundas) que irão definir a composição formal e o contraste do registro fotográfico. As relações das altas e baixas luzes determinam graficamente o resultado formal da estrutura da imagem, influenciando na imagem e na composição. O trabalho de Mlászho consegue de maneira ímpar estabelecer relações formais com as estruturas das imagens que ele apropria, conseguindo desta maneira construir relações de proximidade visual afinadas.

As colagens feitas pelo artista demonstram o quanto à fotografia pode desenvolver um papel potencializado junto a outras camadas de significação. O artista magistralmente utiliza-se da materialidade fotográfica, pela apropriação e pela adição das colagens no seu processo de criação inserindo sua produção nos fazeres artísticos contemporâneos, utilizando-se destes materiais para propiciar novos e originais propósitos às imagens que estavam fora de circulação, inserindo-as novamente no circuito comunicacional.

A imagem estabelece num determinado momento, uma relação labiríntica (Flusser: 2002), pode-se de imediato observá-la e acharmos que a entendemos, mas apenas vislumbramos um entendimento superficial e aparente. Até podemos entender algo do que está inscrito nela, mas o ardid é que a nossa atenção permanece enlaçada em certos pontos de interesse que o artista emprega estrategicamente na relação de fruição da imagem, podendo inclusive estabelecer um enlace que o fruidor não consegue livrar-se com facilidade, pois, retorna sempre aos pontos de convergências e de aderências visuais propostos pelo artista e que nem sempre conseguimos decodificar com facilidade. A partir destas colocações fazemos uma correlação com o trabalho de Marshall McLuhan, em virtude da alta saturação de informação propiciada pela fotografia.



Figura 2 · Odires Mlászho, *Caesar 17*, 1996. Colagem.

Fonte: Acervo do autor

Figura 3 · Odires Mlászho, *Porzia*, 1996. Colagem.

Fonte: Acervo do autor

[...] podemos separar os meios de comunicação pela capacidade que eles têm de envolvimento dos sentidos corporais. O que distingue um meio frio de um meio quente é que, enquanto o meio frio satura o sujeito de informações e intensifica o objeto representado (alta definição), o meio quente é mais fragmentário, convidando o sujeito à participação e à complementação dos seus sentidos corporais. O meio quente e o meio frio provocam efeitos diferentes sobre o indivíduo. O quente permite menos participação do que o frio. Em síntese, um meio exclui (quente) e o outro inclui (frio). Na visão do autor, o meio quente preenche o leitor (espectador), ao passo que o meio frio é por ele preenchido. Neste sentido, a fotografia é um meio quente no qual o espectador é o responsável pela construção dos elos de sentido. (Fontanari, 2011:36).

No livro, *Os meios de comunicação como extensões do homem* Marshall McLuhan (1975), já manifestava preocupações teóricas a respeito da alta e baixa saturação das informações relacionadas com os meios quentes e frios; os quentes com alta saturação de informação e os frios com baixa saturação de informação. A fotografia tradicional é constituída por uma carga de informação muito saturada, e essa alta saturação, como discorre o autor, é rica em termos de informação e, por causa disto, deve passar por um esfriamento antes de ser entendida.

As manipulações feitas pelo artista demonstram o quanto à fotografia pode desenvolver um papel potencializado, e por isso mesmo, potencializado em relação às suas fruições. A materialidade proposta pelo uso da fotografia pode ser altamente potencial nestes casos.

Os objetos carregam certamente informações, e é o que lhes confere valores. O sapato e o móvel são informações armazenadas. Mas nestes objetos, a informação está impregnada, não se pode descolar, apenas pode ser gasta. Na fotografia, a informação está na superfície e pode ser reproduzida noutras superfícies (Flusser, 1999:68).

Assim sendo, a fotografia propicia o discurso da irregularidade, do ruído, do acaso na construção da representação, próprio da contemporaneidade. Para Flusser (1993:63):

[...] fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complicado porque na fotografia amalgamam-se duas intenções codificadoras: a dos fotógrafos e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade por intermédio das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, uma mensagem que articula ambas as intenções codificadoras.

Mlászho usa a fotografia como um plano composicional, uma base que servirá de articulação para outros estados da imagem, não mais apenas como um mero registro, mas como um caminho a ser seguido; percorrido na procura de uma idealização e concretude imagética, uma busca por uma visualidade construída.

Estas posturas já percorridas pelos artistas em relação à fotografia trouxeram uma relação diferenciada, que foram reafirmadas pelo Dadaísmo e o Surrealismo, e posteriormente por outras vanguardas que enfatizavam essas relações de construção expressiva, algumas dessas relações já inerentes à fotografia desde o seu nascimento (González Florez, 2011).

Essas articulações plásticas-formais irão criar uma série de visualidades que formataram as maneiras “de se ver fotograficamente” (Fernandes Junior, 2002). A sociedade passa a perceber uma maneira diferente, perpassada por valores estéticos de formalização a partir do expediente expressivo da fotografia. Expediente relacionado diretamente com as questões da contemporaneidade. E por intermédio da fotografia teremos todo um desenrolar de visualidades ordenadas a partir da fotografia.

Referências

- Fernandes Junior, Rubens. (2002). *A fotografia expandida*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
- Flusser, Vilém. (1999). *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Relógio D'água,
- Flusser, Vilém. (2002). *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Fontanari, Rodrigo. (2011). *Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da fotografia e do haikai*. In *Entretextos*, Londrina, v. 11, n. 2: 28-45, jul./dez.,
- González Florez, Laura. (2011). *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes,. (Coleção Arte e Fotografia).
- McLuhan, Marshall. (1996). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 8ª ed. São Paulo: Cultrix.
- Rouillé, André. (2009). *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Gesto, luz y pedagogía ecológica en la obra de Martínez-Tormo

Gesture, light and ecological pedagogy in Martínez-Tormo work

JAVIER DOMÍNGUEZ MUÑINO*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, Artista Visual y Escritor.

AFILIAÇÃO: Universidad De Sevilla, Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-Mail: javierdzm@us.es

Resumen: El artista español Hugo Martínez-Tormo desarrolla una obra comprometida, empleando técnicas propias del Arte Electrónico y fundamentadas en la luz. En su propuesta dialogan la ecología y la tecnología, haciéndonos repensar relaciones que superan términos disociados. Objetos artificiales, hallados en medios naturales, nos replantean la dicotomía entre lo artefactual y el ecologismo que defienda un proyecto social sostenible. En la luz y la vibración reúne su alegoría sobre lo aniquilado o contaminado. En su contribución pedagógica integra un lenguaje estético que se valida en el potencial de la materia física empleada.

Palabras clave: Ecoarte / Pedagogía / Artefacto.

Abstract: *The Spanish artist Hugo Martínez-Tormo develops an awkward work, using own technologies of the Art Electronic and which based on the light. In his offer they compose in a dialogue the ecology and the technology, making us rethink relations that overcome separated terms. Artificial objects found in natural means, us restate the dichotomy between the appliance and the environmentalism that defends a social sustainable project. In the light and the vibration, he assembles his allegory on the annihilated or contaminated. In his pedagogic contribution it integrates an aesthetic language that is validated in the potential of the physical used matter.*

Keywords: *Ecoart / Pedagogy / Appliance.*

Introducción

Se cumple un decenio de mi conocimiento del artista valenciano Hugo Martínez-Tormo, descubierto en 2008 en la exposición colectiva *Nanoconfluencias: miradas hacia lo inmensamente pequeño*, cuya exhibición tuvo lugar en el Jardín Botánico de Valencia en el marco de un seminario, sobre Arte, Tecnología y Sociedad, celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. En aquella ocasión Martínez-Tormo deslumbró con su temprana obra, hoy sensiblemente madurada, *Nanoescenario*: poliédrica instalación que reunía metales, plantas, iluminaciones y temperaturas controladas. En aquel ambicioso montaje lo vegetal y lo óptico predecían la aventura material de un discurso implícito, precozmente tímido o contenido pero que al cabo de diez años hoy se consolida con una investigación perseverante; una indagación estética y material (términos indisociables en él) que ha sabido mantener una línea, un mensaje sociopolítico emprendido, sin quiescencia ni autocomplacencia en cuanto al potencial expresivo de un lenguaje que desborda hacia lo conceptual sin el abandono de los objetos físicos.

Tras esta experiencia se sucedieron nutridas exposiciones en su ciudad natal, en Tenerife, Gijón, la ciudad polaca de Wroclaw y la precursora cita austriaca en Linz (una de las cunas europeas del Arte Electrónico desde que en 1996 se creara el *Ars Electronica Future Lab*, homólogo al norteamericano *MIT Medialab* inaugurado en 1985 en Boston).

Distintos eventos y bienales han servido a Martínez-Tormo de escenarios donde situar su propuesta: basada en las dos constantes, de la instalación, y del conocimiento físico contraído en su condición formativa de Ingeniero. Estas herramientas han sido dispuestas a la maduración de lo que entendemos como un solo proyecto artístico que el polifacético creador ha extendido en el tiempo; inconformista, coherente en su principio y con vocación investigadora en su medio expresivo. Tal proyecto es el de la consecución de un mensaje ético que de nuevo nos urge a pensarnos, interrelacionados arte y naturaleza: "Surgen pues cuestionamientos éticos relacionados con tales ansias de control y relacionados con la forma en que debería orientarse el uso que damos a nuestro creciente conocimiento sobre la naturaleza y a las tecnologías que creamos para su control" (Alsina, 2007:117).

Cuando generalmente comentamos obras que concitan semejantes rasgos, es habitual que nos tiente el examen analítico que desglosa separadas la materia y la ética; pero este tipo de relatos sobre aquellas propuestas artísticas impide, precisamente, naturalizar la intención y el efecto que sustentan la obra. Con demasiada frecuencia hemos desligado las naturalezas materiales

e intelectuales de *composiciones, situaciones* o *escenarios* artísticos que laten al unísono con la suficiente capacidad y entidad propia como para que esas tentaciones sucumban, y cedan así al mismo comentario holístico que ellos precognizan y manifiestan. La materia nos habla, dispuesta por el artista, como una sofisticada interfaz de su propia voz. En ella se encuentran corroboradas muchas de las inquietudes y valores éticos que Martínez-Tormo canaliza en este despliegue de objetos-fenómenos. Su hibridez es prueba del alcance estético logrado hacia el *acontecimiento visual* (Mirzoeff, 2003). Cuando el espectador atraviesa la instalación, no sólo está recuperando aquel aura benjaminiano sino que también está comprendiendo, aun intuitivamente, que el paso del tiempo (del indiscutido espacio-tiempo en física) se imbrica con su propio paso, tan efímero como la onda vibrante de luz por *un tiempo* mantenida. En el montaje no se petrifica la solución estética tanto como, en cambio, sí fluye el decurso natural de una materia por él escogida, y en ella él mismo involucrado, con el arriesgado propósito de *objetivizar* el mensaje: dar “visibilidad a una nueva situación socioeconómica ecológica y sostenible, y a la cantidad de residuos que acaban esparcidos por el territorio” (Martínez-Tormo, 2015). Así lo explica el propio autor en relación a dos obras similares que datan del mismo año y que se aprecian como un díptico a complementarse, en este caso mediante el sonido y la luz en una y otra instalación.

El gesto estético en las materias del sonido y la luz

Al margen de otro buen volumen de obra artística dedicada a las llamadas teorías del Todo en física, y cuyo valor e interés no son menos significantivos, centramos la atención en aquella obra que sustancia el discurso ecologista. Lo decidimos por acuciente y por sensible a una aplicación pedagógica que ya no puede siquiera dudarse, o marginarse curricularmente, en las enseñanzas artísticas que vertebran la competencia más fundamental del pensamiento crítico.

Acomodo a la extensión de este trabajo retrospectivo la mención de cuatro obras, todas ellas instalaciones, perfectamente relacionables entre sí como renglones o segmentos de una misma composición dialéctica entre Martínez-Tormo y esta sociedad llamada a ser partícipe, bien como espectadora directa, y bien como ciudadana involucrada por extensión.

En 2009, al año siguiente de su pionera experiencia referida *-Nanoescenario-*, el autor tomó su propio testigo con *Proyecto Co2*: una representación, mediante el color-luz, de la emisión del tan conocido gas de efecto invernadero, el dióxido de carbono; habiéndosele integrado un sonido programado que el espectador puede activar implicándose así directamente.



Figura 1 · Su obra "*El vuelo de los árboles*" (2013),
instalación mecánico-sonora.

Figura 2 · Su obra "*3D Lightprinter Glass Bottle*" (2015),
instalación lumínica electromecánica.

En 2013 crea *El vuelo de los árboles*: una instalación mecánico-sonora que aborda el problema medioambiental señalando, en este caso, la deforestación que bien nos ilustra acerca de tantos ecosistemas aniquilados, extinguidos, por la acción humana. Aquí el artista valenciano representa a los árboles ya transmutados en papel, y dispuesto éste en formas numismáticas con una clara alusión al factor dinerario en las especuladas devastaciones. La disposición alineada del papel, sensible al viento, crea una de sus más sugerentes y bellas metáforas en que evocarnos una bandada de pájaros sin rumbo; esto es logrado con un movimiento caótico que el artista engendra, pudiéndose apreciar el intenso sonido que esta acción mecánica genera desde cualquier espacio expositivo de la instalación.

Si en la propuesta anterior es lúcido e indudable el diálogo entre la industria y la naturaleza (ambas, representada e insinuada, en el motor integrado y en la cinética misma del papel), es en 2015 cuando este discurso ecologista alcanza su mayor maduración productiva con el tándem de impresiones tridimensionales: *Impresión 3D lumínico-sonora*, e *Impresión 3D lumínica 'Botella de vidrio'*. Sendas instalaciones electromecánicas que tienen un mismo destino pedagógico en el más perentorio valor ético que mueve, fundamenta y explica la obra de Martínez-Tormo. Mientras que en la primera mencionada emplea la cualidad sonora para transmitirnos, en la segunda enfrentamos una composición soberanamente lumínica. A diferencia de otras propuestas catalogables en el Arte Ecológico, estas obras juegan con notable solvencia en el terreno estético de la evocación: y no lo hacen partiendo de la materia para instrumentarla como herramienta de trabajo artístico, sino emancipándola como un potencial autónomo, capaz de integrar dos roles que han venido asignándosele o considerándosele al espectador —el de la pasiva contemplación, y el de una activa implicación que conlleva averiguar y descifrar certezas que están más ocultas o evidentes en la obra—. Ese juego, al unísono estético y semiótico, es el territorio claramente en que este artista se desenvuelve y se manifiesta.

En ambas instalaciones de 2015, se cuestiona implícitamente la superable dicotomía entre ecología y tecnología; documentando objetos que hubieron sido hallados en espacios naturales a los que no pertenecían, y facturando unas réplicas de ellos mediante impresión 3D —generando así un llamado *object trouvé*— que vendrá a desvelarnos un nuevo cuestionamiento sobre lo funcional y maquinal. En ambas instalaciones, Martínez-Tormo prediseña un código de programación para modelar tales impresiones, y luego compone un espacio bien con el sonido o bien con la propia luz — materias constantes que caracterizan su obra —.

Si recuperamos una lectura global de esta actividad artística, no es difícil alumbrar un mensaje y una estrategia. Como bien declara el propio autor, se trata de alertarnos acerca de una "distopía post-ecológica" (Martínez-Tormo, 2015); pero esa denuncia no se vuelve epicentro formal de lo creado, en tanto sus instalaciones son *acontecimientos estéticos* que evocan y ceden presencia (que no sólo representación) a la materia de que se valen sus aportaciones. De ahí que los dispositivos sean las interfaces, los mediadores, entre el llamado con cierta insuficiencia *espectador* y la naturaleza a la que pensamos en relación con nosotros. En este sentido, recobramos aquella condición de *médium* de una materia natural de que, no aquí una imagen sino un evento, nos informa (Belting, 2007). Porque el fruto de este artista valenciano huye de los procesos imaginísticos cerrados; aquéllos que tratan de determinar la mirada autocomplaciente y guiada del espectador. No se trata aquí de que el artista haga concesiones ni de que incurra en contemporizar con el público, sino de ceder al acontecimiento evocador su fuerza para que nosotros descubramos sus certezas en una suerte de empatía. En un lúcido trabajo sobre las presencias del arte y el sujeto, el pensador francés Jean-Luc Nancy lo describe así: "A diferencia de la visión de un objeto [...] representaría una visión que opera a la manera de un oído [...] experimentando su resonancia, la imagen formaría la sonoridad de una visión" (Nancy, 2006:14). En efecto el filósofo teoriza acerca del fracaso mimético o representativo de una imagen o evento estético, cediéndole una muy distinta capacidad de nosotros proyectarnos e integrarnos en él. Las instalaciones de Martínez-Tormo son perfectos ejemplos de esta concepción, al componer objetos-fenómenos destinados a invocar e interactuar en el terreno del sonido y de la luz aparecientes.

Conclusión para una Educación Ecoartística a partir del artefacto

Si el lenguaje estético ha sido aquí reconocido como un medio expresivo de valor eminentemente ético, la dimensión moral y didáctica de la obra de Martínez-Tormo tampoco ofrece duda en nuestro planteamiento. Ramón Folch, precursor en este ámbito, ya precisaba sin ambages que "el problema ambiental es sobre todo moral, no técnico [...] Conviene, por ello, pactar una nueva moral socioambiental que sea una ética de las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza, y, necesariamente también, una ética de la circulación de los bienes naturales entre los propios humanos" (Folch, 1999:223).

La incorporación de un programa ecosocial en la teoría estética y en la educación artística, ha visto en el paradigma postmoderno su habitación propia; el lugar que entierre la palabra *utopía* del asunto a cubrir. Y esto pasa por la asunción de un concepto estético que ya encontramos en Benjamin, Lyotard y Rancière, el

artefacto, y del que Jean-Louis Déotte hace una oportuna revisión, afirmando que “las artes se constituyen gracias a los aparatos” (Déotte, 2007:101). Entendiendo en esto la configuración de aquellas nuevas condiciones espaciales y temporales que permitirán acontecimientos artísticos. Si en efecto los autores citados vieron en el arte su capacidad política y su fuerza de transmisión ética, no sólo queda aquí patente en la manufactura y el gesto de Martínez-Tormo, sino en la cesión misma que el artista –insistimos– hace a la materia. A pesar del escepticismo adorniano que la Escuela de Frankfurt nos dejó respecto a las masas ciudadanas, y de ahí su conferimiento al arte de un estatuto autónomo, es en este nuevo paradigma donde renace una esperanza predicativa, performativa, que no se entiende como esperanza expectante sino accional. En la acción de configurar un espacio, en ese artefacto material y espacio-temporal, se celebra de nuevo ese rito articulable que Lyotard situaba difunto en las pinturas rupestres de Lascaux. Este artista valenciano vuelve a sumar con su aportación abriendo espacio de conflicto-visibility-pensamiento. Acerca de aquellos temas que son negados o invisibilizados por el poder de cada tiempo social, en ese *reparto de lo sensible*, Jean-Louis Déotte sostiene que “el sitio sobre el cual van a aparecer deben ellos mismos hacerlo surgir. No son los *mass media* que se apropian de un nuevo tema; por el contrario, es el conflicto el que se expone creando la escena de esta exposición, un nuevo *médium* [Así el tema ignorado, al caso el ecosocial] debe poder crear su propia forma de comunicación, su propio *médium*, como debe hacerlo toda nueva obra de arte que, por definición, no era esperada” (Déotte, 2007:105).

La maduración de la carrera de este artista nos sorprende de ese exacto modo: desvelando en la materia capacidad propia para con ella empatizar, y cuestionarnos.

Referencias

- Alsina, Pau (2007) *Arte, ciencia y tecnología*. 1º ed. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 144 p. ISBN: 9788497886086.
- Belting, Hans (2007) *Antropología de la imagen*. 1º ed. Madrid: Katz, 321 p. ISBN: 9788496859135.
- Déotte, Jean-Louis (2007) ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière. Salas Aguayo, Francisca (trad.). 1º ed. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 147 p. ISBN: 9789568415471.
- Folch, Ramón (1999) *Diccionario de Socioecología*. 1º ed. Barcelona: Planeta, 368 p. ISBN: 9788408029557.
- Martínez-Tormo, Hugo (2015) *work · hugo martínez-tormo* [Consult. 2018-01-02] Disponible en URL: <http://www.hugomartíneztormo.es>
- Mirzoeff, Nicholas (2003) *Una introducción a la Cultura Visual*. 1º ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 378 p. ISBN: 8449313902.
- Nancy, Jean-Luc (2006) “La imagen: Mimesis y Méthexis”. *Revista Escritura e Imagen*. ISSN 18855687, e-ISSN 19882416. Vol. 2: 7-22.

Apropriação e simulacro como estratégia de legitimação artística, um caso de estudo: Sandra Gamarra

*Appropriation and simulacrum as strategy
of artistic legitimation, a case study:
Sandra Gamarra*

DOMINGOS LOUREIRO*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Artista Plástico.

AFILIÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, i2ADS — Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Av. Rodrigues de Freitas, 265, 4000-222 Porto, Portugal. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

Resumo: O artigo apresenta o modo como dois processos moralmente questionáveis, a apropriação e o simulacro, têm sido utilizado por artistas como base para os seus projetos autorais e, sobretudo, como estratégia de legitimação artística. Além de fazer um enquadramento dos temas no contexto artístico, procura por em evidência o seu recurso em autores recentes, destacando um caso de estudo sobre a autora peruana Sandra Gamarra (1972). Procura-se fazer uma reflexão sobre como o recurso a estes processos é validado e legitimado, no âmbito da difusão artística, e de que modo definições como autor, autoria, criação e originalidade se sustentam.

Palavras chave: apropriação em arte / simulacro / autoria / difusão artística / LiMac.

Abstract: *The article presents the way in which two morally questionable processes, the appropriation and the simulacrum, have been used by artists as a basis for their projects and, above all, as a strategy for artistic legitimation. In addition to making a framework of the themes in the artistic context, seeks to highlight its increasing use in recent authors, emphasizing a case study on the Peruvian author Sandra Gamarra (1972). It seeks to reflect on how the use of these processes is validated and legitimized in the context of artistic diffusion, and how definitions such as author, authorship, creation and originality are sustained.*

Keywords: *appropriation in art / simulacrum / authorship / art disclosure / LiMac.*

Introdução

O termo *apropriação* é empregue no contexto artístico sobretudo a partir dos movimentos Cubismo e Dadaísmo (Argan, 1992), referindo-se ao uso de colagens de objetos quotidianos nas produções artísticas desses períodos.

Além das colagens de recortes de jornal ou papéis, utilizados por Pablo Picasso (ES, 1881-1973), Georges Braque (FR, 1882, 1963) ou Kurt Schwitters (AL, 1887, 1948), o *ready-made* utilizado por Marcel Duchamp (FR, 1887, 1968) será certamente o mais radical exemplo de apropriação, até meados do século XX. O termo refere-se à aplicação, no interior da prática artística, de elementos que lhe são estranhos, normalmente objetos do quotidiano (Argan, 1992).

As principais questões suscitadas por este recurso têm a ver com aspetos como originalidade, conceito, domínio técnico, real/fictício. Está ainda associado à ideia de transgressão, numa tentativa de rotura com os sistemas preexistentes, conforme nos refere Argan (1992), Archer (2008), entre outros.

O termo *simulacro* está intrinsecamente relacionado com a arte desde os seus primórdios, associado à imagem, à representação e encenação. Deleuze (1969), a partir da leitura de Platão, refere o simulacro associado à ideia de cópia mas também de uma experiência sobre a qual o observador perde o domínio e a capacidade de perceber que se trata de um simulacro. Para Deleuze, *O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com o seu ponto de vista.* (Deleuze, 1969, p. 264)

Nesse sentido, considera que o simulacro não será apenas uma cópia de um *Modelo*, mas que conterà em si uma intenção de ser coisa, e por isso *Semelhante*:

Em suma, há no simulacro um devir-louco, (...) um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, (...) (Deleuze, 1969, p. 264)

Tanto no ato de apropriação como no de simulacro, existe uma intenção reativa ou de transgressão, tendo contextos e alvos diferentes, mas frequentemente impulsionados por conceitos de subversão. Pelo que será na Modernidade que estes processos encontram um lugar fulcral como agentes intelectuais e práticos.

O exemplo do *ready-made* empregue por Marcel Duchamp põe em evidência questões de autoria, de virtuosismo, de Real e ficcional, pelo que o autor será o centro de uma espiral com repercussões ao longo das décadas sucessivas. A *imagem-objeto* (imagem ready-made) (L, 2011), recurso primordial dos artistas da Pop Art: Europeia, com Gerhard Richter (AL, 1932) e Sigmar Polke (PL, 1941, 2010), e; Americana, com Jasper Johns (EUA, 1930), Robert Rauschenberg (EUA, 1925, 2008), Roy Lieschenstein (EUA, 1923, 1977), Jeff Koons (EUA, 1955), Jean-Michel Basquiat (EUA, 1960, 1988) ou Andy Warhol (EUA,

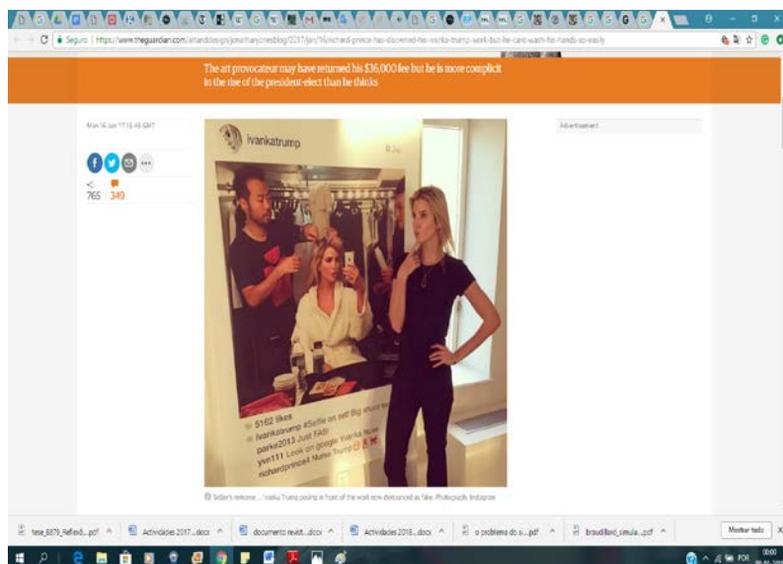


Figura 1 - Print Screen da imagem de Banksy, *Picasso Quote*, 2009, gravação em mármore e estrutura em madeira. Foto: Autor

Figura 2 - Print Screen da página de *Instagram* de Ivanka Trump, junto à obra de Richard Prince. Autor que decidiu abdicar da sua autoria, devolvendo o valor da aquisição e retirando-lhe a autoria. Contudo, legalmente, ainda não conseguiu que a obra fosse considerada *sem autoria*. (Jones, 16). Foto: Autor

1928, 1987); mas, também de autores como Luc Tuymans (BE, 1958), Wilhelm Sasnal (PL, 1972), Eberhard Havekost (AL, 1967), Thomas Ruff (AL, 1958), Carlos Correia (PT, 1975), Sandra Gamarra, Martinho Costa (PT, 1977), é exemplo de apropriação em arte.

Em relação ao simulacro, autores como Maurizio Cattellan (IT, 1960), Hiroshi Sugimoto (JP, 1948), Thomas Hirschhorn (SW, 1957), Damien Hirst (EN, 1965), Cindy Sherman (EUA, 1954), Paulo Mendes (PT, 1966), Sara & André (PT, 1980, 1979), Olafur Eliasson (DI, 1967), Gillian Wearing (EN, 1963), evidenciam o quanto se trata de um recurso frequente na arte.

1. Roubar para inovar

Se num primeiro momento, o uso de elementos do cotidiano apropriados para a arte, versa questões como: originalidade, singularidade/múltiplo, criação, ilusão, representação, virtuosismo. Num segundo momento, encontramos práticas e autores que se apropriam ou simulam integralmente outros autores e fenômenos do campo da arte, como no exemplo apresentado por Banksy (EN, 1974) apropriando-se de uma expressão de Picasso sobre a ideia de roubar as ideias de outros (Figura 1).

A alteração entre o primeiro momento e o segundo é aparentemente simples, mas invoca questões de enorme importância para a compreensão deste fenômeno na atualidade. Trata-se de perceber como estas estratégias funcionam como forma de legitimação, quando, à partida, se assumem como processos de apropriação de autoria e identidade alheias, e, em senso comum e legal, reprováveis (Calejo, 2010). Autores como: Richard Prince (EUA, 1949) que, na série *New Portraits* (2015) (Figura 2), se apropria de imagens retiradas das páginas pessoais de utilizadores do *Instagram*, *refotografando-as* (Lauren, 2016) e apresentando-as como suas; de Sara & André, uma dupla que se apropria da estética de outros autores para cada uma das suas produções, onde se autorretratam; de Maurizio Cattellan, que na exposição *Another Fucking Ready-Made* (1996), na Galeria Appel em Amesterdão, apresenta o conteúdo exposição da galeria contígua, roubada antes da inauguração; ou do projeto LiMac — Lima Museu de Arte Contemporâneo, um museu fictício criado por Sandra Gamarra, onde a autora coleciona réplicas de obras e exposições; entre outros.

A legitimação destes autores é reconhecida pela sua inclusão em eventos, coleções e publicações especializadas em arte, como museus de arte contemporânea, revistas de arte, monografias, textos críticos, feiras de arte, galerias, entre outros, indicadores qualitativos que consideramos válidos para justificar a legitimação em contexto artístico. Assim, salientam-se algumas questões que aqui como: O que é a autoria?, Que direitos temos sobre as nossas produções?,

Pode o falso tornar-se autêntico?, a ser, Como se processa?, e finalmente, Até onde o autor que plagia se sente autêntico a fazê-lo?

Para responder a estas questões apresentamos a artista peruana Sandra Gamarra e a exposição realizada na 29^a Bienal de São Paulo, em 2010, com o projeto LiMac — Lima Museu de Arte Contemporâneo

2. Colecionadora de contrafação

Sandra Gamarra tem desenvolvido a sua prática artística no âmbito da pintura e da instalação. A sua pintura de cariz realista tem a particularidade de assumir-se como uma obra baseada no plágio e na apropriação de referências visuais muito concretas da História da Arte.

A artista refere, em 2012, por ocasião da sua participação na Capital Europeia da Cultura — Guimarães 2012, que no seu país de origem, devido à escassez económica, o mercado de contrafação tem enorme projeção e que, através destas marcas, os peruanos tentam responder ao desejo de posse de produtos inacessíveis. Nesse contexto, e apoiada numa analogia muito singular, a autora decide que poderia tentar obter aos seus objetos de culto através da contrafação ou da realização de réplicas de obras e objetos da sua admiração. Assim, dá início a uma longa produção de *arte contrafeita* reproduzindo obras, séries de obras ou mesmo publicações, dos autores que escolhe para a sua própria coleção de arte. Não se trata de uma produção de séries de réplicas, como as que encontramos em qualquer banca de recordações turísticas em Paris ou Amesterdão, de Monet, Van Gogh, ou Renoir, realizadas por empresas familiares na China. Trata-se de uma seleção de obras e autores que a artista escolhe de entre publicações de arte contemporânea como a *Vitamina P*, *Art Now*, *Artistas do Milénio*, entre outras. Todavia, não é latente a reprodução do original, mas da imagem impressa, pelo que entre pinturas de outros artistas, encontram-se imagens: de fotografos, de instalações, de esculturas, de performances, ou até mesmo réplicas das próprias publicações. E, tal como os produtos contrafeitos, verificamos a existência deliberada de debilidades na transposição da imagem, evidenciando as comuns imperfeições observadas nos objetos pirata.

3. Ser ou Ser

O LiMac- Lima Museu de Arte Contemporâneo, um museu ficcional, foi criado em 2002 pela artista depois de constatar que Lima era a única grande capital que não possuía, então, um Museu focado na arte contemporânea. Ao mesmo tempo, é o museu que acolhe toda a sua coleção de arte contrafeita, pelo que é ténue o limite entre a ideia de ficcional e de real.

O Museu, alojado em <http://li-mac.org>, tem uma agenda organizada, uma coleção de arte, exposições, textos críticos e até uma loja com *merchandising*, como qualquer museu (Figura 3). Contudo, tudo o que ali se encontra está imbuído nesta ideia de falso e irreal, sendo que, numa primeira visita ao sítio na internet, não ficam dúvidas de se tratar de um verdadeiro museu. O museu simulacro que se apropriou de autores e obras, existe ainda em itinerâncias e residências artísticas em diferentes espaços e exposições, como a estância na Fábrica Asa, em Guimarães Capital Europeia da Cultura, em 2012, ou na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010.

Estamos perante um exemplo de uma ficção que se transforma em realidade, já que o LiMac, desta feita não pode ser considerado como uma obra ficcional. Além da sua própria existência conceptual, a sua inscrição é realizada pelas permanências em diferentes lugares de legitimação artística.

4. A experiência real de uma ficção

Uma das estâncias ocorre na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010. A organização que, ao não conseguir a cedência da série *Oktober 18, 1977* (1988) de Gerhard Richter, presente no MOMA (EUA), decide desafiar a artista a reproduzir toda a série e a instalá-la como LiMac, no certame (Figura 4).

Na visita ao espaço de exposição, o espectador é induzido que está perante a famosa série do artista alemão, um conjunto de obras sobre o grupo terrorista Baader-Meinhof, realizado a partir de imagens recolhidas da imprensa, e que aborda uma temática associada à política, à liberdade e à morte. Contudo, uma margem branca, na parte inferior de cada uma das telas, suscita alguma confusão, tal como o nome da instituição que cede a coleção, o LiMac em vez do MOMA. Na dúvida, o espectador busca mais informação sobre o que estará a presenciar, recorrendo a documentos dispostos numa banca no centro da exposição. Estes, também plagiados, evidenciam as imperfeições que os objetos contrafeitos apresentam, tornando-se cada vez mais presente a ideia de hiato ou lapso, ficando mais óbvio que se estará perante um simulacro. Inicia-se então um processo de reajuste em que tudo o que se viu, pensou e experienciou é posto em causa. E, sobre essa primeira experiência é formulada uma segunda, em que se procura entender o que se presenciara e o que agora se presencia, onde as primeiras ideias colidem e interagem com as que agora se enunciam.

Richter apropriava-se de imagens que depois reproduzia através de pintura. Afirmava que o conteúdo das imagens não lhe interessava, que apenas reproduzia imagens e não conteúdos ou temas, que as imagens eram todas abstrações (Richter, 1995). Contradizendo-se, ou talvez não, assume que necessitou de realizar a referida série porque precisava de compreender e aceitar o que levava

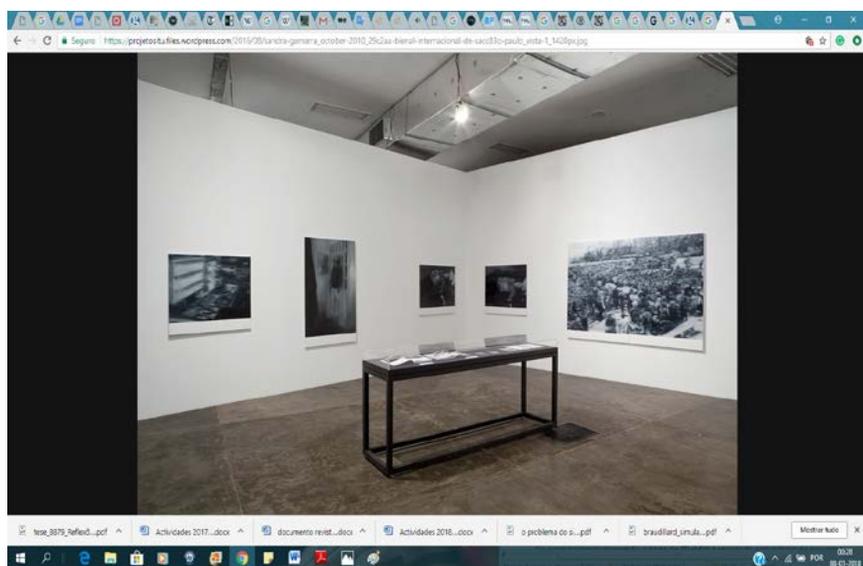
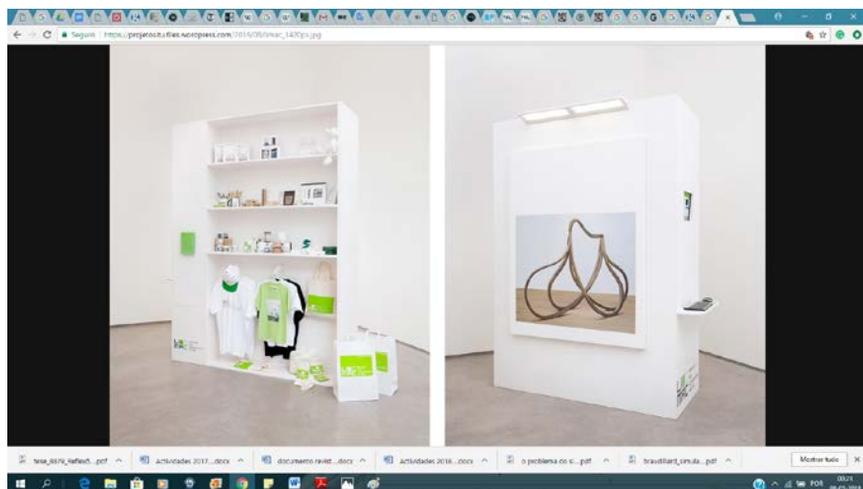


Figura 3 · Print Screen de LiMac Shop Module II, 2009. Vários Materiais, 197 x 240 x 80cm. Foto: Autor. Foto: Autor

Figura 4 · Print screen de LiMac, Série Oktober 18, 1977 (2010). Instalação na 29ª Bienal de São Paulo, Brasil. Foto: Autor

a que aqueles jovens se tivessem sacrificado por ideais, evidenciando que não estaria alheio aos conteúdos das suas imagens abstratas. Gamarra, por seu lado, plágia o que gosta, o que admira e gostaria de possuir. Ambos apropriam-se de imagens.

5. Ladrão que rouba ladrão

Privilegiando obras de cunho político, a 29ª Bienal de São Paulo, teve a curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. Afirmou-se como uma ação política, tendo em vista que, além da escolha da série de Richter, que o MOMA certamente negaria a cedência, escolhem um projeto ficcional para reivindicar uma nova ação, a de legitimar o plágio.

Se num primeiro momento, a série de Richter é realizada com plágio de imagens de autoria alheia, a segunda série é realizada com o intuito de potenciar o questionamento do espectador para a validade de tudo o que se estaria a ver. Não se trata apenas de uma reflexão sobre o conteúdo das imagens originais, mas também do conteúdo que Richter incute quando primeiro as reproduziu em pintura e, finalmente do projeto que novamente as reproduziu e que agora as apresenta. Trata-se assumidamente de um processo de apropriação, mas que não se extingue nesse processo, originando a que, na dúvida, se esteja perante algo diferente e, potencialmente, inovador.

Conclusão

Não restarão dúvidas do modo como a apropriação e o simulacro estarão presentes na prática artística atual. Existe um número elevado de autores legitimados para se poder colocar em causa a sua pertinência, embora, moralmente permaneçam algumas zonas-sombra.

O caso de estudo apresentado evidencia o modo como a *apropriação* é relevante e, em certa medida, seria suficiente como estratégia de legitimação, tal como acontece com a obra de Richard Prince. Todavia, considera-se que será o *simulacro* que colocará *em potência* a obra e o projeto de Gamarra, legitimando-o. Como Deleuze nos descreve: *há no simulacro um devir-louco, (...) um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual (...), que resulta da capacidade envolvente da experiência do simulacro, que o observador não pode dominar* (Deleuze, 1996, 264).

O sucesso da legitimação da obra de Sandra Gamarra reside na capacidade de sugestão do simulacro. Gamarra condiciona o espectador na sua própria conjuntura, convidando-o a intervir e a evidenciar o seu conhecimento sobre o assunto simulado, para depois induzir o choque da descoberta que vai transformar



Figura 5 · Print Screen da obra de Sandra Gamarra, *Instalação de Julião Sarmento no Palácio dos Duques* (2012)
Óleo sobre tela 30x40cm, Guimarães 2012 — Capital Europeia da Cultura. Foto: Autor

o observador e tudo o que pensara. Nesse sentido, como Deleuze aponta, o Simulacro ambiciona mais do que ser cópia do Modelo: — ambiciona ser Semelhante. Assim, as questões que lançamos anteriormente são respondidas pela capacidade de distinção desta figura em relação ao seu Modelo. Haverá, por essa razão, a necessidade de rever tudo baseando a procura na diferença e não na qualidade da proximidade. É a *identidade do Diferente* que potencia a importância do simulacro, porque coloca o original e o falso num mesmo patamar, o da verdadeira experiência. Neste sentido, a experiência tanto do original como do simulacro são idênticas, por se tratar de duas verdadeiras experiências. Assim, o Diferente é que o que se percebe sobre cada um dos elementos, que será certamente distinto e certamente diferenciador e, como tal original e inovador.

Nota

Por opção conceptual, o autor decidiu apropriar-se de todas as imagens recorrendo à estratégia utilizada pelo artista Richard Prince, *refotografando* todas as imagens através do monitor.

Referências

- A.A.V.V. (2010) *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar*, Bienal de São Paulo
- Aguiar, S. (1992) "O Simulacro." In: *ECO — Publicação da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. V. 1, nº 1. Rio de Janeiro: Imago ed., pp. 27-37.
- Almeida, Bruno (2016) *Sandra Gamarra*, in Situ <https://projetositu.wordpress.com/2016/08/10/sandra-gamarra/> Acesso a 02 jan 2018
- Archer, Michael (2008) *Arte contemporânea: uma história concisa*, Martins Fontes
- Argan, Giulio Carlo (1992) *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, Companhia das letras
- "Apropriação." (2018) Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao>>. Acesso em: 03 de Jan. 2018. Verbete da Enciclopédia ISBN: 978-85-7979-060-7
- Baudrillard, Jean (1991) *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água
- Deleuze, G. (1969) *Lógica do Sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998
- Deleuze, G. (1968) *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988
- Evans, David (2009) *Appropriation*. Londres: Whitechapel Gallery
- Jones, Jonathan (2016) *Richard Prince has disowned his Ivanka Trump work, but he can't wash his hands so easily* <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/jan/16/richard-prince-has-disowned-his-ivanka-trump-work-but-he-cant-wash-his-hands-so-easily>
- Leite, Maria Isabel (2008) *Educação e as linguagens artístico-culturais: processos de apropriação/fruição e de produção/criação*. in Celdon, Fritzen, Moreira: *Educação e Arte: as linguagens artísticas na formação humana*. Campinas, SP: Papirus ISBN 978 85 308 0858 7 (pp. 27-36)
- Garcia Calejo (29-04-2010) *Direitos de Autor, Obras, Contrafação, Usurpação, Direito Patrimonial*. Acórdão do Tribunal Constitucional 3501/05.OTBOER. L1.S1 <http://www.stj.pt/index.php/jurisprudencia-42213/basedados>
- Sharkey, Lauren (2016) Richard Prince: The controversial Artist and master of Appropriation <https://www.highsnobiety.com/2016/09/05/richard-prince-artist/>
- Richter, Gerhard (1995) *The Daily Practice of Painting — Writings and Interviews 1962-1993*. Londres: Thames & Hudson / Anthony d'Offay Gallery

Relaciones entre cuerpo y espacio: construir, habitar, pensar, desde la perspectiva de Estela Miguel

Relations Between Body And Space: building Dwelling Thinking From the perspective of Estela Miguel

MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO*

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

*España, artista visual, especializada en escultura.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Rúa da Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: secfba@uvigo.es

Resumen: En este artículo mostraremos la obra de la artista Estela Miguel, para ir creando una relación entre su trabajo y las ideas desarrolladas por Heidegger y Bollnow respecto al habitar. Las personas son definidas por el espacio que habitan, y el espacio habitado está definido por la persona que lo ocupa, hablamos de esta relación recíproca en la que el espacio nos condiciona y a la vez es una prolongación de nuestro ser, de nuestro yo. Con Heidegger trataremos el construir como parte ya del habitar; el espacio va cambiando con nosotros y va evolucionando a medida que estamos en él. Existe así una importancia en el proceso y en el tiempo que dedicamos a habitar este espacio que se ve reflejado en la obra de la artista en estudio.

Palabras clave: Escultura / cuerpo / habitar / objeto doméstico / proceso doméstico.

Abstract: *In this entry we will show the work of the artist Estela Miguel, to create a link between her work and the ideas developed by Heidegger and Bollnow, which treats the fact of dwell. People are defined by the space in which they live in, and the space is defined by the person who occupies it. We talk about this reciprocal relation where the space makes a condition for us and, at the same time, this space is an extension of our own being. With Heidegger we will consider, to construct already as a part of the fact of dwell, the space is mutating among us and is evolving as we are in it. It exists relevance in the process and in the time that we dedicate to dwell that space, what can be seen reflected in the work of the artist at issue.*

Keywords: *Sculpture / body / dwell / domestic object / domestic process.*

Introducción

“Siempre me han gustado las formas orgánicas, contenidas, redondas, que son indicios de cosas pero no son nada, una piedra, un estómago, una araña, un trazo sincero. Aunque, de un tiempo a esta parte, me he dejado seducir por objetos de nuestro entorno doméstico, que me invitan a hablar de mi contexto, del hogar y las relaciones, del tiempo y el espacio que habitamos y nos transforma.” (Estela Miguel, 2016)

En este artículo partiremos de esta frase de la artista Estela Miguel, para ir creando una relación entre su obra y las ideas desarrolladas por Heidegger y Bollnow respecto al habitar. Las personas son definidas por el espacio que habitan, y el espacio habitado está definido por la persona que lo ocupa, hablamos de esta relación recíproca en la que el espacio nos condiciona y a la vez es una prolongación de nuestro ser, de nuestro yo. Con Heidegger hablaremos del construir como parte ya del habitar, el espacio va cambiando con nosotros y va evolucionando a medida que estamos en él. Existe así una importancia en el proceso, y en el tiempo que dedicamos a habitar este espacio tan connotado.

A pesar de que estos dos filósofos hablan del hombre en general, al hablar de esta artista vamos a centrarnos en el género femenino en particular. Los roles asociados a los géneros han hecho que este espacio privado y doméstico haya sido vinculado a las mujeres, al contrario, a los hombres les ha sido asignado el espacio exterior, el espacio social y la cuidada.

La casa es uno de los temas elegidos por los artistas para expresar las relaciones entre el mundo público y el privado. Como fuente de inspiración desde una perspectiva poética a través de experiencias personales. Nos interesa este espacio como lugar complejo en el que se comparten estas construcciones de lo doméstico y los valores de la intimidad.

Temas de los que habla la artista en cuestión junto con el tratamiento de lo “micro” como posicionamiento social, partiendo de la máxima “lo personal es político” (Kate Millet, 2000), dando más importancia a las emociones individuales que a la historia de los grandes discursos para explicar la historia del mundo.

La actividad artística hace posible una manera particular de tratar con la realidad y no existe objeto, imagen, o acontecimiento que no pueda ser tema de estudio o inspiración dentro del proceso de creación. Por esto nos interesa hablar de referentes como Carmen Calvo, que transforma objetos domésticos en imágenes poéticas, utilizando la asociación de los mismos para para distorsionar la función para la que fueron creados. Ya el surrealismo nos enseñaba a ver debajo de la superficie de las cosas, y Estela Miguel se aprovecha de estos recursos para hablar de las tareas del hogar y de lo doméstico (Figura 1).



Figura 1 - Estela Miguel, "Cápsula", 2016. Algodón, acrílico, metal, cerámica y pinzas. Fuente: www.estelamiguel.com

Figura 2 - Estela Miguel. "Entre", 2016. Metal, cerámica, tela, pintura, relleno y pinzas. Fuente: www.estelamiguel.com

1. El proceso escultórico. Construir, habitar y pensar

Heidegger dice que habitar y construir existen el uno respecto al otro. El construir no es solo medio y camino para el habitar, “el construir ya es, en sí mismo, habitar” (Heidegger, 1956). En relación a la construcción nos interesa mencionar la idea del ensamblaje como actividad que se centra en el proceso más que en el resultado. Similar al collage, el ensamblaje yuxtapone elementos con una intención constructiva. “La filosofía autosuficiente de esta forma de bricolaje se convierte en una técnica de trabajo doméstico radicalmente opuesta a los procesos de producción industrial” (Carlos Triguero, 1999). La manufactura se opone a los métodos de investigación y construcción científicos. “El experto en bricolaje juega por medio de signos con los residuos de obras humanas” (Carlos Triguero, 1999). Los significantes se truecan en significados y a la inversa. Esta diferencia metodológica porta una gran diferencia ideológica: la cultura de la finalidad frente al recrearse en el proceso.

La casa es una construcción que concreta en su interior una densidad imposible en cualquier otra. Tiene una parte física que corresponde a una función práctica, pero derivada del habitar, surge una poética que la convierte en un punto vital de referencia. Heidegger nos sirve para unir el construir con el habitar. El pasado influye en el construir, y la memoria preserva el habitar.

Esta artista le da mucha importancia al proceso y al tiempo en el taller. Construye, juega, deconstruye y vuelve a construir de nuevo, a partir de los objetos que tiene a su alrededor, y a la vez articula las ideas y conceptos que contiene cada uno de los elementos utilizados. Su producción artística se habla del modo en que nos vinculamos con los objetos a nuestro alrededor y cómo percibimos nuestro entorno. De ahí que ciertos procesos de nuestro día a día hayan cobrado importancia en sus maneras de hacer. En su obra se cuestiona la familiaridad con la que nos relacionamos con los objetos cotidianos que de alguna manera pasan inadvertidos, que están tan cercanos a nosotros que no logramos ver lo esencial en ellos. La normalidad con que nos vinculamos con los objetos es, en realidad, un artificio que hemos creado en búsqueda de un cierto orden y equilibrio

2. La relación entre las cosas en el mundo. objetos, cuerpo y entorno

Los humanos designamos un espacio para cada objeto, así determinamos nuestra manera de convivir con ellos y movernos entre ellos. Queremos hablar de la importancia de la relación entre espacio y sujeto, las relaciones que se crean entre el cuerpo y una extensión geográfica, las personas se relacionan con el espacio en tanto lo ocupan. Citando a Bollnow podemos precisar aún más en esta

idea: "habitar una casa significa tener un espacio que ya no se le da a uno como algo exterior con lo que uno pueda comportarse con toda libertad, sino que uno está tan fundido en ese espacio particular propio que, por encima de la escisión de sujeto y objeto, se identifica con él. Hablo de un espacio propio. El hombre siente su habitación no como una propiedad ajena, sino como perteneciente a sí mismo, como parte de sí mismo. El hombre es su casa." (Bollnow, 1969)

Como ya hablábamos antes con Heidegger, el espacio tal y como existe para el hombre, y la relación del mismo con este son inseparables. Percibimos el espacio a partir de las relaciones que establecen los elementos con nuestro cuerpo. La forma circunscribe al individuo que se adapta y adquiere la forma de la las estructuras a su alrededor. Para Bollnow el espacio está lleno de significados y no se puede dissociar del hombre que vive en él: "...su modo de ser está determinado por su entorno y según la naturaleza de éste modifica aquél (...) Esta combinación no sólo significa que el espacio actúa sobre el hombre modificándolo, sino que el hombre adquiere determinado modo de ser exclusivamente en la unidad con su espacio concreto" (Bollnow, 1969)

Por estas razones esta artista utiliza los objetos de uso cotidiano, que, como explicábamos antes, tienen una serie de connotaciones integradas. En el caso de las piezas de las piezas que mostramos, el colador, el carro de la compra o las pinzas de la ropa, refieren claramente a determinadas acciones, pero al usarlas en otro contexto, pierden la función para la que fueron creadas, y se convierten en algo distinto (Figura 2). La utilización de estos elementos denota el interés de Estela por la dualidad de significados, que a la hora de exponerse, el espectador podrá decantarse más hacia un lado poético, o hacia otro más funcional, pero los dos existen y conviven dentro de las piezas. De esta forma consigue un nuevo concepto para estos objetos de uso, no se altera la fisonomía o la identidad, lo que se alteran son las ideas preconcebidas en relación a determinados objetos.

Estela juega con todas esas ideas, utilizando la cerámica y el textil, artes minusvaloradas y percibidas como artes menores al lado de la talla en madera o la escultura en piedra o metal. Crea cuerpos, personas que se relacionan con los objetos de su entorno. En piezas como "Bala espacial" vemos cuerpos abiertos, orgánicos, que se adaptan y que hacen referencia a este pesar del trabajo doméstico (Figura 3). Situándose muchas veces dentro de la instalación, entendiéndola como la "concepción de un objeto en un espacio concreto y de una forma determinada" (Estela Miguel, 2017)

3. Una perspectiva femenina

Dentro del hogar, los numerosos quehaceres o las labores, han sido material de



Figura 3 · Estela Miguel, "Bala espacial", 2016.
Cerámica, tela, goma y cuchara de porcelana. Fuente:
www.estelamiguel.com

Figura 4 · Estela Miguel, "Abatida de tanto transportar",
2016. Carro de la compra, tela, azuelos, cerámica,
cincha y mantel de cocina. Medidas: 55x100x30 cm.
Fuente: www.estelamiguel.com



Figura 5 · Fotograma de la película "Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles", Chantal Akerman, Bélgica 1976. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=5C5Az-239uM>

trabajo de diversas artistas desde los comienzos del feminismo. Unas formas de hacer de lo textil, de lo utilitario devenido en obra de arte. La “Womanhouse”, en 1971, producto de un proyecto emprendido por las artistas Judy Chicago y Miriam Schapiro insertaba la “variable doméstica en el arte con el fin de problematizar las asimetrías de género en el ámbito del hogar” (Andrea Soledad, 2015), que tienden al confinamiento tradicional de las mujeres en el espacio privado.

Piezas como “Abatida de tanto transportar”, nos recuerdan las obligaciones preexistentes para con el espacio habitado. Numerosos hábitos inculcados y politizados (Figura 4).

Este tema se trata muy bien en la película “Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles”, en esta vemos durante tres horas como la mujer protagonista realiza labores domésticas con lentitud exasperante. Prepara la comida, limpia, habita el espacio en una serie de repeticiones diarias que cada vez se hace más intensa. Chantal Akerman nos muestra planos tan largos y monótonos como la vida de Jeane Dielman (Figura 5). Un planteamiento necesario para la historia que se nos cuenta y que transmite a la perfección el hastío de unas labores y una rutina que se autoimpone. Cada tarea diaria, repetida de la misma forma, a la misma hora, es un anclaje que ayuda a continuar, a gastar el tiempo, a no plantearse la ausencia de gratificación del trabajo por hacer. Estos procesos que semejan inexistentes nos interesan como acciones conformadoras del hogar, que existe y se sustenta en torno a ellas. Con esto se trata el concepto de casa como refugio y a la vez como cárcel, una dimensión de pugna entre sentidos para las mujeres sobre las que históricamente han recaído.

Conclusiones

Estela Miguel es una artista joven que, valiéndose recursos y materiales muy utilizados dentro del arte feminista, técnicas tradicionales relegadas al ámbito de los quehaceres ha conseguido renovarlos y resignificarlos, crear esculturas con una mirada contemporánea. Son piezas con muchos niveles de lectura, que hablan de la división del trabajo en cuanto al género, hablan de la psicología del hogar desde la utilización del objeto doméstico y hablan de la relación entre el individuo y su espacio habitado utilizando la cerámica como metáfora corporal.

En conclusión, una obra que muestra cómo tratar lo global desde lo personal, lo macro desde lo micro, o el todo por la parte, dando importancia a los pequeños gestos y acciones seriadas que definen una forma determinada de estar en el mundo según el género.

Referencias

Bollnow, Otto Friedrich (1969), *Hombre y espacio*. Barcelona: Biblioteca Universitaria Labor, ISBN: 978-84-335-1003-7.

Heidegger, Martin (1956), "Construir, Habitar, Pensar" en *Conferencias y Artículos*, Barcelona: Serval.

Miguel, Estela. (s/d) *Estela Miguel*, <http://www.estelamiguel.com>. Consultado el 10/05/2017

Millet, Kate (2000) *Sexual Politics*. Illinois, USA: Universidad de Illinois.

ISBN 0-252-06889-0

Soledad, Andrea (2015 janeiro-abril), "Las amas del arte: Sobre algunas cuestiones del trabajo doméstico en el arte contemporáneo del nordeste argentino". *Estudos Feministas*, Florianópolis, 23(1): 219-228,

Trigueros, Carlos. (s/d) "Video doméstico, bricolaje electrónico", <https://trigueros.wordpress.com/1999/09/16/video-domestico-bricolaje-electronico/>. Consultado el 20/12/2017.

Del LaGrace Volcano: 'Terrorismo de género em part-time.'

Del LaGrace Volcano: 'part-time gender terrorist.'

LUÍS HERBERTO*

Artigo completo submetido a 31 de Dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, Artista Plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior (UBI), Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Comunicação e Artes/ Lab-Com/ IFP. Endereço postal completo: Rua Marquês D'Ávila e Bolama, 6201-001 Covilhã, Portugal. E-mail: herberto@ubi.pt

Resumo: Del LaGrace Volcano, artista visual e produtora cultural actua a partir de questões sociológicas derivadas do comportamento meta-normativo que regula definições como 'género', 'transgénero' ou 'intersexual', permitindo um discurso interpretativo que ultrapassa a polaridade bio-social para o masculino e feminino. O seu trabalho interfere eficazmente nas leituras heteronormativas e de registo queer, permitindo diversas acepções neste domínio.

Palavras chave: intersexual / género / provocação / normatividade.

Abstract: *Del LaGrace Volcano, a visual artist and cultural producer, acts on sociological issues derived from meta-normative behavior that regulates definitions such as 'gender', 'transgender' or 'intersexual', allowing an interpretative discourse that goes beyond the bio-social polarity to the male and female. Volcano's work interferes effectively with heteronormative and queer readings, allowing different meanings in this domain.*

Keywords: *intersexual / gender / provocation / normativity.*

Introdução

Del LaGrace Volcano (n.1957) actua em territórios sociobiológicos sensíveis, particularmente na própria mutação, de mulher para homem, sendo igualmente conhecida como uma artista lésbica, famosa pelo modo exibicionista como altera a sua aparência, com atributos entre homem e mulher (Figura 1). Utiliza o próprio corpo e os sinais exteriores de identificação para actuar visualmente nas construções relativas ao género e à sexualidade, na fusão do masculino e do feminino, apresentando-se no seu género intersexual de um modo assumidamente desafiador, quer nas lógicas heterossexuais como igualmente na cultura *queer*. Articula um fosso entre o que é conceptual e tecnologicamente possível *by design*, no que diz respeito à transformação intencional do género, movendo-se numa esfera que não reconhece unicamente os padrões heterossexuais e homossexuais, incitando o modo como podem evoluir e de certo modo, autonomizar-se (Figura 2).

Recusa as categorias biológicas e normativas de género para se tornar em simultâneo, objecto e sujeito na representação, assumindo-se como '*terrorista do género em part-time*' (Volcano, s.d.), alertando para uma realidade que apresenta um sistema cultural aparentemente esgotado nos seus paradigmas de representação do 'género', permitindo interrogações válidas para as questões como intersexo e transgénero (Horlacher, 2016), apesar da permanência do sistema binário heterossexual revelar uma realidade perfeitamente instituída e à qual não se prevê nem se deseja alteração.

Pretendo aqui apresentar algumas particularidades na pertinência desta fusão entre sujeito e objecto, a partir do registo deliberadamente provocatório que ultrapassa a cristalização do binómio masculino/ feminino, quer no registo visual, quer nos discursos que permite.

Género | Sexualidade | Intersexualidade

No domínio visual em que opera, fortemente associado à cultura *queer*, representa uma mudança radical, em limites sensíveis que refutam de igual modo, uma ideia de esgotamento deste registo e que permitem ainda alguma surpresa prevaricadora, quer em leituras individuais, quer na estrutura social colectiva. O fenómeno público da intersexualidade demonstra, com evidência, a existência de realidades que rompem estrategicamente com os sistemas heteronormativos (Halberstam, 2005). Neste contexto, Del LaGrace esclarece distintamente o seu papel indefinido na questão do género, interferindo na imprevisibilidade reactiva do espectador, ao dirigir as expectativas para uma cultura visual e biológica instável (Figura 3).



Figura 1 · *Co-Portrait with Gerard Rancinan*, Paris, 2004

Figura 2 · *Jax and Stafford*, London, 1996



Figura 3 · *The Ceremony*, Peri & Robin, 1988

Contudo, trabalha sobre o género e não o sobre o sexo, com constantes interrogações nesse sentido, abordando temáticas que interferem nas leituras convencionais relativas ao género: na actuação masculinizada das lésbicas e transformação interpretativa de mulher para homem (*drag king*), no *porno gay* masculino, na direcção de uma cultura *queer* polimorfa e de igual modo, nos confrontos com um lesbianismo assexuado (Volcano & Halberstam, 1999). Subverte deliberadamente o olhar do espectador ao manipular as espectativas condicionadas aos estereótipos de género, dificultando de certo modo, e mesmo neste artigo, uma apresentação clara ao modo como é referida, já que a nossa linguagem apenas prevê masculino e feminino e recorre à estrutura normativa instalada.

A abordagem ao conceito de género enquanto estrutura cultural para o masculino e para o feminino, apresenta-se em oposição ao sexo biológico e para os dois sexos da normatividade social. Esta possibilidade permite ainda entendimentos diversificados para os atributos biológicos, já que as características físicas de cada um dos sexos não são suficientes para questões de identidade. Nesta linha, há igualmente uma abordagem mais ‘essencialista’, que retira da raiz biológica as características de cada sexo. Neste caso, partindo do princípio que a ‘contaminação’ cultural não redefine a biológica, estabelece paradigmas redutores que pouca importância atribuem à estrutura cultural e social na construção da identidade de género. No discurso anglo-saxónico sobre estas questões, há uma forte separação nas referências a masculino/ feminino, indicando os contextos sócio/ culturais, sem contudo perder a estrutura biológica, sendo esta referente aos vocábulos macho e fêmea.

Assiste-se actualmente a um crescente interesse nestas matérias, com incidência em questões de sexualidade, como um importante aspecto dos estudos de género. O conceito de ‘sexualidade’ ganha autonomia na sua separação do conceito de ‘sexo’, porque o primeiro está integrado no discurso sobre o comportamento sexual e sobre o desejo, heterossexual ou homossexual, e o segundo é associado ao estatuto biológico, assumido está que a relação entre sexo e género passa por uma construção cultural construída, afastando os desejos das estruturas biológicas convencionais (Foucault, 1994).

Esta separação está igualmente associada, por contraste, às sociedades de organização patriarcal, que prevê a não existência de ‘desvios’ normativos biológicos, permitindo elucidativos estudos no que diz respeito aos discursos visuais, como por exemplo, entre muitos outros, ‘*Dis/ playing the phallus: male artists perform their masculinities*’, em que Amelia Jones interpreta o muito visível trabalho de artistas homens e heterossexuais — que se saiba — e que nas

décadas de 1960 e 1970 utilizaram também o próprio corpo como arte e ou performatividade panfletária para a celebração da hegemonia masculina, através do intencional (ou não) exagero das propriedades fálicas do seu trabalho, reforçando assim a sua autoridade artística (Jones, 1994). Este posicionamento inquestionável pelo papel preponderantemente masculino na produção artística visível na História das Artes Visuais, tem uma notável reactividade em momentos de charneira política, com as consequentes mudanças sociais e despoleta imediatas e notáveis reacções, quer em artistas com discursos assumidamente feministas, quer no crescente activismo LGBTQ, que a partir de 1969 alcança expressão internacional a partir do que representam as violentas manifestações em *Stonewall* (Cotter, 1994): no modo como os artistas que representam estes grupos minoritários assumem a sua visibilidade, mas mais importante, na recepção pública e mais abrangente da sua obra, garantindo um caminho para uma investigação visual cada vez mais interpretativa e peculiar, evoluindo de um registo social e politizado, muitas vezes com características formais de registo documental, para expressões criativas e radicais, como em Robert Mapplethorpe (1946-1989), Natacha Merritt (n.1977), Andres Serrano (n.1950) e Del LaGrace Volcano, num reduzido universo de artistas que escolhem agir sem camuflagens temáticas, fundindo nos seus propósitos formais e sociais, que incluem a provocação intencional através de imagens sexualmente explícitas e desafiantes dos códigos morais de conduta, elementos históricos construtores da Arte e de igual modo, explorando irrepreensivelmente questões técnicas, garantindo assim o seu lugar na *high-art* dominante, já que garantem uma utilização criativa da estrutura académica e artística que os estruturam (Figura 4).

Os códigos de comportamento sexual que são cultivados, exercidos e igualmente policiados, estão em constante mutação e são naturalmente adaptáveis às realidades sociais e consequente contexto político, permitindo sobretudo que nos tecidos urbanos cosmopolitas e demograficamente sobrelotados, despontem realidades que ultrapassam a normatividade do discurso público recorrente do próprio exercício sociopolítico. Neste contexto, a sexualidade pode ser vista como um indicador válido para as relações de género, em determinados grupos sociais, mas de igual modo, as relações de género permitem aferir questões de sexualidade, mesmo as que ultrapassam os códigos base da reprodutividade (Figura 5).

Ao fundir estes conceitos na história das artes, com especial incidência a partir das revoluções sociais da década de 1960, e no modo como se tornam visíveis as expressões da sexualidade e do corpo, recorrendo em grande parte à operabilidade visual, será difícil não adoptar uma abordagem mais flexível,



Figura 4 · *Three Graces*, Jasper, Suzie and Gill, 1992

apesar da tendência para definir a diferença sexual implicar a oposição binária entre macho e fêmea e ser predominantemente enquadrada na esfera heterossexual. É sobretudo neste domínio que se organizam os processos interpretativos da imagem, com relevância para a inclinação sexual, que pode ou não destruir ambiguidades criativas e redefinir propósitos comunicativos, em autores que optam por uma apresentação pública mais consensual.

Precisamente para permitir leituras clarificadas, muitos artistas optaram por apresentar na sua obra a sua inclinação sexual, (Perry, 1999), sendo esta característica mais clara em artistas de definição LGBTQ, acentuando o seu significado nos *'queer studies.'*

De um modo estrito, a produção artística não define a sexualidade do indivíduo e seria igualmente demasiado redutor permitir leituras nesse sentido: a série *Made in Heaven* (1991), de Koons, ou os *Digital Diaries* (2000), de Merritt, por exemplo, não nos permite, de modo directo, aferir que a sua inclinação é heterossexual, do mesmo modo que não nos é possível definir uma qualquer parafilia nas obras de Balthus (Balthasar Klossowski, 1908-2001) — dada a recente polémica no *Metropolitan Museum of Art, NY*, ao penalizarem a obra pela aferição moral do seu autor. Contudo esta acepção é mais refutável em Robert



Figura 5 · Sibahn & Kirsty, *London Pride*, 1988

Figura 6 · *Matrix*, 1999. Pintura de Jenny Saville, Óleo sobre tela, 213, 4 x 304, 8 cm

Mapllethorpe ou Otto Mühl, entre tantos outros, que intencional e assertivamente obrigam os públicos generalistas a leituras mais complexas, na fusão entre arte, interpretação e questões sociológicas emergentes e determinantes na escala evolutiva comportamental.

Se pensarmos que a questão do género não é necessariamente adereçada apenas por grupos de pressão, nomeadamente LGBTQ, é neste contexto que o são inicialmente, de um modo mais visível, bem como pela crítica feminista, entre as décadas de 1960 e 1990, mantendo a abordagem nas questões do ‘género’, evoluindo para os estudos sobre sexualidade e *queer*, mais que homossexualidade (Williams, 2011). A abordagem histórica mostra-nos que o discurso sobre estas temáticas tem evoluído da estigmatização para um ponto de vista mais positivo, incluindo a questão específica de Del LaGrace Volcano, ao assumir uma masculinidade feminina independente, e em simultâneo, não tenta recriar qualquer um dos géneros biosociais, mesmo com todo o aparato visual e algumas indeterminações que envolvem os seus propósitos. Neste sentido e a propósito, *Matrix*, a pintura/ retrato de grandes dimensões que Jenny Saville produziu em 1999 (Saville, 2005), permite interpretações e leituras polissémicas, desde preocupações pessoais na questão da identidade de género até à legitimação institucional, quer na estrutura activista, quer na exposição pública no *mainstream* artístico:

Del LaGrace em ‘On Being a Jenny Saville Painting’: ‘Jenny Saville paints women. I no longer identify as “woman” and feel uncomfortable being read as female. I am intersex by design, an intentional mutation, and need to have my gender specified as existing outside of the binary gender system, rather than [as] an abomination of it [...] My fear is that I will be read as only female and this painting may have the power to dislocate and/ or diminish my transgendered maleness in the eyes of others and quite possibly my own (Saville, Territories, 1999).

Mas a pintura que Saville produz em constantes citações do corpo feminino, afasta-se claramente dos pressupostos do olhar masculino heterossexual, acrescidas de uma demarcação no grotesco e na crítica aos padrões formais para o corpo que ocupam grande parte das relações visuais e sociais nas últimas décadas, permitindo associações a um discurso que confronta a heterossexualidade institucionalizada (Figura 6).

Notas conclusivas

Del LaGrace Volcano actua visualmente em referências que permitem interrogações válidas para questões de identidade de género, declarando abertamente o modo como apresenta transformações radicais nas suas características físicas

e que se opõem às categorias biológicas e normativas que empregamos habitualmente para masculino e feminino, não sendo estas necessariamente sobre questões da sexualidade.

Esclarece distintamente o seu papel indefinido, interferindo na imprevisibilidade reactiva do espectador, abordando temáticas que seguem tendencialmente na direcção de uma cultura *queer* polimorfa, subvertendo a interpretação condicionada nos estereótipos de género, aplicáveis no feminino e no masculino, permitindo ainda algumas dúvidas em questões de linguagem, já que esta é estruturada igualmente em questões socioculturais.

Referências

- Cotter, H. (1994). Art after Stonewall. 12 artists interviewed. *Art in America*, 83, No.6, pp. 56-65.
- Foucault, M. (1994). *História da Sexualidade I. A vontade de Saber. (P. Tamen, Trad.)*. Lisboa: Relógio d' Água.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York & London: New York University Press.
- Horlacher, S. (Ed.). (2016). *Transgender and Intersex: Theoretical, Practical, and Artistic Perspectives*. Dresden, Germany: Palgrave.
- Jones, A. (1994, December). Dis/ playing the phallus: male artists perform their masculinities. *Art History*, 17, No. 4, pp. 546-584.
- Perry, G. (1999). *Gender and Art*. Hew Haven & London: Yale University Press.
- Saville, J. (1999). *Territories*. UK: Gagosian.
- Saville, J. (2005). *Saville*. New York: Rizzoli.
- Volcano, D. L. (n.d.). *home*. Retrieved Dezembro 23, 2017, from Del LaGrace Volcano: <http://www.dellagracevolcano.com/>
- Volcano, D. L., & Halberstam, J. (1999). *The drag king book*. London: SERpeni's Tail.
- Wawrzinek, J. (2008). *Ambiguous Subjects. Dissolution and Metamorphosis in The Postmodern Sublime*. Amsterdam — New York: Rodopi.
- Williams, J. J. (2011). The Drag of Masculinity: An Interview with Judith 'Jack' Halberstam. *simpleke*, 19, No. 1-2, pp. 361-380.

Maria Lino: a escultura como modo de vida

Maria Lino: the sculpture as a way of life

JOÃO CASTRO SILVA*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, escultor e professor.

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: j.castrosilva@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Nada nasce de um vazio. A partir de processos mais racionais ou mais intuitivos, as esculturas que produzimos referenciam uma realidade objectiva que apreendemos à medida que tomamos consciência daquilo que nos rodeia, sejam modelos reais sejam modelos teóricos nascidos da confrontação com uma determinada realidade. A Escultura de Maria Lino é um trabalho que se desenvolve de dentro para fora e de fora para dentro. De uma relação intrínseca com as suas formas, a sua poética pessoal, e com a forma e resistência que a matéria lhe concede. A relação entre forma e conteúdo, estrutura mental e estrutura física. O acordo entre Tema, Ideia ou Conceito, e linguagem plástica. O desenvolvimento de uma linguagem tridimensional com base num pressuposto mental.

Palavras chave: Escultura / Maria Lino / madeira.

Abstract: *Nothing is born of emptiness. From more rational or more intuitive processes, the sculptures we produce refer to an objective reality that we learn as we become aware of what is around us, whether real models whether theoretical models born from the confrontation with a given reality. The sculpture of Maria Lino is a work that is developed from the inside to the outside and from the outside to the inside. Of an intrinsic relation with its forms, its personal poetics, and with the form and resistance that the matter grants to it. The relation between form and content, mental structure and physical structure. The agreement between Theme, Idea or Concept, and plastic language. The development of a three-dimensional language based on a mental assumption.*

Keywords: *sculpture / Maria Lino / wood.*

Introdução

Otros comenzaron a hacer esto sólo quitando, como los que apartando lo superfluo sacan a la luz la figura del hombre que quieren, que antes estaba escondida en el bloque de mármol. A estos llamamos escultores". (Alberti, 1999:130)

Maria Lino é Escultora (Figura 1).

Nasceu na aldeia do Feital, Trancoso, em 1944. Entre 1962 e 1969 frequentou o Curso de Escultura da Escola Superior de Belas-Artes do Porto e de Lisboa e de 1970 a 1977 frequentou a Escola Superior de Belas-Artes de Hamburgo. Desde 1968 realiza dezenas de exposições individuais e colectivas em inúmeras cidades da Europa. Em 1997 volta para o Feital e aí se mantém trabalhando em Escultura, num espaço em que a vida se funde com a Arte. Uma existência dedicada à poética. Onde as tarefas diárias ganham o mesmo sentido das obras que vai fazendo e o tempo tem outro significado já que a cadência é a mesma que se imprime sobre um tronco de castanho, de ferramentas nas mãos.

Maria Lino

The sculptor carves because he must. He needs the concrete form of stone and wood for the expression of his idea and experience, and when the idea forms the material is found at once. (Hepworth, 1932:332)

O esculpir como prática tem uma história profunda, antiga, muito antiga, e essa relação entre a escultura contemporânea e os métodos de trabalho arcaicos repetem-se nos gestos da Maria Lino. Não se trata apenas de materializar mas de captar sensações ligadas directamente ao fazer escultura, com ferramentas em matérias sólidas e resilientes (Figura 2).

Para a Maria o talhe não é simplesmente um método de fazer, é mais um modo de pensar, um entendimento e um modo de estar. Podemos dizer que o talhe está intimamente ligado a um sentido estético e vivencial para aquilo que ela vê como um modo de vida mais ética e autêntica.

O talhe é fundamental para a Maria como pessoa ao longo da sua carreira como escultora. A vida como uma harmonia particular com a obra que vai realizando numa variedade quase infinita de matérias e materiais. E que fundamentalmente é esse que se mantém, então? Talvez uma procura do que somos, entender os mecanismos do nosso ser, da nossa existência. Aprofundar o conhecimento de onde partimos, tentar saber o que é isto, o mundo, as pessoas. Tentar alcançar

o inexplicável, o intangível. Criar uma idealidade crível, alterar a realidade de uma forma verosímil.

Talhe Directo

Carving as an activity has remained unchanged since man first started hewing away at a stone to fashion his image. The process is to take away from the stone until an image or form is judged satisfactory by its creator. This is as true today as it was in 5000 B.C. (Padovano, 1981:91)

O que é o Talhe Directo? É diferente, simplesmente, de esculpir *per se*? Todos os métodos de escultura esculpida exigem uma acção directa de remoção de material, com ferramentas específicas, mas o termo Talhe Directo representa algo distintivo e especial. O talhe directo é não apenas técnica e método, mas uma quase doutrina que enfatiza o encontro directo com a matéria sem a necessidade de mediação de modelos preparatórios (Figura 3). O talhe directo é uma abordagem para fazer escultura, onde o processo vai sugerindo a forma final em vez de um modelo prévio elaborado em barro ou cera. O talhe directo é uma doutrina de verdade, o respeito consciente da natureza da matéria, revelando as suas propriedades e características particulares, em formas simples e depuradas (Figura 4).

a madeira escolhida é esculpida no sentido de revelar o mais possível do seu interior. M. Lino vai à procura da essência do tronco que trabalha, tentando perceber o que existe dentro dele e o que será possível revelar. As mil e uma formas que se escondem dentro do material é o que torna o processo de esculpir uma descoberta, sempre diferente. (Galsterer, 2013:27)

O talhe directo é, para a Maria, uma disciplina física e mental. As suas ideias, que são as formas que vai fazendo, são definidas a par e passo. É o tempo e a resistência da matéria face àquilo que a Maria a ela adequa, em sintonia mas assertivamente, que fixa nas formas prévias aquelas que a escultora encontra. Não é tanto o impor de uma forma a uma matéria, mas antes libertar a vitalidade contida no interior do bloco, o compromisso entre as formas e os conceitos da imaginação, uma negociação entre a ideia, a matéria e a forma (Figura 5).

Com ponteiros, escopros, garfos de dentes, macetas e escodas numa toada rítmica que ecoa ao longe, talhar é uma das actividades que mais preenche um escultor. Partir de um bloco natural e pouco a pouco retirar o excesso de matéria até à obtenção da forma pretendida. Blocos e estilhaços cortados com ritmo e às camadas, num processo exaustivo, misto de físico e mental em que



Figura 1 · Agosto 2017. Foto Carlos Fernandes.

Figura 2 · Maria Lino, S/Título, h 120 cm, 1995. Foto Carlos Fernandes.

a mão obedece à forma que a mente imaginou, ou vai imaginando, o ponteiro deixando impressas na superfície da pedra as marcas que a força do corpo obriga. O talhe em pedra faz-se com ritmo e cadência continuada. Plano a plano as formas desvendam-se balizadas pelo desenho que continuamente se faz na superfície que vai desaparecendo a toque de ponteiro. Mas o talhe directo também se faz em madeira, e se a pedra ao ser desbastada se fragmenta em pó, a madeira lasca-se emanando no ar o perfume da sua seiva. O talhe em madeira é diverso do talhe em pedra, é mais difícil retirar grandes volumes. Como se de anéis de crescimento se tratasse a madeira retira-se lasca por lasca, com enxó, machado, goiva ou formão, num trabalho continuado, igualmente de exaustão (Figura 6). Se na pedra é o choque do metal contra a matéria, na madeira é o fascínio da lâmina, o gume acerado do aço que corta, o som sibilante do talhe. A força impressa nas ferramentas, visível nas marcas que ficam gravadas no cerne. Retirando as especificidades de um e outro material, tudo o resto se baseia num mesmo princípio: descobrir a forma que se encontra em nós e se revela num volume de matéria. A pedra parte-se, a madeira corta-se, o processo é análogo: desenhar, desbastar.

Com técnicas mecânicas, trabalha-se com rebarbadoras, discos adiantados e ponteiros pneumáticos, motosserras e discos de corte. A execução é mais rápida, fazem-se cortes mais profundos e retiram-se grandes fragmentos. Pó e ruído. A relação humanamente próxima ao fazer está mais ausente, interpõem-se entre o corpo e a matéria outros ritmos outros sons, cadências não naturais. As pausas para avaliação do desenvolvimento do trabalho são momentos de paz fulcrais, devolvem a naturalidade ancestral ao trabalho do escultor. Para-se e o mundo cessa, o ar fica mudo. De novo o escultor e a matéria em diálogo, a relação essencial. Novos riscos esboçados no bloco e o ritmo recomeça, intenso e agressivo. Como se o hermetismo da matéria, a sua resistente teimosia à conformação, obrigasse à violência para lhe ser retirada do interior as formas que contém.

Ao contrário da modelação, em que se trabalha a partir de um vazio, no talhe a forma circunscreve-se a um volume que já existe previamente. Em boa verdade a forma está lá, surgindo da remoção do excesso que a natureza criou à sua volta (Figura 7). Desbasta-se em função do desenho que se vai fazendo directamente sobre o bloco. Quando se talha há sempre uma referência concreta, uma massa corpórea a que se amparar, um volume que se torna em forma. A forma é talhada por igual, observando-se cuidadosamente todos os pontos de vista porque a matéria talhável não permite erros. As partes retiradas não podem ser repostas, quanto muito adapta-se, descobrindo uma forma ajustada



Figura 3 · Outubro, 2013. Foto Carlos Fernandes.

Figura 4 · Maria Lino, S/Título, noqueira, 40 x 52 x 23 cm, 2012. Foto Carlos Fernandes.

a um outro pensamento que entretanto surgiu a partir da outra forma que entretanto desapareceu.

Escultura

(...) all skills, even the most abstract, begin as bodily practices (...) technical understanding develops through the powers of imagination. (...) knowledge gained in the hand through touch and movement. (Sennet, 2008:10).

A escultura não tem tempo no sentido de ser, em essência, a mesma expressão artística que era quando foi inventada: uma forma de expressão tridimensional que se baseia na escala, na proporção e na harmonia e se desenvolve no espaço que habitamos.

Uma escultura é sempre fruto de uma ideia. Ideia que se refere a um autor mas que é o reflexo de uma época, de um tempo sociocultural específico que pode fazer sentido num tempo histórico próprio e perder a coerência tempos depois. Para lá dos valores conceptuais, restam como universais os valores compositivos. Uma escultura poderá perder o critério da sua realização, a razão da sua existência, mas nunca perde a sua especificidade de ser escultura, objecto material e concreto. Como escultura, permanece incorrupta e factor de eternas reinterpretações.

Escultura é a capacidade de passar para a matéria aquilo que todos podem pensar, imaginar ou sonhar, mas só alguns materializar (Figura 8). Em escultura a ideia determina-se a partir do momento em que se resolve, ou encarna na matéria com toda a carga de limitações que esta comporta. Escultura é um processo de realização formal tridimensional que se baseia em representações conceptuais ligadas directamente a uma expressão interiorizada de sentimentos, reflexões ou encadeamentos de ideias. A prática — que em escultura deve sempre ser vista como teórico-prática — potencia novos pensares e novos ideários pelo simples facto da aprendizagem específica e do contacto directo com as diversas Matérias. Por outro lado promove um saber intrinsecamente teórico que se adquire pela relação directa com o fazer. Um escultor é-o, não pela utilização de ferramentas e energia física na execução de uma Obra, a técnica de um escultor é acima de tudo a mente por trás disso.

Escultura é também, como desde sempre, um sistema de relações. A relação da forma com a ideia que mais não é do que a adequação do conteúdo ao seu contentor num processo de renovação contínua em que nenhum deles se torna mais importante do que o outro. Forma e Ideia, Ideia e Forma. A forma contém uma ideia e nasce dela ou a ideia contém uma forma pré-definida? Miguel



Figura 5 · Julho 2015. Foto Carlos Fernandes.

Figura 6 · Agosto 2017. Foto Carlos Fernandes.



Figura 7 · Maria Lino, S/ Título, nogueira, 30 x 33 x 27 cm, 2012. Foto Carlos Fernandes.

Figura 8 · Maria Lino, S/ Título. h 144 cm, 2002. Foto Carlos Fernandes.

Ângelo dizia que a forma estava no bloco de pedra e que só era preciso retirar o excesso, a ideia poderia ser então pré-existente, já que uma Forma é, em si, Ideia.

E é na comunhão entre o objectivo da Matéria e o subjectivo da Ideia que a Forma se encontra (Figura 9). A ideia toma corpo na matéria e é aí que subsiste, num mundo que é concreto e ao mesmo tempo subjectivo. A matéria concede um sentido prévio à escultura que a alberga. A forma é ilusória antes de se afirmar na matéria como acção. A matéria é um componente construtivo da forma e ambas condicionam e impõem os seus princípios reguladores uma à outra. Não é possível separar aquilo que na verdade se constitui como um todo, matéria e espírito, forma e conteúdo, ideia e contentor.

Há a relação do escultor com a matéria e a maneira como determinada matéria possibilita, ou impede a expressão de determinadas formas. A matéria é o lugar da possibilidade física de concretização mas também o lugar da impossibilidade de transmutação das ideias em objecto. Na relação que o escultor estabelece com a matéria e que é contingente da forma, podemos falar da técnica que, se hoje em dia é por vezes tão desvalorizada, é ela que permite ao escultor uma maior afinidade entre a ideia base para a obra e a forma final que vai obter. O escultor é, como sempre foi, aquele que tem a potencialidade de transformar ideias em formas tridimensionais, aquele que explora as especificidades de determinada matéria no sentido de as adequar a um discurso pessoal e no entanto universal. Perceber as características das matérias e tirar partido da sua estrutura física e expressiva é o primeiro passo para o desenvolvimento de uma linguagem pessoal, única. Para lá da vontade do escultor há a personalidade e resistência da matéria. É sempre de uma relação de entendimento do escultor com a matéria que as formas tridimensionais se objectivam (Figura 10).

(...) material reality talks back, it constantly corrects projection, cautions about material truth. (Sennet, 2008:272).

Trabalhar em talhe directo sobre um bloco, remete para um tempo sem tempo, e este “tempo sem tempo” remete-me para o atelier da Maria Lino — a que chamou *Temos Tempo* — para uma relação que equaciona harmonicamente o ser e o fazer dando sentido e significado à *physis* grega num envolvimento físico que sintetiza o significado da Escultura. Físico no sentido de uma integridade do Corpo, da plenitude do todo, absorvido numa actividade, como se o ‘à volta’ não existisse. Um estado de ausência da realidade que nos envolve, um confronto com a realidade ela mesma, do Corpo com a Matéria. Mas está para além de um confronto, de uma relação, é como se a matéria que se conforma



Figura 9 · Julho 2015. Foto Carlos Fernandes.

Figura 10 · Maria Lino. S/Título, h 177 cm
2007. Foto Carlos Fernandes.

passasse a pertencer ela mesma à nossa totalidade. Como se pelo facto de a talharmos nos talhássemos a nós próprios numa unidade dinâmica entre corpo, espírito e matéria. É a forma de conhecimento de uma verdade que não se entende de outra maneira. Um processo que tem de ser experienciado para ser percebido. Um inebriante esforço físico e mental que ao final do dia ainda faz a Maria dizer: "Hoje foi bom..."

Referências

- Alberti, Leon Battista (1999) *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid: ed. Tecnos, ISBN 84-309-3336-0
- Galsterer, Alda (2013) *Maria Lino, A Essência das Coisas*, Foz Coa: ed. Fundação Coa Parque –Fundação para a Salvaguarda: ISBN 978-989-98329-0-9
- Hepworth, Barbara (1932), *The Sculptor carves because he must*, The Studio an Illustrated Magazine of Fine and Applied Art. Volume 104, July to December: ISSN 2365-6751, consultado em: <https://barbarahepworth.org.uk/texts/>
- Padovano, Anthony (1981) *The Process of Sculpture*, New York:Da Capo Press, Inc, ISBN 0-306-80273-2
- Sennet, Richard, (2008), *The Craftsman*. New Haven:Yale University Press, ISBN 978-0-300-15119-0

Encobrimentos e (des)rostificações nos autorretratos de Nino Cais

Cover-ups and (de)facializations in Nino Cais self-portraits

KARINE GOMES PEREZ VIEIRA*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Santa Maria; Centro de Artes e Letras; Departamento de Artes Visuais. Av. Roraima, n° 1000. Cidade Universitária, CAL — Prédio 40, sala 1235, Bairro: Camobi, CEP: 97105-900, Santa Maria — RS, Brasil. E-mail: karinegomez@hotmail.com

Resumo: Este texto versa sobre fotografias de Nino Cais (São Paulo-BR, 1969), nas quais se autorretrata encoberto de objetos banais do cotidiano doméstico, ocultando o rosto. Esses autorretratos são analisados com base no conceito de (des)rostificação: ação de desrostificar e voltar a rostificar a imagem, tendo como base Deleuze & Guatarri (2012). A partir da tentativa de desrostificar o autorretrato, Cais alcança outros sentidos no trabalho, mediante união de componentes díspares, que desassossegam o nosso olhar.

Palavras chave: (des)rostificações / encobrimentos / Nino Cais.

Abstract: *This text is about Nino Cais photographs (São Paulo-BR, 1969), in which he photographs himself covered with everyday household objects, hiding the face. These self-portraits are analyzed based on the concept of (de)facializations: action of to defacialize and re-facialize the images, based on Deleuze & Guatarri (2012). From the attempt to defacialize the self-portrait, Cais achieve other senses in his work, through a union of disparate components, that restless our eyes.*

Keywords: *(de)facializations / cover-ups / Nino Cais.*

Introdução

Este texto versa sobre a obra fotográfica do artista brasileiro Nino Cais (São Paulo-BR, 1969). Graduado em Artes Plásticas, na Faculdade Santa Marcelina (FASM), o artista foi premiado e expôs em variadas instituições, destacando-se a 30º Bienal de São Paulo (2012): Brasil e a polêmica “Queermuseu: Cartografias da Diferença” (censurada em 2017), no Santander Cultural, em Porto Alegre: Brasil.

As fotografias de Cais, em questão, são aquelas que ele se autorretrata encoberto de objetos banais do cotidiano doméstico, ocultando seu rosto. Esses autorretratos são analisados com base no conceito de (des)rostificação: ação de desrostificar e voltar a rostificar a imagem, tendo como base Deleuze & Guattari (2012).

1. O rosto e as rostificações

Em arquivo de vídeo produzido para o projeto “Interrompendo Artistas”, de Kátia Maciel, Cais (2012), ao falar sobre o seu processo, conta que nas primeiras fotografias feitas não cobria o seu rosto. Mas, à medida que foi revendo as imagens, percebeu que o semblante “convidava muito para o artista”. Como ele não queria que o espectador interpretasse as imagens pelas feições, se é um rosto alegre ou nostálgico, interessou-se por desidentificar seu rosto, passando, então, a “vedá-lo” e a “camuflá-lo”, para que a identificação das feições diminuísse (Figura 1). Segundo o artista, seu interesse é entender o que chama de “corpo-massa” (um corpo humano que pode ser qualquer corpo), e fazer com que o espectador acesse a imagem pelo todo, sem gerar discussões acerca das feições do rosto.

Conforme Deleuze & Guattari (2012), o rosto é a parte do corpo privilegiada de comunicação e expressão, pois emite e recebe signos significantes; é uma espécie de mapa, com traços, linhas e rugas, que servem como orientação para atribuímos significação a alguém. Logo, o rosto é o que cada um tem de mais individualizado, próprio e singular; funciona como espaço de comunicação, parecendo adquirir vida própria e existir por si mesmo.

Os autores citados afirmam que o rosto não é apenas uma superfície, um invólucro exterior responsável por recobrir a cabeça, porque esta última não é necessariamente um rosto, já que se integra ao estatuto de organismo, comportando um conjunto regulado de órgãos, como o cérebro (o principal órgão do sistema nervoso). Contudo, tanto a cabeça quanto seus elementos podem ser rostificados, assim como o corpo e qualquer uma de suas partes (seios, ventre, pernas). Mesmo os objetos de uso, uma casa ou uma paisagem podem ganhar um rosto. Com essas colocações, Deleuze & Guattari (2012) apontam para o fato



Figura 1 · Nino Cais, *sem título*, 2009. Impressão Lambda. 120x80cm. Fonte: <http://www.huckmagazine.com/art-and-culture/art-2/queermuseu-lgbtq-brazil/>
Figura 2 · Nino Cais, *sem título* (da série Décor), 2009. Fotografia digital, 110x80cm. Artur Fidalgo Galeria. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/nino-cais-sem-titulo-da-serie-decor-slash-untitled-from-the-decor-series-1>

de qualquer elemento ser passível de rostificação. Assim, rostificar algo é dotá-lo de expressão particular, de significância, de interpretação e de subjetivação, produzidas socialmente.

Essa produção social do rosto nem sempre foi comum na humanidade. Os autores referidos citam o exemplo das sociedades “primitivas”, pois nelas poucas coisas “passam” pelo rosto. Sua semiótica não é significante e subjetiva, e sim coletiva, plurívoca e corporal. As máscaras, usadas em rituais, não exaltam um rosto; asseguram a pertença da cabeça ao corpo, interligando-se a outros devires, como os “devires-animais”. Em muitas dessas sociedades, mediante a vestimenta de máscaras e, por vezes, através do uso de substâncias alucinógenas, animais apoderam-se do corpo humano, com a ocultação dos rostos. Nessa acepção, o rosto não é uma necessidade universal, mas uma construção humana.

2. As ambivalências de um rosto

Por ser o rosto uma construção, é possível relativizar os clichês de que deciframos a interioridade de alguém com base nas suas aparências e de que o rosto seja a expressão do “interior” de uma pessoa. Por serem as identidades do sujeito contemporâneo fluidas e provisórias (Bauman, 2005), a supervalorização do caráter simbólico e subjetivo do rosto passa a ser problematizada. Por isso, quem sabe, Deleuze & Guattari (2012) considerem o rosto um território agregador de ambivalências, já que suscita interpretações parcialmente fiéis, se considerarmos que agencia sentidos prováveis e múltiplos, nunca fechados.

Nessa direção, cabe perguntar: por que confiamos no que nos “dizem” formas de olhos, bocas e narizes? Por que eles estariam aptos a expressar o “interior” de alguém, se outras partes do corpo e tudo o que está ao seu redor é potencialmente rostificado?

3. Esfacelando um rosto

Deleuze & Guattari (2012: 40) acreditam que “[...] se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, devir imperceptível, devir clandestino”. Isso ocorre para conduzir-nos ao a-significante, ao a-subjetivo, sendo necessário atravessarmos o muro do significante, mergulhando nele para suscitar intensidades e a criação de um mundo destituído de lógica.

[...] quando o rosto desaparece, quando os traços de rostidade somem, podemos ter certeza de que entramos em um outro regime, em outras zonas infinitamente mais mudas e imperceptíveis onde se operam os devires-animais, devires-moleculares subterrâneos, desterritorializações noturnas que transpõem os limites do sistema significante (Deleuze & Guattari, 1995: 66).

Assim, é importante criarmos novos usos para essa rostificação de tudo, transpondo os limites do sistema significante, pois é “somente no interior do rosto [...] que os traços de rostidade poderão ser liberados” (Deleuze & Guattari, 2012: 66). Essa liberação do código, ocorrida no interior da própria linguagem, consiste em fugas criadoras que conduzem a novos devires em fluxo.

4. As (des)rostificações nos autorretratos de Nino Cais

Todas essas considerações sobre as rostificações e desrostificações, teorizadas por Deleuze & Guattari, são passíveis de relação com as intenções de Nino Cais, ao fotografar-se. A princípio, seus autorretratos podem ser considerados uma forma de reação às rostificações, impostas pela nossa cultura, a fim de desencilhar-se dos traços de rostidade. Isso é perceptível na busca pela ocultação da face, envolvida numa espécie de abstração que abrange tentativas de aniquilar a aparência; evidencia-se, ainda, na busca por escapar da organização humana da figura, mesclando-a com outros elementos. Isso revela, quem sabe, um desejo momentâneo do artista de desviar-se da mesmidade do “eu” para “reter” as características de outros objetos, na tentativa de fundir-se a eles e de desaparecer, por meio dos encobrimentos (Figura 2).

Desse modo, o artista entrega-se a outros devires, tal como um devir imperceptível, o qual se manifesta na tentativa de desaparecer por intermédio das mimetizações e da ocultação da figura, envolvida numa espécie de quase abstração, por aniquilar a aparência do rosto. Mediante composição de cores e estampas semelhantes, usadas sobre o corpo e ao seu redor, o artista confunde-se aos objetos domésticos, tornando-se quase imperceptível em alguns de seus autorretratos.

Por meio do procedimento de encobrimento, o artista contraria a noção tradicional de autorretrato, centrada na fisionomia. Suas fotografias reconfiguram essa noção, impondo-se como autorretratos pela presença física do corpo do artista diante da câmera fotográfica, exibido numa relação com objetos que o rodeiam e o afetam. São imagens que tensionam um universo de materiais simples, quase insignificantes por sua recorrência e trivialidade nas residências humanas, propondo relações inusitadas entre as coisas (Figura 3).

A transposição dos limites do sistema significante, que ressignifica o autorretrato, foi analisada na obra de Nino Cais, por Alves (2013). O autor afirma que, mesmo não havendo o rápido reconhecimento de quem está embaixo dos objetos retratados, por ser Cais fotografado coberto, a sua identidade não é completamente perdida. A partir das escolhas do artista, o corpo institui sentidos aos objetos, que não seriam os mesmos se fossem compostos isoladamente, sem esse contato físico.



Figura 3 · Nino Cais, *Aparador*, 2006. Fotografia. 50x70cm. Fonte: http://www.zupi.com.br/octopus_garden_a_exposicao/

[...] *o corpo jamais poderia ser reduzido a uma base que recebe passivamente os sentidos externos a eles. Ao contrário, em vez de mero sustentáculo, é o corpo que doa e recebe sentido dos objetos. A sua presença é incontornável e mesmo quando talvez exista uma vontade de anular ou igualar o corpo a um objeto barato, ele reaparece chamando a atenção para o aspecto bizarro dessa operação, como se nos lembrasse de sua especificidade em relação aos objetos cotidianos* (Alves, 2013:04).

O corpo, que poderia sugerir passividade, não se apresenta de modo banal e inerte. O artista volta-se sobre si mesmo para investigar as potencialidades e limitações de seu corpo em contato com os objetos que o rodeiam. Desse modo, os objetos agem sobre o corpo e o corpo age sobre eles, e ambos reconfiguram-se nessa conexão ativa.

Os objetos, do modo como são colocados em relação com o corpo do artista, perdem sua funcionalidade doméstica tradicional, ressignificando-se. Logo, o corpo é ativo, uma vez que atribui e recebe sentidos, sendo impossível ocultá-lo, pois os traços de rostidade lhe acompanham. Além disso, seus volumes e curvas sobressaltam. Os tecidos, usados para cobrir, terminam por revelar um rosto anônimo e oculto.

Conclusão

Mesmo sendo possível tratar os autorretratos de Cais como forma de reação às rostificações impostas pela nossa cultura e como uma tentativa de desrostificação, a configuração da cabeça, oculta sob os têxteis, é um dado intrigante no trabalho. Mesmo coberta, a cabeça não perde sua identidade visual; ela “teima” em aparecer e a possibilitar a construção de sentidos, ocorrendo uma nova rostificação da imagem.

Ao retratar o rosto encoberto sob têxteis e o corpo em contato com objetos do cotidiano doméstico, Cais desestabiliza uma leitura da imagem pautada pela expressões fisionômicas faciais, possibilitando outras interpretações ao autorretrato. Os sentidos de suas imagens podem ser acionados em conjunto com a subjetividade e as memórias do espectador. Isso demonstra a dificuldade de afastarmos da significância e da subjetividade, para desrostificarmos os autorretratos.

A vontade de desrostificação se torna impossível; como vimos, a potencialidade de atribuição de sentido está em qualquer objeto, pois a latência de significações não está só no rosto, mas no corpo inteiro e em tudo ao seu redor. Assim, a partir da tentativa de desrostificar a imagem, Cais alcança outros sentidos no trabalho; Seus autorretratos revelam tensões visuais ocorridas devido à tentativa de fundir elementos variados, de unir componentes díspares, os quais desassossegam o nosso olhar.

Referências

- Alves, Cauê (2013) "O corpo no trabalho de Nino Cais" *Performatus*. ISSN 2316-8102. N.7: 01-06 [Consult. 2016-06-25] Disponível em URL: <http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/10/O-Corpo-No-Trabalho-de-Nino-Cais-Performatus.pdf>
- Bauman, Zygmunt (2005) *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN: 978-85-7110-889-9.
- Cais, Nino (2012) "Projeto Interrompendo Artistas: Nino Cais na 30ª Bienal de São Paulo." *Curso de Katia Maciel* (Arquivo de vídeo), Escola de Comunicação — Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lei de Incentivo à Cultura, Ministério da Cultura, Governo Federal [Consult. 2016-08-22] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KptmETAGEig>
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1995) *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34. ISBN: 85-85490-65-9. Vol. 2.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2012) *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2.ed. São Paulo: Ed.34. ISBN: 978-85-7326-017-5. Vol. 3.

Arte y plusvalías: Reflexiones en torno a las ficciones económica y emocional que genera *Cómo doblar tu dinero,* 2008-10 de Daniel Silvo

*Art and surplus values: Reflections on the
economic and emotional fictions Daniel Silvo's
Cómo doblar tu dinero, 2008-10 generates*

CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA* & ARTURO CANCIO FERRUZ**

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, Artista, profesora e 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: mconcepcion.elorza@ehu.eus

**España, Artista e investigador.

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

Resumen: Analizamos el proyecto *Cómo doblar tu dinero*, 2008-10 de Daniel Silvo en relación al término plusvalía o incremento del valor de un bien por causas extrínsecas al mismo. De este análisis se desprende una doble ficción; la económica — en relación al valor monetario de esta obra del artista en cuestión en el mercado del arte — y la emocional — basada en las relaciones interpersonales que se establecen mediante el intercambio de la obra.

Palabras clave: arte / plusvalía / ficción.

Abstract: *We analyze Daniel Silvo's project *Cómo doblar tu dinero*, 2008-10 with regard to the term surplus value or the increase in the value of a good for extrinsic causes. From this analysis it follows a double fiction; an economic one — related to the monetary value of this artist's work within the art market — and an emotional one — based on the interpersonal relationships established by the means of the exchanges of the artwork.*

Keywords: art / surplus value / fiction.

Introducción

A pesar de la innegable relación entre arte y dinero, en el trabajo artístico se alude a esta con mayor frecuencia de manera solapada o indirecta, que frontalmente. En los últimos tiempos, sin embargo, son cada vez más numerosas las aproximaciones a las problemáticas que dicha relación plantea, tanto desde posicionamientos filosóficos y estéticos (Abbing, 2002; Velthuis, 2005; Adler, 2006; Ramírez, 2010; Badiou, 2012; Beech, 2015) como desde las mismas obras de los artistas y su realidad procesual y objetual.

En un primer apartado, exponemos algunas de las ideas de los referentes teóricos mencionados, aludiendo además a algunos artistas y categorizaciones estéticas. Tomando como base estas ideas y la clasificación de José Antonio Ramírez, en el segundo apartado pasamos a analizar el proyecto *Cómo doblar tu dinero*, que el artista español Daniel Silvo desarrolla entre los años 2008 y 2010. Finalmente, exponemos las conclusiones más relevantes a las que nos conduce el análisis realizado.

1. Arte y dinero: algunos posicionamientos teóricos

En primer lugar nos gustaría destacar las declaraciones del filósofo francés Alain Badiou, quien afirma que las ficciones dominantes en el mundo capitalista son las que, de una manera u otra, están relacionadas con la dominación del dinero, alrededor de la cuestión del deseo ilimitado y la competencia. El filósofo plantea que es necesario cambiar la ficción en torno al dinero y señala este cometido como la gran responsabilidad de los artistas contemporáneos (Badiou, 2012).

Además, tanto Hans Abbing como Dave Beech coinciden en calificar la economía del arte como excepcional. Abbing argumenta que los artistas se mueven

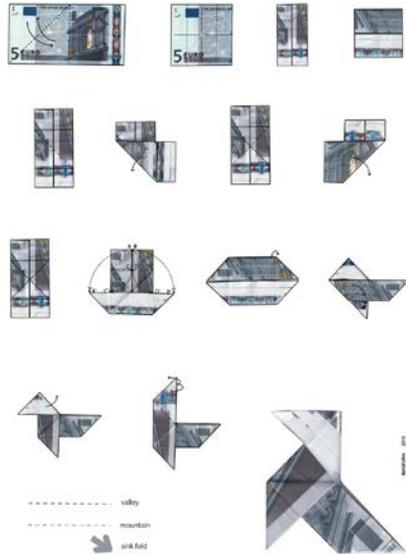


Figura 1 · Daniel Silvo, *Sin título*, 2008. Pajarita origami realizada con billete de 100 pesos mexicanos. Fuente: <https://danielsilvo.com/2013/07/27/marca-espana/>

Figura 2 · Daniel Silvo, *Sin título*, 2010. Instrucciones de plegado de la pajarita origami realizada con un billete de 5 euros. Fuente: <https://danielsilvo.com/2013/07/27/marca-espana/>



Figura 3 · Daniel Silvo, Sin título, 2010. Taco de panfletos con las instrucciones de plegado de la pajarita origami realizada con billete de 5 euros. Fuente: <https://danielsilvo.com/2013/07/27/marca-espana/>

generalmente en la esfera de la economía del don, cuyo impacto en la mística de las artes requiere un enfoque multidisciplinar (Abbing, 2002:11).

Por su parte, Beech mantiene que su crítica de las numerosas teorías de la transformación del arte en un objeto comercial no surge de la creencia de que el arte es demasiado elevado para ser analizado económicamente o que los artistas están tan apasionados por el arte como para dejarse influenciar a sí mismos por intereses financieros (Beech, 2015:3).

Beech también expone que es necesario prestar una rigurosa atención a los diversos mecanismos rivales enunciados o implicados en las distintas teorías de la producción, distribución y consumo de arte en el capitalismo, que sin duda están presentes en el mundo del arte, pero que no son los únicos, ya que otros mecanismos también lo están (Beech, 2015:3).

Es el economista Moshe Adler (2006) quien apunta hacia la existencia de ingresos emocionales, además de los económicos, que los artistas obtienen de la práctica del arte. Adler afirma que dichos ingresos psíquicos se pierden cuando los artistas no realizan prácticas artísticas y que esta ineficiencia del mercado competitivo del arte no sucede en otro tipo de mercado. En los otros mercados, cuando un negocio falla, su pérdida es la ganancia de otro negocio. Sin embargo, cuando un artista no puede dedicarse a la práctica artística, estos ingresos psíquicos no se transfieren a otros artistas o al público; es simplemente una pérdida.

Por otro lado, el sociólogo holandés Olav Velthius (2005) habla de una economía imaginativa, término que — dice — no debería interpretarse como un intento de identificar nuevas tendencias en el arte, sino como la denominación de un modo de reconocimiento económico, que no es generalmente reconocido como tal. El autor pone en cuestión la idea, comúnmente admitida, de que los economistas son los únicos que entienden de economía y afirma que, por el contrario, cualquiera que desee entender cómo funciona este sistema y qué efecto tiene sobre la vida diaria debería volverse hacia el arte contemporáneo.

Velthius apunta además que la noción de que el arte no tiene nada que ver con la economía está obsoleta y señala a numerosos artistas que analizan y parodian procesos y fenómenos económicos en sus obras. Así, menciona figuras conocidas del arte del siglo XX como Marcel Duchamp, Yves Klein, Marcel Broodthaers y Joseph Beuys, o artistas contemporáneos como Jeff Koons, Santiago Sierra, Rob Scholte, Michael Landy and Matthieu Laurette.

Por su parte, Juan Antonio Ramírez (2010:40) sugiere que “[...] son muchas, en efecto, las cuestiones económicas planteadas por los artistas y muy agudas algunas de las soluciones que han venido proporcionando”. El autor ofrece una muestra de varias de estas propuestas artísticas, que agrupa en distintas líneas

temáticas a las que denomina: “representaciones, dinero real, dinero inventado o manipulado, economía ilusoria, trabajo y capital, análisis (diagramas y conexiones) y algunos juegos.” (Ramírez, 2010).

Ramírez clasifica en la categoría *dinero real* “[los] ejercicios [que algunos artistas llevan a cabo] con la identificación literal entre el valor de la obra de arte y el dinero empleado en su producción” (Ramírez, 2010:45). De este modo, cita trabajos como *32.000 euros* de Andreas Sayva (2004), *Airshow* de Daniel Chust Peters (2004) y *Arte reembolso/Art rebate* de Elizabeth Sisco, Luis Hock y David Avalos (1993).

Partiendo de esta línea temática, a continuación nos referiremos al proyecto del artista español Daniel Silvo de título *Cómo doblar tu dinero*, que desarrolla entre los años 2008 y 2010.

2. Objeto de estudio

Daniel Silvo se refiere con frecuencia en su obra artística a las circunstancias materiales en las que se produce el trabajo en arte, sus condiciones de existencia y el modo en que se inserta entre otras muchas prácticas de intercambio. Movimientos de bienes, servicios o ideas que evidencian a su vez la presencia subyacente de posicionamientos ideológicos y ámbitos de poder.

Como hemos mencionado, Silvo comienza este trabajo a finales del año 2008, con una serie de cuatro fotografías, que titula *Cuatro formas de doblar tu dinero*. En ellas aparecen: una pajarita realizada con un billete de 100 pesos mexicanos, una grulla hecha con un dólar estadounidense, y un canario y un pavo real realizados con billetes de 50 euros y 10 euros, respectivamente.

Obviamente — como señala el propio artista — el término doblar adquiere en este caso un doble significado; implica tanto el hecho físico del plegado, como la idea de multiplicar por dos el valor económico. En esta propuesta del artista el papel moneda es el material con el que elabora sus esculturas, que adquieren diferentes formas por medio de la práctica del arte oriental del origami.

En el caso concreto que nos ocupa, en cuanto a la idea del valor como constructo y convención, Silvo afirma que “estos papeles tienen un valor, pero este no es en sí mismo, sino en otro” (Silvo, 2013). Sin embargo, mediante su operación de modificación de la forma del papel moneda, el artista entiende que:

En el momento de transformarlos en figura, les doy un valor que va más allá del medio de cambio. Esa plusvalía podía tener dos manifestaciones: ser considerada una plusvalía económica, o ser lo que he querido llamar una plusvalía emocional (Silvo, 2013)

Con su acción, el artista señala por una parte las condiciones de existencia y valor de estos objetos en el mercado artístico, esta sería una primera forma de plusvalía:

Los parámetros que deciden su cotización oscilan entre los siguientes: cotización del artista en el mercado, originalidad, tamaño de la pieza, materiales y durabilidad de la pieza, número de unidades de la serie... En razón de estos criterios, y conviniendo su precio con Marta Cervera, mi galerista, adjudicamos valores [económicos] a las obras [...] en una horquilla que oscilaba entre los 300 y los 550 USD, dependiendo de la dificultad en la realización de cada una. En la feria de arte NADA, celebrada en Miami en noviembre de 2009, fueron vendidas cuatro figuras a un coleccionista europeo. Esto dejaba demostrado que estos valores eran adecuados para el contexto del mercado del arte (Silvo, 2013)

Sin embargo, a Silvo no le interesa únicamente referirse por medio de su trabajo a cómo una determinada creación adquiere un precio/valor en el seno del mercado del arte en función de las reglas que imperan en dicho mercado. En el contexto de esta propuesta, el artista quiere dar importancia también a los gestos personales que incorpora cada una de las piezas que componen este proyecto y cuyos receptores son otros seres humanos, desconocidos, a quienes dirige sus esfuerzos. Para referirse a este valor añadido que quiere enfatizar, acuña el término de plusvalía emocional. En sus palabras:

El aumento del valor de un objeto, que no se manifiesta en un precio mayor. [...] El material sigue siendo el mismo, así que su valor en cuanto a materia permanece inamovible. El cambio sustancial se produce en su transformación en figura, en su manipulación por parte de un individuo que ha dedicado tiempo y esfuerzo a ello. Cuando este tiempo y esfuerzo es entregado, junto con el objeto, a otra persona, este gesto se convierte en regalo. Y este regalo es recibido por la misma persona que recibe el objeto, y no por otra. El valor monetario puede ser recibido por la empresa que presta los servicios, la multinacional o el banco, pero el único receptor del valor que posee la figura de origami es la persona que está al otro lado del mostrador, la caja registradora o la barra del bar. [...] Este regalo establece entre las personas usuarias del sistema capitalista un vínculo ajeno al sistema económico y propio de las relaciones interpersonales, generando afectos (Silvo, 2013; el subrayado es nuestro).

Otra de las derivas de este proyecto, el cual adoptó en el tiempo muchos formatos, amplía en cierto modo y hace que resuene en otras personas la idea inicial de plusvalía emocional, puesto que en ella el artista comparte instrucciones, de modo que permite a otros doblar su dinero. Como resultado de esta posible acción, colectiva aunque individual, hipotéticos usuarios se encontrarían con billetes que han sufrido este proceso de doblado y desdoblado que quedaría

registrado en el papel moneda como una huella del proceso del que tanto artista como espectadores han sido partícipes. De este modo:

En estos billetes "reinsertados" permanecen unas marcas, las de los dobles efectuados sobre ellos, inalterables e indelebles. De esta manera, al ser intercambiadas una y otra vez, provocarán en cada uno de los intercambios un extrañamiento por parte del usuario del billete, que mirará con curiosidad los múltiples dobles geométricos que hay en él (Silvo, 2013)

De la misma manera, en otra de sus múltiples formalizaciones, el dinero empleado por Silvo era consumido por el fuego, acción por medio de la que el artista ponía en contacto ideas de transformación y destrucción. En este contexto, aun siendo consciente de que para la justicia estadounidense la destrucción del dinero constituye un delito, el artista asume esta operación como un modo radical de transformación que no duda en poner al servicio de su propuesta artística. Una transformación que por lo tanto no implica solo extinción sino también renacimiento y que consideramos directamente vinculada con los cuestionamientos que subyacen al desarrollo de esta propuesta como un todo. Porque, "¿qué manera hay más radical de realizar una transformación sino a través del fuego?" (Silvo, 2013)

Conclusiones

Daniel Silvo nos habla en su trabajo de plusvalías, plusvalías que hacen que el papel sea dinero, o que consiguen que un objeto tridimensional sea llamado arte. Sin embargo, también y sobre todo nos habla de valores no económicos como compartir, jugar, sorprenderse, tener la valentía de destruir para crear.

Son cuestiones que tienen que ver con preguntas que nos hace plantearnos la actividad artística como tal y que nos remiten incluso al sentido de la existencia de esta. Un valor que excede lo económico, lo monetario, lo meramente instrumental.

El artista tiene que ser con frecuencia su propio mecenas y el dinero es a menudo un problema para el artista, como puede serlo para cualquier trabajador. En este caso, Silvo convierte al dinero en el material protagonista de su trabajo de un modo literal. Sin embargo, defiende precisamente la plusvalía que es capaz de generar el arte, también escurridiza e intangible pero en absoluto menos importante. Y lo hace desde un sentido de juego, de duda, sin imposiciones, en el seno del diálogo que supone su trabajo.

Entendemos que este valor emocional del que habla Daniel Silvo, es el mismo al que hace alusión el economista Moshe Adler cuando afirma que los

artistas obtienen un valor psíquico de la práctica del arte, esto es, un valor diferente al económico que, en este caso, el artista trata de reforzar y reivindicar por medio de multitud de estrategias que, entre otras, demandan nuestra complicidad.

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).

Referências

- Abbing, Hans (2002). *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam: Amsterdam University Press. ISBN: 9053565655
- Adler, Moshe (2006). "Stardom and talent" En Ginsburg, V.A. & Thorsby, D. (Ed.), *Handbook of the economics of art and culture, volume I*, pp. 895-906. Elsevier B.V. doi:10.1016/S1574-0676(06)01025-8
- Badiou, Alain (8/6/2012). *Alain Badiou sobre el dinero y la responsabilidad de los artistas contemporáneos* [consulta 2017-11-16] URL: <https://vimeo.com/43682799>
- Beech, Dave (2015). *Art and value: Art's economic exceptionalism in classical, neoclassical and marxist economics*, Leiden & Boston: Brill. ISBN: 9789004288140 E-ISBN: 9789004288157
- Ramírez, Jose Antonio (Ed.) (2010). *El sistema del arte en España*, Madrid: Catedra. ISBN: 9788437627137
- Silvo, Daniel (27/07/2013) *Cómo doblar tu dinero* [consulta 2017-11-16] <https://danielsilvo.com/2013/07/27/marca-espana/>
- Velthuis, Olav (2005). *Imaginary economics: contemporary artists and the world of big money*, Rotterdam: Nai Publishers. ISBN: 9056624016

Éder Oliveira, a Amazônia não é para os fracos

Éder Oliveira, the Amazon is not for the wimps

ORLANDO FRANCO MANESCHY*

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual, curador independente e professor pesquisador.

Afiliação: Universidade Federal do Pará, Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte. Rua Augusto Corrêa, 1 — Guamá, Belém — PA, 66075-110, Brasil. E-mail: orlandomaneschky@gmail.com

Resumo: Este artigo concentra-se na produção do artista paraense Éder Oliveira (1983), nascido na antiga Timboteua, pequeno vilarejo junto da atual Nova Timboteua, município da zona bragantina no nordeste do Pará (Amazônia); filho de um professor e de uma dona de casa, o artista se criou entre a natureza, a escola e seus desenhos. Suas obras atingem o olhar de curadores e público, fazendo parte de acervos públicos e privados, como Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, Centro de Arte Dos de Mayo – Madrid, dentre outros, bem como de exposições no país e exterior, como por exemplo: *Pororoca – A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014; *31ª Bienal de Artes SP*, 2014 e Fundação Serralves, Porto, 2015; *Malerei – oder die Fotografie als Gewaltakt*, Kunsthalle Lingen, Alemanha, 2016.

Palavras chave: Pintura / Amazônia / Arte e Política.

Abstract: *This article concentrates on the production of the artist Éder Oliveira (1983), born in the northeast of Pará (Amazonia), in a village near the small town of Nova Timboteua, son of a teacher and a housewife, the artist was created in the Bragantine zone, between nature, school and drawings. His works reach the look of curators and public, being part of public and private collections, such as the Amazonian Collection of Art of the Federal University of Pará; Dos de Mayo Art Center – Madrid, among others, as well as exhibitions in the country and abroad, like for example: Pororoca – The Amazon in the MAR, Museum of Art of Rio de Janeiro, 2014; 31st SP Biennial of Arts, 2014 and Serralves Foundation, Porto, 2015; Malerei – oder die Fotografie als Gewaltakt, Kunsthalle Lingen, Germany, 2016.*

Keywords: *Painting / Amazon / Art and Politics.*

Acompanho o trabalho do artista Éder Oliveira desde seu tempo de estudante, na Faculdade de Artes Visuais, e pude observar como questões acerca da ideia de identidade o norteiam desde os primeiros trabalhos, em que o rosto do artista, a partir de uma fotografia 3 x 4, retirada de seu documento de identidade, foi empregada como elemento para a construção estética e conceitual. Impressa em papel artesanal feita pelo próprio, a obra é composta por três imagens aparentemente iguais (Figura 1), mas trazendo diferenças sutis, já apontando para um debate que avança por sua produção: o retrato como índice de poder ou segregação; “desde ali já havia uma busca de um autorretrato da exclusão”, como aponta o artista em uma conversa informal.

De lá para cá, a obra do Oliveira ganhou espaço na cena artística. Recebendo, já em 2007, um Segundo Grande Prêmio no *Salão Arte Pará*, com *Sem Título* (2007), ação em espaço público com afixação de cartazes “lambe-lambe” (Figura 2) — intervenção urbana com origem na propaganda popular, nos antigos anúncios exibidos em muros — tipo de experiência que o artista trouxe, ainda, de sua vida em Timboteua. No *Arte Pará*, rostos estampados em alto contraste sobre papel jornal e páginas impressas, faces imprecisas, na instabilidade de pertencimento, aossados pelas estruturas de poder, na luta da ativação de um corpo vivo no mundo, colocando em xeque estigmas e marginalização.

Esse sujeito amazônico, sob continuada discriminação étnica povoa as imagens de Oliveira. O homem mestiço, o negro, o caboclo são os sujeitos para os quais o artista direciona o olhar.

Ali encontrei o homem marginalizado, temido, mas muitas vezes tido como inocente por sua condição, tentando se afirmar perante os desafios cotidianos que a vida o impele, em que normalmente a sorte já o predispõe ao fracasso na vida exigida pelo sistema vigente. Imagens predatórias, fotografias retiradas próximas ao modelo com flash disparado frontalmente gerando retratos vazios de pessoas acuadas, muitos semelhantes aos 3 x 4 colados no RG, que não necessariamente mostram a identidade do portador. (Oliveira, 2014: 346).

O artista, neste seu texto intitulado *Autorretrato*, nos apresenta pistas do universo que optou por abarcar. A identidade do corpo representado pela imagem, em grande parte coletada nas páginas policiais, traz à tona uma espessura da fotografia, que ao subverter o preceito modernista de autoria, em uma perspectiva pós-moderna, conduz a imagem para a possibilidade de ressignificação, de reprodução, de apropriação, atingindo papel de referência, torcendo sua função inicial do objeto fotográfico, mas sem distanciar-se completamente dele. Há uma interrupção presente no olhar dos sujeitos, uma suspensão de



Figura 1 · Éder Oliveira, *Sem Título*, 2006, mista sobre papel. Fonte: Acervo Museu Casa das Onze Janelas.

Figura 2 · Éder Oliveira, *Sem Título*, 2007, Ação em espaço público (cartazes).



tempo nitidamente característica do fotográfico. Essa captura fruto do desejo de permanência, cria o incômodo da fotografia sequestrada, pelos fotógrafos das páginas policiais. Oliveira revela essa indisposição no rosto dos sujeitos, que reativa pela pintura, em murais e telas a óleo, resignificando-os. Sobre esse tipo de instância, de imbricamento, Rosalind Krauss irá dizer:

Esta ideia de captura da experiência fugitiva para conseguir retê-la, de registro do presente e sua conservação apesar da passagem do tempo, Freud a utiliza para caracterizar a fotografia. Contudo, mesmo antes do surgimento da fotografia, já era costume descrever a escrita dessa mesma maneira. Ela também tinha como função consignar a palavra do momento por escrito para restituí-la num outro campo espacial e temporal. A escrita era o instrumento da memória. Como outros instrumentos, era acionada pela mão. A palavra se transferia de um órgão, a boca, a outro órgão menos nobre e requintado, a mão. (Krauss, 2002: 211)

O *Autorretrato* de Oliveira é texto, palavra que constitui um território no qual o artista se compreende, enquanto sujeito que percebe o mundo e é *afectado* (na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari) por este, mas é também pela mão, pela pintura que o artista transfere seu pensamento para o plano físico, reificando aquilo que sua percepção lhe apresenta, tal qual nos propõe Suely Rolnik:

Um outro tipo de experiência que a subjetividade faz de seu entorno é a que designo como 'fora-do-sujeito' ou 'extra-pessoal': é a experiência das forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição de vivente. Tais efeitos consistem em outra maneira de ver e de sentir aquilo que acontece em cada momento. (Rolnik, 2016: 10).

Éder Oliveira não passa incólume ao mundo que o rodeia, atento, compreende claramente as operações que se manifestam no cotidiano, sejam os preconceitos que rondam de forma aparentemente sutil, sejam as violências aos direitos que ocorrem de maneira mais aguda. De sua vila natal até a mudança para a capital foram inúmeras experimentações de estar no mundo, com seus múltiplos atravessamentos entre uma pequena comunidade e a ferocidade de uma das cidades mais violentas do Brasil.

Pelo que o artista nos apresenta em seu texto *Autorretrato*, há em seu processo uma instauração, um sentido em que as coisas já existem no mundo, mas o artista dá a elas a forma, como sinaliza Lapoujade ao dizer que instaurar é um fixar da existência de um ser (Lapoujade, 2017: 81). Oliveira, ao retirar de páginas policiais retratos de sujeitos expostos pela mídia e categorizados por valores maniqueístas, lança luz a uma condição de exceção imposta ao cidadãos das classes menos favorecidas e reitera suas existências.

Retirar a imagem desse contexto comum a ela e transpor em pintura com enquadramento próximo ao rosto, sem algemas, sem circunstâncias, falando de questões humanas e do que isso pode mostrar alheio a uma manchete sensacionalista é o que busco quando reproduzo o retrato do homem amazônico nas paredes da cidade de Belém, impondo ao transeunte o confronto com rostos que ele tende a ignorar, uma imagem que migrou da representação icônica do trabalho para o reflexo daquilo que se deve temer e evitar. (Oliveira, 2014: 346).

Percebe-se com o discurso do artista uma consciência de seu papel enquanto sujeito que ultrapassa o limite do eu para estar no mundo de forma ativa e viva, respondendo aos estímulos que lhe são lançados. Assim foi no projeto *Amazônia, a Arte*, (2010), mostra exibida no Museu Vale, Vitória/ES e na Fundação Clóvis Salgado, Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG, 2010, em que o artista realizou pinturas murais trazendo os rostos de desconhecidos pesquisados em jornais, mesclando-os com de amigos para o exterior e para o interior do prédio, respectivamente. Na mistura, estes rostos não são identificados, e a inocência ou suposta culpabilidade dos suspeitos fica à critério de quem olha, conclamando o observador e perceber os meandros produzidos pela mídia e pela reatividade deflagrada decorrente do que Rolnik chama de “inconsciente colonial-capitalístico” (Rolnik, 2016: 16). Para o projeto *Amazônia, Lugar da Experiência* (2012), quando convidado a integrar o núcleo da Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, propõe uma pintura mural para a Rua da Marinha, 250 e duas telas. Em conversa com o curador, discutiu-se acerca da imagem emblemática do pistoleiro Quintino, que figurou no projeto do artista duplamente, destacando a dubiedade que esta figura propiciava, como podemos ver:

Quintino aparece duas vezes, na rua e dentro da galeria, em tela. O temido “gatilheiro” que nos anos 1980 mudou de lado: deixa de trabalhar — para patrões que encomendavam crimes relacionados à terra para lutar junto às minorias que reivindicam condições justas de sobrevivência no campo. Perseguido e assassinado, Quintino volta como representação de uma das passagens recentes da história de violência na região, muitas vezes figurando em versões controversas, dependendo do posicionamento de quem a conta, ora vilão, ora herói. Éder Oliveira ira, ao se deter na violência cotidiana, retirada das páginas policiais, colocar lado a lado personagens, que por vezes, figuram em lados antagônicos, vítimas e suspeitos, levando-nos, no desconhecimento, a olhar para o retrato daqueles que, muitas vezes, não queremos saber da história, sequer olhar. (Maneschky, 2013: 30)

Essa ambiguidade é uma condição presente no projeto do artista, uma confusão iminente provocada por duas características presentes em seu trabalho: cor forte e os traços fisionômicos. A cor intensa detém suas particularidades,

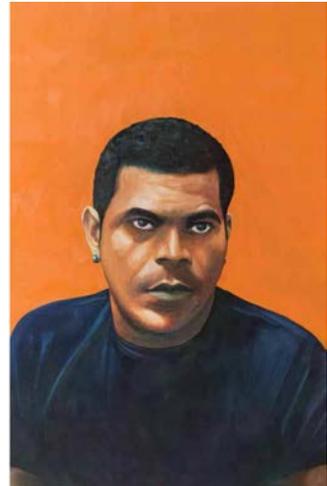


Figura 3 · Éder Oliveira, *Sem Título*, 2012, Intervenção na Rua da Marinha, 250. Fonte:]Arquivo[Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Figura 4 · Éder Oliveira, *Sem Título (Guerrilheiro Quintino)* e *Sem Título — Da Série Camisa Azul*, 2012, óleo sobre tela. Fonte: Acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Figura 5 · Éder Oliveira, *Sem Título (Guerrilheiro Quintino)* e *Sem Título — Da Série Camisa Azul*, 2012, óleo sobre tela. Fonte: Acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.



Figura 6 · Éder Oliveira, *Sem Título*, 2014, *site specific*, acrílica sobre parede, 31ª Bienal Internacional de São Paulo. Fonte: Acervo do artista.

Figura 7 · Éder Oliveira, *Série "S - 1"*, 2015, óleo sobre tela. Fonte: acervo do artista.

uma delas é propiciada pelo daltonismo do artista, que o levou a optar pelo embaite de trabalhar as cores no limite de sua percepção; a outra se apresenta pela magnitude das cores e da luz dos elementos, sejam estes naturais ou empregados pelo homem em cores vivas. Estas colorações estão nas roupas, na tez “morena” do amazônida que detém uma grande gama de tons. Os indivíduos de cor branca no norte do Brasil são minoria diante dos caboclos, negros, mestiços e índios; a despeito disto, o arquétipo de beleza branca, loura, de olhos claros, ainda é idealizado como a suprema beleza por grande parte da população. Padrão difícil de se atingir, obviamente. Mas, este sujeito mestiço, de estatura baixa, pele escura é alvo de preconceito e violência. Este indivíduo com seu rosto marcado por linhas acentuadas, olhar grave, distante do estereótipo de beleza anglo-saxônica encontra-se muitas vezes em posição de suspeição, ora por estar em circunstância de instabilidade em uma cidade violenta, ora por ocupar papel em situação de tensão social. Sua cor de pele e seus traços já os condenam por princípio.

Mesmo quando o artista lança seu olhar para os policiais militares em *Alistamento*, projeto em que dissemina uma convocatória nos quartéis militares de Belém para convidar os alistados a tomar parte de seu trabalho — respondendo a um questionário e participando de uma sessão fotográfica, gerando as imagens que foram transpostas para as telas e paredes da exposição -, o artista revela uma espécie de tensão psicossocial, como aponta a curadora Marta Mestre:

Éder Oliveira nos expõem diante daquilo que deveria ter ficado guardado ou invisível. Uma espécie de “retorno do recalçado nacional” (E. Viveiros de Castro) que “desarranja” corpos, rostos e percepções. E que ao reconfigurar as formas perceptivas existentes torna-se político sem que necessite ser engajado.

ALISTAMENTO assume um magnífico efeito de espelho antropológico que, sob o véu de falar dos outros (soldados), deixa passar observações sobre nós, sobre a nossa cultura, os nossos valores e atitudes. E de um modo simples coloca em evidência o quanto toda a imagem é sempre a imagem de um “outro”, sendo a experiência de alteridade capaz de uma reformulação constante dos termos em que nos definimos. (Mestre, 2015).

Este recalque ao qual Viveiros de Castro se refere e que Marta Mestre se apoia é uma recorrência persistente, uma vez que tantas aspirações foram reprimidas, que constantemente ressurgem, alteradas, de forma distorcida, ou deformada. Neste contexto, Viveiro de Castro revela: “Converter, reverter, perverter ou subverter (como sequeira) o dispositivo de sujeição armado desde a Conquista de modo a torná-lo dispositivo de subjetivação” (Castro, 2008:141).

Assim, o sujeito “não branco”, “moreno”, “rústico”, “marajoara”, “pardo”, “típico”, “nortista”, aparece como designação presente nas respostas das



Figura 8 - Éder Oliveira, *Camuflagem recessiva e Insígnia*, 2015, óleo sobre madeira. Fonte: Acervo do artista.

Figura 9 - Éder Oliveira, *Sala Vermelho*, 2016, Projeto Arte Pará 2016, Casa das Onze Janelas. Fonte: Acervo do Artista.

perguntas feitas por Éder Oliveira, tal qual as constituídas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no censo realizado a cada 10 anos em que a cor da pele é uma das perguntas apresentadas, utilizadas na auto-identificação dos entrevistados. O artista irá perguntar: “1) Como você se vê? 2) Como você vê o homem amazônico?”. Os termos empregados nas respostas formaram um conjunto de palavras, agrupadas em dois conjuntos, de acordo com as perguntas, seguindo o padrão das etiquetas de identificação apresentadas nos uniformes dos membros da corporação: um de como o sujeito se vê e o outro de como este vê o outro; outras obras são retratos dos indivíduos em roupa de camuflagem, parte pintados a óleo, parte em grandes dimensões em madeira, levados para as ruas da cidade.

E essa pessoa recalçada, com

a subjetividade reduzida ao sujeito e que com ele se confunde interpreta o desmoroamento de ‘um’ mundo como sinal do fim ‘do’ mundo e dela mesma. Em outras palavras, esse tipo de subjetividade vive a tensão entre aquelas duas experiências como uma ameaça de desagregação. (Rolnik, 2016:17).

Com sua produção, Éder Oliveira nos expõe uma condição fatídica que os menos favorecidos enfrentam em um país em que a uma vergonha histórica persiste, erigida na discriminação imposta aos desvalidos, num estado de exceção calcado na opressão do herdeiro do sujeito nativo, mesmo sendo este um país mestiço, a fantasia estética anglo-saxônica se impõe.

Oliveira nos convida a perceber um dano histórico, uma continuada exploração do sujeito que, diferente do dominador, vive em condições de interdição, sem poder exercer seus direitos sociais em plenitude, especialmente em um país que é mestiço. Com sua obra profundamente política, o artista nos conclama: Veja! Acorde! Tome posição.

Referências

Castro, Eduardo Viveiros de (2008) Eduardo Viveiros de Castro — Col. Encontros. Rio de Janeiro: Editora Azougue ISBN: 9788588338937.
 Herkenhoff, Paulo (org.)(2014). *Porororca — A Amazônia, no MAR*, Rio de Janeiro: MAR/Contraponto Editora. ISBN: 978-85-64022-60-7
 Krauss, Rosalind (2002). *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili SA.

ISBN:84-252-1858-6.
 Maneschy, Orlando (2013). *Amazônia, Lugar da Experiência*. Belém: Edufpa. ISBN: 978-85-63728-13-13.
 Mestre, Marta (2015) “Alistamento”. [Texto curatorial da exposição homônima,] Sesc Boulevard. Belém — Pará .
 Oliveira, Éder. (2014) “Autorretrato”. *Porororca — A Amazônia, no MAR*, Rio de Janeiro: MAR/ Contraponto Editora. ISBN: 978-85-64022-60-7.

O inconsciente em Fercho Marquéz: reflexões sobre o estado nascente da escultura

The unconscious in Fercho Marquéz: reflections on the nascent state of sculpture

DANIELA MENDES CIDADE*

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Arquitetura (FA), Departamento de Arquitetura. Rua Sarmento Leite 320 CEP 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: daniela.cidade@ufrgs.br

Resumo: Este artigo analisa o trabalho do artista brasileiro Fercho Marquéz (1982), mais especificamente as instalações e esculturas onde ele trata de questões relativas à instauração da escultura, como contenção, molde e resistência. Pretende-se fazer uma metáfora de sua poética com questões políticas: a imposição à sujeição, o manuseio e a morte simbólica. O objetivo é enaltecer aquilo que escapa, se rebela, se subleva e se insurge neste processo de contenções da obra em se fazendo.

Palavras chave: Escultura / contenção / resistência / sujeição / política.

Abstract: *This article analyzes the work of the Brazilian artist Fercho Marquéz (1982), more specifically the installations and sculptures where he deals with questions related to the instauration of sculpture, such as containment, mold and resistance. It is intended to make a metaphor of his poetics with political issues: the imposition of subjection, manipulation and symbolic death. The objective is to exalt what escapes, rebels, revolts and insists in this process of contention of the work in doing.*

Keywords: *Sculpture / restraint / resistance / subjection / politics.*

Introdução

Artistas trabalham constantemente com temas ligados à instauração da obra, mas não é com a mesma frequência que tratam de metáforas subjacentes ao processo, como as questões políticas que podem ser associadas aos momentos da criação. Fercho Marques, jovem artista brasileiro que cursa o mestrado em Artes Visuais do programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mostra em sua produção plástica e teórica esta preocupação. Uma série de trabalhos desenvolvida por ele apresenta determinados elementos, como produção de moldes com lacunas, acesso a lugares improváveis e transitoriedade dos materiais. O objetivo é o de realizar uma reflexão, através de metodologia dialética, sobre o inconsciente, e o paradoxo da sujeição e da resistência na obra em se fazendo. Trazendo exemplos de autores como Marie-José Mondzain (2017) Murielle Gagnebin e Christine Chavinel (2007), passando por autores e artistas contemporâneos como Gordon Matta-Clark e Robert Smithson, procurar-se-á também falar sobre os dilemas atuais e desafios da arte, a partir daquilo que se recusa ao controle do artista, mostrando-se reativo a toda a forma de submissão. A ultrapassagem dos limites impostos pelas formas da escultura, onde algo escapa para trazer a surpresa e, talvez, o fracasso, é o mote da conclusão. O texto passa pelas articulações entre contenção, fracasso e criação baseado no mito grego de Sísifo (Camus, 2008), fracasso quando ele inclui o contrário, esperança e superação em arte, e os hiatos abertos entre intenção e realização da obra.

1. As tentativas de imposição e o inconsciente rebelde

Para uma exposição intitulada *À imortalidade da espera*, realizada na Galeria do Centro Cultural da Santa Casa, em 2017 em Porto Alegre, Marquéz se refere a projetos e trabalhos escultóricos onde a morte se coloca como contexto poético e político, e que enaltecem o conteúdo que escapa, e que produz uma zona de frustração, um espaço fugidio e instável. Ele classifica os projetos como *deseñhos-aparições*: “São previsões de morte, previsão de velório, previsão de paisagens mortas” (Marquez, 2017:13). Estes projetos são enviados a um marceneiro, o qual executa os moldes em madeira, caixas e caixões que posteriormente irão tentar reter o líquido quente da parafina. O artista faz uma comparação deste ato com “o escamoteamento da morte nas sociedades contemporâneas” (Marquez, 2017:17). Em seu discurso, ele se refere a tentativa de aprisionamento do espaço e à reação daquilo que não quer se submeter ou aparecer. A glicerina é o material condutor que convida o espectador ao que ele denomina de *tempo de morte*. No momento em que foi vertida ou disposta nas concavidades da obra, a glicerina passa a ser o material condutor:

sem forma, a glicerina líquida logo se exime daquele com quem tem o encontro, e parte em descida. Vai gordurosamente, pelo interior, penetrando o aquem-madeira, aderindo ao fundo das concavidades e, finalmente, escapa, vazando por entre as paredes (Marquez, 2017:19).

Trata-se de uma insubmissão do material, metáfora da sublevação, demonstrando a potência visual dos corpos que resistem à opressão. Poderia haver aqui uma equivalência visual e conceitual, enaltecendo e restituindo a dimensão sensível e, portanto, estética e política do trabalho? Um desejo que escapa rasgando a fronteira, e se opõe à tentativa de um aprisionamento.

Podemos aqui fazer uma analogia ao inconsciente. Como liquidar os conteúdos da memória, onde algo que foi ex-sabido, esquecido, continua em uma camada latente de cera quente, e pode escapar a qualquer momento entre frestas? Referimo-nos aqui a uma teoria fundamental da psicanálise. Valéry já lembrara a poética do esquecimento de Mallarmé, em um poema denominado *Le Rameur* (O Remador). O poeta assume o papel do remador que rema contra uma corrente poderosa (Valéry, 1987). As fronteiras entre o lembrar e o esquecer se estreitam. Valéry lembra de um "esquecimento positivo" (Valéry, 1987), um esquecimento curativo onde os conteúdos inúteis da memória são "rejeitados" para a reconstituição da capacidade criadora. Criar através daquilo que escapa, e que normalmente é esquecido. O esquecimento pode ser visto como um abandono à inutilidade da vida, e à maneira que nos tentar impor as coisas, para poder atingir algo espiritualmente maior, superior. Weinrich (2001) lembra que o esquecimento está sempre mergulhado no elemento líquido das águas, onde "contornos duros da lembrança e da realidade são *liquidados*" (Weinrich, 2001:114).

Uma das questões mais enigmáticas nos trabalhos de Marquéz é o pensamento constante de morte, algo que está em uma zona inconsciente, representada pelo interior dessas caixas-pretas que tentam aprisionar, estocar. São zonas sombrias, profundas. Podemos fazer aqui uma analogia à iconocracia dos dias atuais, onde vivemos em um mundo submisso às imagens e ao olhar. Podemos lembrar aqui todas as tentativas de imposição e interdições à exposições de arte contemporânea, como as acontecidas recentemente em Porto Alegre, Brasil, com a proibição da visita e o fechamento da exposição *Queermuseu*, no Centro Cultural Santander, em 2017. Marie-José Mondzain (2017) ressalta que a era atual, pós-industrial, é marcada por um período de saturação do espaço público a serviço do poder econômico, provocando uma crise de vitalidade e imaginação, pelas amarras que nos são impostas pelo poder constituído. Segundo a autora, estas contenções provocam uma crise na liberdade do olhar e das relações, fazendo com que desaprendemos a ver e a imaginar livremente.

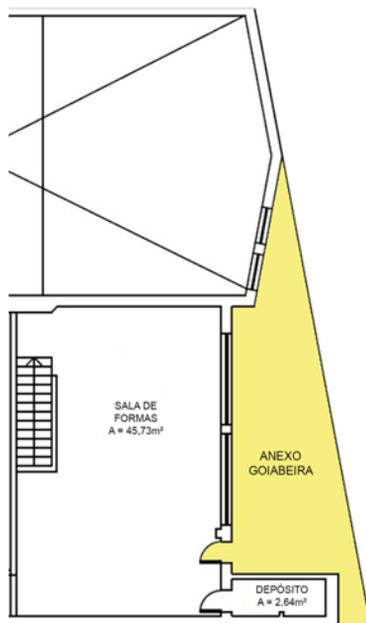


Figura 1 · Fercho Marquéz, *Anexo Goiabeira*: cova sem identificação (cova intervencionada), 2017. Reprodução em caixa de madeira e vidro, 29,8 cm x 25cm. Fonte: Fercho Marquéz

Figura 2 · Fercho Marquéz, *Anexo Goiabeira*: cova sem identificação (detalhe planta baixa, 2017. Reprodução em caixa de madeira e vidro, 13 x 23 cm. Fonte: Fercho Marquéz



Figura 3 · Fercho Marquéz, Anexo Goiabeira: cova sem identificação (coluna de glicerina), 2017. Suporte de madeira e 30 placas manipuláveis de glicerina, 20cmx38cmx20cm. Fonte: Fercho Marquéz

Para ela, a liberdade do olhar é algo ligada ao desejo, e desejar ver é aceitar uma abertura ao inconsciente, assim como a como todas as nossas insatisfações e interdições, transbordando-as.

2. O recalitrante

Murielle Gagnebin (2007) em *L'image Recalitrante* nos lembra os sinônimos e significados do adjetivo, que podem ser associado ao paradoxal trabalho de Marquéz: a resistência, teimosia, obstinência, desobediência, voluntariedade, insubordinação, insistência, perseverança, renitência, casmurrice, persistência. Assim como algo que encontra-se na condição de aferrado, refratário, afincado, acirrado, cabeçudo, relutante, pertinaz, enfim, alguém ou algo que não se deixa enquadrar. Marquéz afirma que seu trabalho é um questionamento sobre a forma, ou o caixão: “Ataco, pois, a permanência, a constância, a imutabilidade dos materiais, buscando o não acabado, o que escapa” (Marquéz, 2017:28).

Geometricamente concebidas, suas formas e moldes são feitos de madeira que tem suas partes encaixadas e parafusadas umas às outras. Mas a glicerina líquida é um material recalitrante, que ocupa o espaço mas se camufla ocupando as pequenas frestas. Para Marquéz, a pele da escultura é uma espécie de passageiro clandestino, que se incrusta nos veios da madeira, impondo através dos poros a sua rebeldia. Ele cita Georges Didi-Hubermann (1997), e adota a referência artística do escultor italiano Giuseppe Penone, e seu *Libro di cera*, de 1969, onde foram encadernados duas placas de cera prensadas entre si, com pavios, durante 1 minuto e 20 segundos. Este tempo, que também está presente no título da obra, é o tempo que o fogo vai derreter e desfazer a forma. Trata-se de um processo semelhante ao realizado pelo americano Gordon Matta-Clark também de 1969, intitulado *Photo-fry*, que fala da obra em processo, de sua poiética, do laboratório, do trabalho em atelier. E implica em pensar este texto como um processo, como instauração, um esforço para conectar fragmentos, fazendo um paralelo com o trabalho de collage. E ao mesmo tempo relaciona-se com a conjugação do fenômeno arquitetônico e urbanístico, a construção de espaços, de lugares, e sua destruição, sua fragmentação, enfim, sua insubordinação e recalitrância.

Robert Smithson publicou muitos textos críticos sobre o processo de diferentes artistas e sobre o seu próprio trabalho, em reflexões que abrangem a entropia, os mapas e os paradoxos (as oposições, como a relação negativo/positivo). Sua atividade artística é toda marcada por essas oposições entre natureza/cultura, espaço/tempo, monumentos/antimonumentos, lugar/não lugar, deslocamentos/limites. A insubordinação dos elementos naturais, as tentativas

de exceder os limites, aparecem na utilização pelo artista dos mais diferentes meios e categorias, sem distinção ou hierarquias entre a produção de objetos individuais, earthworks, nonsites, desenhos, mapas e fotografias, filme e escrita. Seus nonsites, nos quais se estabelece uma dialética entre o trabalho externo e o interno às galerias e museus, marcam o envolvimento de Smithson com a land art, da qual se torna um dos principais artistas e teóricos. Seu trabalho mais conhecido, *Spiral Jetty* (1970) tem como referência a arte pré-colombiana.

Em seus escritos, organizados por Jack Flam (1997), Smithson fala em conceitos como des-arquitetura (um negativo da arquitetura, um sentimento que acompanha o artista antes que ele defina seus limites fora do atelier, uma espécie de insubordinação à arquitetura, um levante), fragmentação e tempo. O próprio conceito de entropia tem a ver com o tempo como duração, onde a dimensão temporal é entendida como irreversível, correspondente a uma progressiva fragmentação e insubordinação da forma.

As formulações e as idéias de Smithson sobre a entropia aparecem em muitos dos trabalhos iniciais de Matta-Clark, como a *Foto-fry*, um pequeno projeto fotográfico de 1969, além de outros 8 projetos que envolvem o cozimento de materiais. Trata-se de uma relação com a alquimia, e com a transmutação de metais em ouro. Curiosamente, Matta-Clark usa fragmentos de emulsões de fotografias pollaroid cozidas — no caso específico de *Foto-fry* uma foto de uma árvore de natal, que se transformaria em folhas de ouro. A resistência, teimosia, obstinência, desobediência, voluntariedade, insubordinação, insistência, perseverança, renitência, persistência, são conceitos que aparecem neste trabalho.

3. A paisagem-cemitério

Gostaria de me deter aqui em uma obra de Marquéz, denominado *Anexo- goiabeira: cova sem identificação* (Figura 1), de 2017, e suas relações com a morte, as tentativas de limitação cerceamento e aprisionamento, a insubordinação e desobediência e o esquecimento.

Trata-se de uma instalação em uma área abandonada, um pequeno jardim ou pátio junto à sala de formas de escultura, do Instituto de Artes da UFRGS, prédio construído no início da década de 1940 (Figura 2). O acesso ao lugar é difícil, pois de um lado está o antigo de pedra. Nele, marcando uma resistência, como uma erva-daninha, nasceu uma goiabeira, cujas raízes penetram obstinadamente entre as pedras do muro.

Do lado oposto, a área faz limite com o Auditório Tasso Correa, do Instituto de Artes. Trata-se de um fosso, um espaço de sobra de terreno. Ali, Marquéz interveio, posicionando uma série de placas finas de glicerina (Figura 3),

que dialogam com a dispersão e o abandono do lugar. A ideia do artista foi a de deixá-las dispersas, para que os movimentos do vento, da chuva e da intempérie, além das folhas da goiabeira, se depositassem “como decantação das dinâmicas daquele espaço, filtros que capturavam estas dinâmicas” (Marquéz, 2017:115). O artista fala deste território de possibilidades, situadas nestes escombros, do esquecimento do lugar que não tem registro nas plantas arquitetônicas da construção, e da sua potente insubordinação: “Pois não é que nesta pele-muro nasce, frondosa, a goiabeira branca? Começou na parte de cima, e desceu, com suas raízes desafiando a gravidade” (Marquéz, 2017:116).

Conclusão

Os hiatos abertos entre as lacunas de intenção e realização da obra de Fercho Marquéz nos servem para refletir sobre o inconsciente, que nos constitui e nos é interdito. Como na obra *Reality Properties:Fake States*, de Matta-Clark, onde o artista adquiriu pequenas parcelas de terrenos, sobras sem acesso possível, a aproximação com o inconsciente é inevitável.

Do ponto de vista descritivo, aquilo que é “inconsciente” se opõe à tudo aquilo que é considerado “consciente”, assim como a diferença que existe entre o desconhecido e o conhecido. Do ponto de vista psicológico, o sistema inconsciente é regido por regras particulares: ele não possui índice de tempo, e seus conteúdos são caracterizados pela livre circulação de cargas afetivas que o são associadas. É neste ponto de vista que se pode fazer uma comparação do inconsciente com a insubmissão, insubordinação e resistência da obra de arte: ela se forma quando escapa do controle, quando se insurge e se rebela, apesar da possibilidade de fracasso, em busca da liberdade.

Referências

- Camus, Albert (2008) *O mito de Sísifo*. São Paulo: Ediouro. ISBN 9456070106670.
- Didi-Hubermann, Georges (1997) *L'empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou. ISBN: 9782749234458.
- Flam, Jack (1997) *Robert Smithson*. New York: Documents of the twenty century. ISBN: 97805220203853.
- Gagnebin, Murielle e Savinel, Christine (2007) *L'Image récalcitrante*. Paris: Nouveau Sorbonne. ISBN: 87854-227-4.
- Marquéz, Fercho (2017) *Matéria, madeira, molde*. Prova de qualificação de mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Orientador: Maria Ivone dos Santos.
- Mondzain, Marie-José (2017) “Para os que estão no mar...” In: Didi-Hubermann, Georges (Org) *Levantes*. São Paulo: SESC.:48-62. ISBN: 978-85-9493-058-3.
- Valéry, Paul (1987) *Oeuvres-Mémoire*. Paris: Gallimard. ISBN: 9782070105779.
- Weinrich, Harald (2001) *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. São Paulo: Civilização Brasileira. ISBN: 9788520005422.

Histórias fora da ordem: agenciamentos entre Livia Flores e Clóvis Aparecido dos Santos

*Stories out of order: Agency between Livia Flores
and Clóvis Aparecido dos Santo*

BEATRIZ PIMENTA VELLOSO* & RAYLTON ZARANZA**

Artigo completo enviado a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual e professora universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes, Departamento de Artes visuais — Escultura (BAE). Av. Pedro Calmon, 550, Cidade Universitária, Cep 21941-901, Rio de Janeiro — RJ, Brasil. E-mail (pessoal): biapimentav@gmail.com

**Brasil, artista visual e estudante de graduação.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Visuais — Escultura (BAE). Av. Pedro Calmon, 550, Cidade Universitária, Cep 21941-901, Rio de Janeiro — RJ, Brasil. E-mail (pessoal): tonzaranza@outlook.com.br

Resumo: A partir do conceito de agenciamento formulado por Deleuze e Guattari, e conceitos de Foucault explicitados no contexto da arqueologia do saber, este texto analisa os sentidos gerados pelas obras de Clóvis Aparecido dos Santos (artista que trabalha no atelier do Museu Bispo do Rosário) quando foram instalados por Livia Flores (artista-pesquisadora e professora da UFRJ) na Galeria do Espaço Cultural Sergio Porto, na 26ª Bienal de São Paulo e no Museu Histórico Nacional.
Palavras chave: arte e loucura / agenciamento / crítica das narrativas.

Abstract: *From the concept of agency drawn by Deleuze and Guattari, and concepts from Foucault's archeology of knowledge, this text analyzes the meanings from the works of Clóvis Aparecido dos Santos (artist working at Museu Bispo do Rosário atelier) when installed by Livia Flores (artist-researcher and professor of UFRJ) at Espaço Cultural Sergio Porto, the 26th Bienal de São Paulo and at the National Historical Museum.*

Keywords: *art and madness / agency / criticism of narratives.*

Livia Flores (1959) — artista visual, pesquisadora e professora universitária —, atua em interstícios institucionais e se dedica a investigar questões referentes ao cinema expandido. A partir do conceito de “cinema sem filme”, ela transporta objetos captados as margens da cidade para instituições. “Em vez de o filme deslocar o mundo — a cidade — para dentro da galeria, são os objetos e artistas encontrados em suas franjas” que se evidenciam, devolvendo o cinema ao mundo. Vendo sua “imagem de artista espelhar-se no limiar” entre o visível e o não visível, nos reflexos de um espelho que carrega junto ao seu corpo, questiona-se “sobre a relação entre o periférico e a formação de imagem”. (Flores, 2007:35). As experiências contidas nos trabalhos de Livia indicam que “vivemos um estado de ser cinemático”, capaz de materializar todos os nossos sonhos e desejos, portanto, antes de vermos o mundo real já o imaginamos a partir de projeções e telas radiantes, deste modo, para escapar à luz dos clichês e suas infinitas repetições é preciso operarmos dobras que nos dão acesso às áreas de invisibilidade (Flores, 2012:13).

Clóvis (1960) gosta de andar, coletar, colecionar e combinar objetos que encontra pelo mundo, “diz que quando caminha não pensa em nada, apenas compõe e canta músicas”, assim veio de Avaré, uma cidade do interior do Estado de São Paulo, caminhando à beira de estradas e rodovias até chegar a cidade do Rio de Janeiro (Resende, 2015:1). Livia conheceu Clóvis na Fazenda Modelo, uma instituição que recolhia a população das ruas do Rio e a alojava em zonas afastadas da cidade.

O primeiro agenciamento entre os dois artistas ocorreu através de trabalhos produzidos por Clóvis na Fazenda Modelo, deslocados por Livia para a Galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, um cubo branco de paredes vazias que levava o espectador a se aproximar dos objetos posicionados ao centro (Figura 1 e Figura 2). Para chegar a estes o visitante tinha que atravessar o chão da galeria, coberto por tacos soltos, que faziam barulho e se desordenavam na medida em que eram pisados (esta foi uma potente contextualização de Livia para instalar o lustre e a casa de Clóvis). Na época, o piso de granito instalado no Espaço por uma reforma da Prefeitura não agradou à direção nem aos artistas que frequentavam a galeria, os tacos de madeira que o cobriam, agrupados em diferentes formas, ironicamente, foram apreciados em seu conjunto ordenado, mas rejeitados por suas unidades, sempre na iminência de soltar e desencadear um acidente. A redundância das linhas que se formam entre um taco e outro — no contexto do Concretismo definidas como linha orgânica em conceito formulado por Lygia Clark (1954) — é similar à organização de moléculas enquanto constituem uma determinada substância.



Figura 1 · Livia Flores, *Puzzlepólis*, 2002, instalação (tacos e objetos de Clóvis Aparecido dos Santos), Galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro. Fonte: Arte Bra vol. 5.

Figura 2 · Livia Flores, *Puzzlepólis*, 2002, instalação (tacos e objetos de Clóvis Aparecido dos Santos), Galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro. Fonte: Arte Bra vol. 5.

Deleuze e Guattari (2011) concebem uma metáfora que explica as associações que constantemente se criam entre o ser e as coisas do mundo, explicando “a ontologia como geologia: ao invés do ser, a terra, com seus estratos físico-químicos, orgânicos, antropomórficos,” com suas camadas estratificadas, em processo de composição ou decomposição. O professor Challenger, personagem de histórias de ficção científica, diz que no início “a Terra era um corpo atravessado por matérias instáveis não formadas”, para a frustração de uns e a felicidade de outros, enquanto tudo parecia ser mutação e novidade produzia-se no mundo um fenômeno de estratificação das matérias instáveis, que aprisionava “intensidades livres ou singularidades nômades” em sistemas de ressonância e redundância. Os estratos formavam camadas que operavam por “codificação e territorialização”, mas a terra, ou o “corpo sem órgãos” (um corpo sobre o qual o que serve de órgãos se distribui segundo movimentos gerados por multiplicidades), “não parava de se esquivar ao juízo, de fugir e se desestratificar, se descodificar, se desterritorializar”. As camadas estratificadas grupavam-se, no mínimo, aos pares, uma servindo de substrato à outra. A superfície de estratificação entre uma e outra camada era um “agenciamento maquínico”, o qual não se confundia com as camadas, e por ser mais denso, ficava entre elas, tendo uma face voltada para os seus estratos e outra face voltada para o corpo sem órgãos (Deleuze & Guattari, 2011: 56, 70, 71).

A partir desse mecanismo abstrato é possível imaginarmos a potência do agenciamento entre Clóvis, que tem o acaso e a coleta de coisas encontradas no mundo como princípio de sua arte, e Livia, que questiona em suas instalações o funcionamento das camadas estratificadas das instituições de arte. Em Puzzlepólis II, instalação realizada na 26ª Bienal de São Paulo, o cruzamento de imaginários dos artistas e do campo da arte torna-se mais nítido, não são apenas dois objetos em uma galeria, mas uma multiplicidade deles simulando uma cidade pulsante e com luz própria (Figura 3). Cidade esta que se desloca em sintonia com os movimentos do espectador, na medida em que suas luzes são refletidas nas vidraças do prédio da Bienal, cobertas, por Livia, de vinil preto transparente, tendo os reflexos do dia confundidos com a paisagem externa, e de noite se assemelhando a uma cidade real (Figura 4). Vista através de reflexos a heterogeneidade desta cidade se estratifica, oculta a relação de descontinuidade que existe na combinação de objetos que dispensa critérios de escala, técnica ou função. Objetos híbridos que assentados sobre rodas ou sustentados por improváveis colunas, permanecem flutuando em meio a mercadorias de alto valor simbólico.

Igualmente notável é a produção de Clóvis instalada por ele mesmo em seu espaço de trabalho na Fazenda Modelo, ali os mesmos objetos pendurados na

trama do telhado resgatam a paisagem da cidade que, furtivamente, o convidou a se retirar (Figura 5). A casa da Fazenda que se transfere para o alto de um prédio parece ser o começo de São Paulo, do Rio de Janeiro, de todas as cidades do mundo. Clóvis, como filho mais velho, ainda bem jovem, ouviu de sua mãe “se não tinha condições de ajudar na manutenção da família, deveria então procurar o próprio sustento” (Resende, 2015:1). Assim ele saiu de Avaré, uma pequena cidade formada pela economia agrícola e pecuarista, hoje uma estância turística conhecida como “capital nacional do cavalo”, que anima sua agenda com dois grandes eventos anuais, a Exposição de Agropecuária e a Feira de Música Popular Brasileira.

Livia, que já problematizava a questão da identidade nas megalópoles, especialmente no trabalho *Lambe*, de 2002 — no qual prédios administrativos da cidade, fotografados à noite, foram impressos em formato 3X4 fazendo referência a triagem operada nas recepções, quando solicitam a quem entra o número de identidade e o arquivam junto a uma foto registro neste mesmo formato — ao ver a cidade de Clóvis se identifica e constata que ela também é de sua responsabilidade (Figura 6). Pensando nas condições de desigualdade em que foi constituída a sociedade brasileira, em 2007 a artista faz uma intervenção dentro de uma vitrine do Museu Imperial, na cidade de Petrópolis, RJ, instalando uma pilha de cobertores baratos (normalmente usados por moradores de rua em tempo frio), junto aos pertences da Princesa Isabel (filha de D. Pedro II, que assinou a Lei Áurea, em 1888, libertando tardiamente os escravos no Brasil) e as ferragens que atavam mãos e pés de escravos. (Figura 7).

Em 2015, Clóvis realiza sua primeira exposição individual em São Paulo, na Galeria Estação, um espaço dedicado a revelar a arte brasileira não erudita, que deseja incluí-la como linguagem no circuito artístico contemporâneo. As pinturas exibidas nessa exposição sugerem fragmentos vistos ou coletados nas estradas, que desde cedo fascinaram o artista (Figura 8). Clóvis somente deseja experimentar o mundo, para isso tem a rodovia e os veículos que nela transitam, “um corpo sem órgãos”, que ignora a negação e a privação. Nas linhas e planos traçados pelo seu pincel, carros, plantas, animais e homens não se deixam reduzir, e nas formações do inconsciente se associam, mudam de natureza e formam uma multiplicidade, que se modifica “segundo outras distancias, conforme outras velocidades e com outras multiplicidades, nos limites de limiares”. (Deleuze & Guattari, 2011:56-7, 59).

O segundo agenciamento entre os artistas ocorreu em 2016, quando Clóvis já trabalhava no Atelier Gaia, espaço vinculado ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, que funciona dentro da Colônia Juliano Moreira, uma



Figura 3 · Livia Flores, *Puzzlepólis II*, 2004, instalação vista a noite (objetos de Clóvis Aparecido dos Santos e vinil preto), 26ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arte Bra vol. 5.

Figura 4 · Livia Flores, *Puzzlepólis II*, 2004, instalação vista a noite (objetos de Clóvis Aparecido dos Santos e vinil preto), 26ª Bienal de São Paulo, 2004. Foto Wilton Montenegro

Figura 5 · Local de trabalho e moradia de Clóvis na Fazenda Modelo

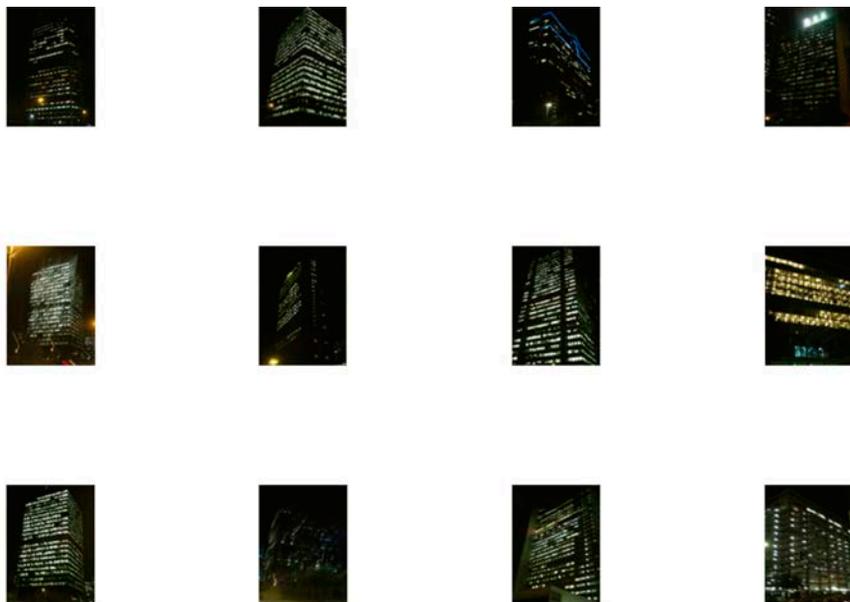


Figura 6 - Livia Flores, *Lambe*, 2002, detalhe (66 impressões fotográficas em formato 3x4 realizadas em colaboração com Raimundo Bandeira de Mello). Fonte: Arte Bra vol. 5.





Figura 7 - Livia Flores, *Pilha*, 2007, instalação (cobertores empilhados), vitrine da Sala Princesa Isabel, Museu Imperial de Petrópolis, RJ. Fonte: Arte Bra vol. 5.

instituição municipal que oferece assistência à saúde mental, localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro. A Colônia que antes mantinha seus pacientes em regime interno, isolados do resto do mundo, hoje oferece assistência e atividades durante o dia, deixando-os sair ou voltar para casa quando quiserem. Clóvis tem na colônia um porto seguro, costuma sair sem destino pela Linha Amarela e desaparece por tempo indeterminado, mas sempre retorna ao atelier. Em 2017, no último encontro entre os artistas, Livia dirigiu e produziu um vídeo que foi deslocado do Atelier Gaia, no Museu Bispo do Rosário para a Galeria do Império, do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro (MHN), para dentro da exposição *Histórias fora da ordem* (da qual participei e realizei a curadoria em parceria com o artista-pesquisador Luciano Vinhosa), onde Clóvis aparece, cantando. No MHN, a Galeria do Império abriga uma exposição permanente de peças referentes ao período em que a família real portuguesa se estabelece no Brasil, entre 1822 e 1889. Temas de destaque nesse período são a economia baseada na mão-de-obra escrava, a Guerra do Paraguai, a Princesa Isabel, a abolição da escravidão e a Proclamação da República. Como no Museu Imperial de Petrópolis, a presença dos escravos no MHN se restringe a algemas e instrumentos de castigo, salvo raras exceções como soldados negros sem identidade, vistos ao longe em pinturas de batalhas da Guerra do Paraguai. No vídeo produzido por Livia vemos Clóvis no Ateliê Gaia cantando uma música de sua autoria, que traz tanto um imaginário infantil quanto a de um trabalhador rural e seus patrões, ressoando vozes fantasmas de um passado sem representação (Figura 9).

Andando à margem de viadutos e grandes rodovias, frequentemente Clóvis é visto atravessando lentamente paisagens entrecortadas por veículos velozes. Assim lhe vêm as imagens que canta em sua voz monocórdia:

olhei pro leste, olhei pr'oeste... eu vi a boiada que ia chegando... cheguei na sede da fazenda, o gado estava em frente ao curral... e o cavalo comendo aquelas graminhas verde ao redor do escritório... eu vi o menino tocando violão e ao seu redor cheio de carneirinho... por isso meu querido filho ouça sempre o conselho de sua mamãe e do seu papai, pra mais tarde você não se arrepender... O tempo estava de chuva relampiegava muito forte... mas eu era empregado tinha que trabalhar... arriei o meu cavalo e peguei uma estrada muito velha aonde existia uma bandeira muito antiga... eu fui obrigado a descer do cavalo e me esconder debaixo daquela bandeira... onde existiam aquelas abelhas que não podiam sentir o cheiro do sangue...

No Museu Histórico Nacional o monitor instalado abaixo dos retratos de famílias da aristocracia do café, a voz de Clóvis invade o espaço da Galeria do Império, atravessa móveis, porcelanas, livros, armas e bustos de mármore, reverberando nos instrumentos de castigo da senzala (Figura 10).

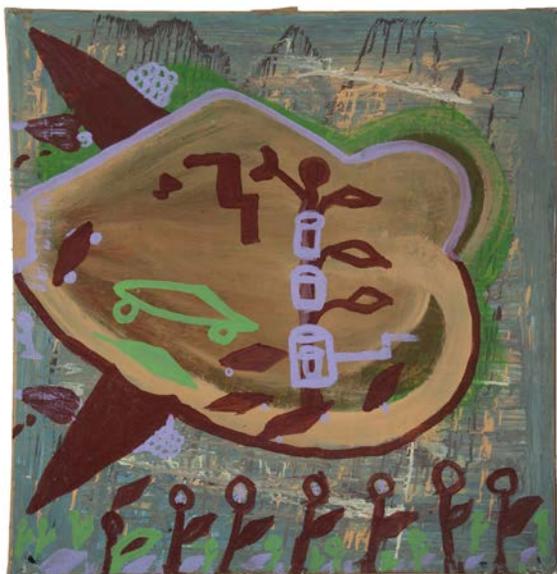


Figura 8 · Clóvis Aparecido dos Santos, *Sem título*, 2015, pintura (acrílica/vinil sobre papelão), 92x89cm. Fonte: Galeria Estação

Figura 9 · Livia Flores, *Uma bandeira muito antiga*, 2017, vídeo (colaboração de Clóvis Aparecido dos Santos, câmera e edição de João Wladimir), duração: 5'56", Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Foto Beatriz Pimenta



Figura 10 · Livia Flores, *Uma bandeira muito antiga*, 2016/2017, vídeo (colaboração de Clóvis Aparecido dos Santos, câmera e edição de João Wladimir), duração: 5'56", Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
Foto Beatriz Pimenta

Foucault, em suas análises sobre as modernas instituições de confinamento — “o hospício, a clínica e a prisão, e suas respectivas estruturas discursivas — loucura, doença e criminalidade”, já pressupunha “uma outra instituição similar à espera de uma análise arqueológica — o museu -, e sua fiel disciplina — a história” (CRIMP, 2015: 45). Se Foucault (2008) propõe repensarmos o museu e a história, através de suas descontinuidades, rupturas, limiares, limites e transformações, Deleuze e Guattari com suas metáforas nos fazem imaginar através de uma história de ficção científica, que a violência é inerente ao nosso devir de transformação desde o início da formação do espaço terrestre. Na disparada da contemporaneidade para atender a acelerada necessidade de transformação, parece ser importante tarefa do artista desterritorializar, decodificar, desconstruir a ordem do nosso conhecimento preservado, isolado, dentro de nossas instituições.

Referências

- Clark, Lygia (1954) "Descoberta da linha orgânica." Disponível em URL http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=6
- Crimp, Douglas (2015) "Sobre as ruínas do museu" São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-806-3233-0
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2011) "Mil Platôs." Rio de Janeiro: Editora 34. ISBN: 978-85-85490-49-2, Vol.1. 2ª Edição.
- Foucault, Michel (2008) *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, ISBN: 978-85-218-0344-7
- Foucault, Michel (2013) *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, ISBN: 978-85-326-0508-5
- Flores, Livia (2012) "ARTE BRA Vol. 5.", Rio de Janeiro: Automática, ISBN: 978-85-64919-05-1. Disponível em URL http://www.automatica.art.br/livros/artebra_liviaflores2.pdf
- Flores, Livia (2007). "Como fazer cinema sem filme." *Revista Arte e Ensaios n.15*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ISBN: 1516-1692. Disponível em URL http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Livia_Flores.pdf
- Resende, Ricardo (2015) "Biografia" [Texto do catálogo da exposição de Clovis Aparecido dos Santos], São Paulo: Galeria Estação. Disponível em URL <http://www.galeriaestacao.com.br/artista/91>

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

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

Declaro que o trabalho intitulado: _____

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

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

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

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

Resumo:

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

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

Abstract:

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

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

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

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

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

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

1. Modelo da página

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

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

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

2. Citações

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Figuras ou Quadros

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

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



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

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

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



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

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

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

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

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

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

Conclusão

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

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

Referências

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

Chamada de trabalhos: 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*.



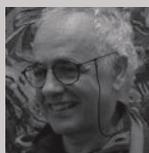
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de 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 Fundació 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 prémios 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-Viadrina University, 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 (PMStudium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStudium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — 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 en 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. Conferências 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, CCSF, 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 Índícios, na Caixa Cultural/SP e Diálogos Ausentes, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodescendentes 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

Às vezes as palavras podem ser escondidas antes de ser ditas, cabendo ao artista, ou ao poeta, a capacidade de as revelar. São coisas difíceis, pois tratam-se de coisas de difícil acesso, apenas franqueadas pelos poetas e artistas. E estes artistas, convocados por outros artistas, se anunciam vivos pelo olhar da afinidade, pela convergência para lá do visível, pela cumplicidade assinalada. Assim se reúnem os artigos deste número da revista *Estúdio 23*.