

CRIADORES SOBRE OUTRAS OBRAS

NÚMERO 1, ANO 2010

REVISTA INTERNACIONAL COM COMISSÃO CIENTÍFICA
E REVISÃO POR PARES (SISTEMA *DOUBLE BLIND REVIEW*)

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E ESTUDOS EM BELAS-ARTES
FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

: Estúdio

Revista Estúdio: Artistas Sobre outras Obras

Ano I, Número 1, 2010

Centro de Investigação e

Estudos em Belas-Artes

Faculdade de Belas-Artes da

Universidade de Lisboa

Direcção João Paulo Queiroz

Comissão de coordenação

Nuno Sacramento

Susana Anjos

Conselho editorial

Heitor Alvelos (Faculdade de Belas Artes,
Universidade do Porto)

Álvaro Barbosa (Universidade Católica
Portuguesa, Escola das Artes, Porto)

Fernando Rosa Dias (Faculdade de Belas-
Artes da Universidade de Lisboa)

Luís Jorge Gonçalves (Faculdade de Belas-
Artes, Universidade de Lisboa)

Fernanda Maio (Centro Estudos

Interdisciplinares Século XX, CEIS 20,
Universidade de Coimbra)

Artur Ramos (Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa)

João Paulo Queiroz (Faculdade de Belas-
Artes da Universidade de Lisboa)

J. Paulo Serra (Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

Textos neste número

Almudena Fernández Fariña, Álvaro
Barbosa, Anita Prado Koneski, Artur Ramos,

Betânia Silveira, Carmen Porta Salvia,

Cristina Pastó Aguila, Daisy Proença e

Anita Koneski, Elisa Lozano Chiarlones,

Fernanda Maio, Fernando Rosa Dias,

Francisco Cardoso Lima, Heitor Alvelos,

Guillermo Martínez Salazar, Helena Santana,

Inmaculada Jiménez Huertas, Inmaculada

Rodríguez Cunill, J. Paulo Serra, Joana

Batel, João Mota, João Paulo Queiroz, Joice

Rodrigues de Lima, Jorge dos Reis, José Luis

Lozano Jiménez, José Manuel Trigueros,

Josep Montoya i Hortelano, Juan Francisco

Cárceles Pascual, Katia Prates,

Luciana Martha Silveira, Luciane Garcez,

Luís Jorge Gonçalves, Luísa Jacinto, Lurdi
Blauth, M. Reyes González Vida, Maria
Amelia Bulhoes, Maria Clara Buffo de
Cápua, María del Mar Rodríguez Caldas,
Marilice Corona, Marisa Vadillo, Maristela
Salvatori, Martha de Mello Ribeiro, Mônica
Febrer Martín, Neide Marcondes, Nuno
Sacramento, Paco Lara-Barranco,
José Luis Molina González, Patricia
Hernández Rondán, Paula Santiago Martín
de Madrid, Priscila Lolata, Regina Melim,
Rosana Baptistella, Rosário Santana, Sara
Matos, Tatiana Sulzbacher, Teresinha
Barachini, Viviane Gil Araújo,
Maria Manuela Lopes, Paulo Bernardino,
Zalinda Cartaxo.

Concepção e Composição Ana Baliza

Tratamento de imagem Eva Gonçalves

Imposição de imagem Nuno Luz

Impressão Serise Expresso

Tiragem 1000 exemplares

Relações Públicas Isabel Nunes

Assessoria Nuno Mendes

Propriedade e Serviços Administrativos

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e

Estudos em Belas-Artes

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal

Telefone +351 213 252 100

Fax +351 213 470 689

ISSN (suporte papel) 1647-6158

ISSN (suporte electrónico) 1647-7316

Depósito Legal N° 308352/10



FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
INSTITUTO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA

Índice

7	A :ESTÚDIO E O CONGRESSO CSO'2010	
11	A COMISSÃO DE HONRA DO CONGRESSO CSO' 2010	
12	HÁ ARANHAS NO :ESTÚDIO?	João Paulo Queiroz
14	O INTERNACIONAL EM PARTICULAR	Nuno Sacramento
18	1. RECRIAR	ENQUADRAMENTO Fernanda Maio
20	GILLIAN WEARING: UN TERAPÊUTICO DAR VOZ	Silvia Martí Mari
26	A TEATRALIDADE NA PINTURA DE FRANCIS BACON	Maria Clara Buffo de Cápua
30	A INFINITA POÉTICA DO NINHO DE BETÂNIA SILVEIRA	Anita Koneski
36	ESTE ES MI CUERPO	Inmaculada Jiménez Huertas
42	OS VESTÍGIOS NA OBRA DE SOPHIE CALLE	Joice Rodrigues de Lima
47	EL REALISMO SEVILLANO EN JOSÉ CORRALES	Juan Francisco Cárceles Pascual
54	2. CONSONÂNCIAS	ENQUADRAMENTO Fernando Rosa Dias
56	AS CORES DE ENDI POSKOVIC	Luciana Martha Silveira
63	PLATAFORMA DE AGENCIAMENTOS	Regina Melim
68	EVA GUIL WALLS: LA ARTISTA Y EL ESPECTRO	Inmaculada Rodríguez Cunill
73	EXPERIÊNCIAS DESDE 'NEOARTGRAF'	Carmen Porta Salvia
77	PAISAGENS NO CORPO	Rosana Baptistella
82	ARTE E MUNDO LÍQUIDO CRIAÇÃO E INVENTIVIDADE	Neide Marcondes
89	PETER KOGLER, EMPAPELADO DOMÉSTICO	Almudena Fernández Fariña

96	3. RESTAURADOR	ENQUADRAMENTO Heitor Alvelos
98	KARA WALKER: EL RETORN A LES SILUETES	Cristina Pastó Aguilà
104	BLINKY PALERMO: PINTURA CONTEXTUAL	Almudena Fernández Fariña
110	O COLEZIONADOR NO MUSEU	Tatiana Cavaleiro Sulzbacher
115	SEMENTEIRA DE LUZ	Joana Maria Pimentel Batel
124	DUALITATS ASIMETRIQUES	Josep Montoya i Hortelano
129	FIGURAÇÕES II PARA PIANO SOLO DE FILIPE PIRES	Rosário Santana
134	MISCIGENAÇÕES, ALGUNS TRAÇOS DA GRAVURA	Maristela Salvatori
142	4. OLHARES	ENQUADRAMENTO Luís Jorge Gonçalves
144	JUAN CARLOS LÁZARO: IMAGEN DESDIBUJADA	Paco Lara-Barranco & José Luis Molina González
150	L'ESTÈTICA BARROCA DINS DE L'ART CONTEMPORANI	Mònica Febrer Martín
157	LA PLABRA SOBRE LA PALABRA AJENA	María del Mar Rodríguez Caldas
164	PIRANDELLO NA LINGUAGEM DA CENA	Martha de Mello Ribeiro
171	GRAVURA: MARCAS E VESTÍGIOS	Lurdi Blauth
177	ACONTECIMENTOS IMANENTES	Zalinda Cartaxo
184	MIRRORS (1989) DE ANTÓNIO PINHO VARGAS	Helena Santana
190	5. APROPRIAÇÕES	ENQUADRAMENTO J. Paulo Serra
192	O ATELIER DE HELENA: DE LEOPOLDO A JOANA	Francisco Cardoso Lima & João Mota
199	OITICICA EM RELAÇÃO A MALEVICH E STELLA	Katia Prates
205	LYGIA CLARK E SEUS OBJETOS	Teresinha Barachini
211	THE REALITY GAMES/LOS JUEGOS DE LA REALIDAD	M. Reyes González Vida
217	SALETTE TAVARES, POESIA TIPOGRÁFICA	Jorge dos Reis

226	TERRA E SANGUE COMO PIGMENTO	Viviane Gil Araújo
234	6. REALIDADES ENQUADRAMENTO Artur Ramos	
236	A AUTORREFERENCIALIDADE NA OBRA DE MARK TANSEY	Marilice Corona
243	CARTOGRAFIAS DE CLAUDIA TELLES	Daisy Proença e Anita Koneski
249	CHADWICK'S SELF-PORTRAIT: NOVAS ABORDAGENS	Maria Manuela Lopes & Paulo Bernardino
255	MARIANNE BRANDT EN LA BAUHAUS	Marisa Vadillo
262	LO DIGITAL: LUIS RICAURTE	Patricia Hernández Rondán
267	GRAFFITI EN EL MEDIO URBANO	José Manuel Rodríguez Trigueros
274	7. SINGULARIDADE ENQUADRAMENTO Álvaro Barbosa	
276	CASULOS EM UMA POÉTICA DO REVESTIMENTO	Luciane Garcez
281	SÉRIE REGISTROS DE SANGUE, DE KARIN LAMBRECHT	Viviane Gil Araújo
288	ADRIANA VAREJÃO: REFLEXÕES E AUTOFAGIA	Marilice Corona
295	ROBERT IRWIN E O CONVITE AO PRESENTE	Lúisa Jacinto
300	LA HUELLA DE DUCHAMP	Elisa Lozano Chiarlones
305	ESCULTURA SACRA DE MIGUEL FUENTES DEL OLMO	Guillermo Martínez Salazar
312	LA POESÍA GRÁFICA, SALOMÓN CHAVES BADILLA	Patricia Hernández Rondán
320	8. USAR ENQUADRAMENTO João Paulo Queiroz	
322	GIA: EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DE LIBERDADE	Priscila Valente Lolata
329	IMAGENS "AFTER" IMAGENS	Maria Amelia Bulhoes
334	LA DECONSTRUCCIÓN DEL LUGAR URBANO	Paula Santiago Martín de Madrid
342	MAREPE E A POESIA COTIDIANA DOS FATOS	Priscila Valente Lolata

348	UM OLHO TÁCTIL	Sara Antónia Matos
356	LEYES DEL CUERPO, CONTROL SOCIAL	José Luis Lozano Jiménez
363	CORES E SONS: SINESTESIAS E RECIPROCIDADES	Helena Santana & Rosário Santana
368	CSO'2010: OUTROS ARTIGOS APRESENTADOS	
372	:ESTÚDIO, NOTAS BIOGRÁFICAS	
375	CHAMADA DE TRABALHOS PARA CSO'2011	

A :Estúdio e o Congresso Internacional CSO' 2010 (Criadores Sobre outras Obras)

A revista **:Estúdio** baseia a sua publicação e estrutura científica nos trabalhos do congresso internacional «CSO' Criadores Sobre outras Obras», este ano ocorrido em Lisboa a 27 e 28 de Março de 2010. É um congresso doravante lançado a todos os criadores de língua ibérica como um desafio anual.

A **:Estúdio** assume-se como uma publicação científica de Estudos Artísticos. O seu âmbito é internacional: o universo potencial é 500 milhões de falantes das línguas ibéricas, dispersos por dezenas de diferentes países.

O Conselho Editorial da **:Estúdio** coincide com a Comissão Científica do Congresso, e funciona em rigoroso sistema de *double blind review*. O processo de revisão científica é duplamente cego, ou seja, além de os membros da Comissão Científica desconhecerem a identidade dos autores das comunicações, também os autores desconhecem quem, dentro da comissão de oito membros, apreciou o seu texto em particular.

Pedi-se, na chamada de trabalhos, que as comunicações fossem submetidas de modo anónimo através dos recursos que o correio electrónico hoje possibilita: cada mensagem de submissão tinha que conter dois ficheiros *Word* anexos, ficheiros de nome idêntico mas terminando em '_a' e em '_b'. No primeiro constava a identificação e título do texto de submissão, e no segundo constava o texto, aí sem qualquer referência ao seu autor. O secretariado tratou de separar os ficheiros por pastas diferentes: apenas os ficheiros '_b' foram enviados aos membros da Comissão Científica, uma vez sorteados aleatoriamente segundo uma grelha de frequências. Assim, cada texto foi visto e apreciado em média por três membros diferentes. O trabalho de revisão foi, mesmo que distribuído por todos, um trabalho árduo: coube a cada um rever 30 comunicações e preencher a respectiva ficha de apreciação.

Uma ressalva: das comunicações vindas de Portugal houve o cuidado suplementar de as fazer apreciar por membros da Comissão Científica geograficamente distantes da sua origem. Assim, por exemplo, nenhuma das comunicações oriundas de Lisboa foi apreciada por membros da Comissão Científica aí radicados.

A passagem ao patamar 'revista' veio posteriormente e de modo natural. Uma vez fechada a revisão, antes ainda de 31 de Janeiro, fez-se um *ranking* dos textos. A tabulação para extrair médias de apreciação permitiu ordenar

os textos de 1 a 80, por ordem do mais até ao menos interessante. Para o Congresso o crivo foi simples: comunicações formalmente adequadas e consideradas «algo interessantes» ou mais. A Coordenação interpretou os juízos das apreciações e decidiu excluir do Congresso as comunicações em que a maioria das apreciações as considerou «desinteressantes», isto é, com o valor 1 do diferencial semântico que variou entre/ desinteressante/ pouco interessante/ algo interessante/ bastante interessante/ muito interessante.

Também neste momento se excluíram as comunicações que, mesmo após classificação, uma vez feito o cruzamento de dados entre textos e autores, se revelaram como textos versando sobre a própria obra do autor.

Era este o principal tema desafiado: que criadores debatessem, apresentassem, discutissem *outras* obras de *outros* autores. O que está em jogo, aqui, é uma das características fundamentais de um trabalho de investigação: a isenção científica.

Nesta fase algumas comunicações foram devolvidas aos autores com algumas sugestões precisas, formuladas pelos revisores científicos, pedindo alterações de modo a seguirem mais de perto as normas académicas, bastante rigorosas, adoptadas pelo Congresso.

Neste ponto poderá perguntar-se se esta obsessão pela formalidade científica não poderá cercear alguma criatividade. A resposta é clara: é o preço para comunicarmos uns com os outros com eficácia e consequência, exigência e pertinência, no campo facilmente caótico da criação artística. O meta-artigo estabeleceu a plataforma, quase um *hardware*, o interface de comunicação onde os conteúdos mais díspares se puderam dispor. São as paredes que rodeiam a casa, as prateleiras que acomodam os livros. Ou, de outra maneira, são a estrutura da comunicação que funciona tal como o protocolo http (*hyper text transfer protocol*) na internet. A informação pode ser a mais variada, mas é assim apresentada de modo reconhecível, sem ambiguidades, em qualquer lugar. Trata-se portanto de um protocolo de apresentação cujo objectivo é facilitar a tarefa seja aos autores, seja aos leitores. Simplesmente, sem esta exigência, não haveria Congresso, nem existiriam as 74 comunicações sobre criadores e artistas.

Verificou-se que, a dois meses do Congresso, estávamos na posse de dezenas de textos de grande valia para a área de Estudos Artísticos, e prontos a apresentar na sua forma impressa. Porquê a urgência em obter os textos finais das conferências, antes de elas ocorrerem? Exactamente devido ao âmbito internacional deste congresso: considerou-se essencial que as *actas* do congresso fossem publicadas durante o próprio congresso, uma vez considerado o sucesso da chamada internacional: era preciso fazer com que os congressistas que nos visitam levassem já consigo a publicação para os seus países, para as suas instituições de afiliação, para os seus

colegas, os seus alunos. Aqui uma nova maneira de olhar as *actas* ressaltou como imperativa. Trata-se não apenas de publicar cegamente o tomo das actas do congresso, mas de publicar na forma desta revista, de um modo mais enquadrado, apenas os textos integrais das melhores comunicações.

A **:Estúdio** nasce nos Estudos Artísticos e do cerne da investigação. Permanecerá em abertura a submissões até 31 de Dezembro de cada ano, gerando um fluxo que alimentará o congresso internacional CSO' e cujas melhores contribuições se reunirão doravante nesta revista.

É esta a história simples mas transparente da revista **:Estúdio**. Uma revista com critérios de revisão cega, padrões exigentes de qualidade, e critérios objectivos, replicáveis, de selecção dos textos submetidos. Uma revista que congregou neste número os criadores que se apresentam.

Espera-se que os profissionais, e todo o público em geral, possam ter uma perspectiva diferente dos artistas e criadores, uma nova perspectiva: a perspectiva do artista sobre a obra de um seu colega de profissão.

A COMISSÃO DE HONRA DO CONGRESSO CSO' 2010

CRIADORES SOBRE OUTRAS OBRAS

27 E 28 DE MARÇO 2010

FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE LISBOA

S.E. o Embaixador do Brasil
Senhor Dr. Celso Marcos Vieira de Souza

S.E. o Embaixador de Espanha
Senhor Dr. Alberto Navarro

S.E. o Ministro da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
Professor Doutor Mariano Gago

Magnífico Reitor da Universidade de Lisboa
Professor Doutor António Sampaio da Nóvoa

M.I. Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes
António Valdemar

M.I. Directora do Museu do Chiado
Arquitecta Doutora Helena Barranha

M.I. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes
Pintora Emília Nadal

Há aranhas no :Estúdio?

João Paulo Queiroz

Os criadores deixaram já de sair das escolas com a sua missão formativa terminada. Convivem com a formação ao longo da sua vida, com cada vez mais sentido de exigência, profissionalismo, actualização e polivalência, de troca de experiências. Já não faz sentido enumerar os antigos ‘mestres,’ modelos de semelhança, que se tiveram durante ‘o curso.’ Faz sentido dizer quais as escolhas, onde se fez intercâmbio, quais os lugares, os métodos, os confrontos, as experiências, ou, precisamente, as diferenças.

Pode-se ainda argumentar que um criador, talvez mais que qualquer outro profissional, sempre teve a percepção da necessidade de uma aprendizagem continuada. Só que, diga-se a verdade, essa era uma aprendizagem auto-centrada, umbilical, auto-didacta, não geradora de ganhos grupais. Favorecia-se um modelo de um marcado individualismo gramsciano, o modelo do *intellectual* que aspirava a pertencer à *intelligentzia*. Era o paradigma ideológico do artista demiurgo, o visionário que mostrava caminhos invisíveis ao público instalado, mais ou menos admirador, mais ou menos espantado, e por isso, mais ou menos mobilizado, ou mais ou menos adulado. Este paradigma reforçava outros que entretanto também se esboroaram. Por exemplo, o da centralidade europeia. Por exemplo, o misoginismo oculto mesmo nas vanguardas cubistas e surrealistas. Por exemplo, o curto-circuito financeiro do *art world* ainda no ano passado.

Hoje, pois, este tempo panfletário acabou.

Se o (ou a) artista tentar falar ao público ainda dessa tribuna distorcida com que o século XX o mimara, descobre que o microfone está desligado, e que o seu controlo passou para outras dinâmicas sociais. Descobre até que a tribuna já não existe. Os jornais evitam a arte, ou coisas parecidas, a menos, por exemplo, que envolva vacas, ou pessoas despidas, e em grandes grupos. É simples: a arte não dá anúncios às suas páginas, e não é um conteúdo muito formatável em páginas de *scoop*. Não, a imprensa, privada e com as tiragens ameaçadas 7% ao ano ou, depois do colapso, reconvertida em imprensa gratuita, dedica as suas páginas a automóveis, destinos de evasão turística, cinema, música industrial, *gadgets*, televisão *pay per view*. E na televisão, pulverizada em dezenas de canais, programa-se com as mesmas lógicas de consumo e formatação: mais moda, destinos turísticos, automóveis, campeonatos de *poker* e de bilhar, biografias de estrelas, desporto de massas e outros conteúdos *low-cost* como são os *reality shows*.

Bom, ficamos com a Internet, onde o artista pode enfim existir e

mostrar-se. Expor-se. Mas aí, alto. Ele mostra-se ao acaso de motores de busca, com critérios de relevância definidos pelo... curador Google.

Fala-se, portanto, da morte do autor, e mais, da morte da crítica. O que nasce em seu lugar?

Para já um espaço vazio, mas este é um espaço aberto ao discurso.

É este espaço de discurso que o CSO'2010 e a :Estúdio vieram explorar, e cuja resposta, presente nas mais de 80 submissões recebidas do mundo latino, parece mostrar.

Constata-se, e basta um olhar sobre as notas biográficas dos autores presentes, que os criadores têm hoje uma autoridade intelectual, discursiva, crítica e científica que seria difícil de congregar há meros dez ou vinte anos atrás. A capacidade discursiva do artista, bem patente nas páginas desta revista, parece prometer novas plataformas de divulgação e de crítica: o criador está a emergir como um novo curador, um agenciador, um construtor de relacionamentos sociais, um organizador sistemático e criativo do conhecimento que os seus pares acrescentam ao mundo.

Há pois uma agenda no congresso CSO. Tornar visível, com exigência de critérios idênticos aos de outros saberes, o discurso que os criadores fazem sobre as obras de seus pares. Esse discurso é, como se pode constatar nas páginas que se seguem, um novo discurso de curadoria.

O Internacional em particular

Nuno Sacramento

Lisboa tem desde 2010 um novo congresso e uma nova revista. Criadores Sobre outras Obras oferece olhares únicos de criadores, sobre a obra de outros criadores. O título parece dizer tudo. No entanto um olhar atento sobre este evento internacional, revela especificidades conceituais e organizativas que o tornam muito particular.

CSO'2010 é um congresso cujo convite foi disseminado por várias escolas e instituições artísticas tanto Ibéricas como Latino-Americanas. Isto mostra por si só, um posicionamento, uma contextualização. Criadores oriundos destes países são convidados para falar sobre outros criadores que, não provindo necessariamente destes contextos, acabam por influenciar a sua obra.

Sabemos também que qualquer congresso que inclua o inglês, francês ou alemão é altamente influenciado pelas escolas de pensamento que advêm destas línguas, ofuscando a possibilidade discursiva de outras culturas ditas mais periféricas, se tomarmos o eixo Nova York, Londres, Paris, Berlim ou o discurso Eurocêntrico como medida.

Este congresso, antes de mais, tem uma atitude emancipatória perante os discursos reinantes, dando a possibilidade a criadores Ibéricos e Latino-Americanos de se expressarem de forma adequada, nos seus idiomas de origem: o português, o castelhano, o galego e o catalão. Estatisticamente vemos tratar-se potencialmente de milhões de pessoas, de mais de uma dezena de países, e de centenas de universidades que comunicam primariamente através destas línguas.

No panorama internacional, esta iniciativa cria um novo eixo, propiciando a possibilidade para dezenas de criadores de um novo discurso artístico-académico. Importa referir que aqui o academismo se baseia, não em paradigmas meramente científicos ou históricos, mas em processos que estão no epicentro de toda e qualquer prática artística.

Ilustro isto através de uma história que, parecendo não ter qualquer relação com este texto, acaba por desvelar a relação do indivíduo com os seus pares.

A história passa-se numa escola preparatória de uma pequena cidade do interior. Os alunos conhecem-se mutuamente de anos anteriores, ou por pertencerem a famílias que partilham a mesma geografia. Chega uma nova aluna, filha de pais que emigram em busca de uma vida mais abastada. Ela fala mal a nova língua, e ao início tem dificuldade em aprender bem como em relacionar-se com os seus colegas. O tempo passa e a situação melhora.

Entretanto dá-se uma sequência de eventos que provocam alguma estranheza. Durante as aulas de matemática esta nova aluna é incapaz de compreender a matéria tal como ela é explicada pela professora. No entanto, e quando esta mesma matéria é explicada pelos seus jovens colegas, ela apreende tudo até ao mais pequeno detalhe.

Algo de semelhante se passa com os criadores. O intercâmbio de ideias entre pares assume uma importância extrema, consolidando-se através de eventos sociais como a tertúlia, eventos pedagógicos como a ‘*group crit*’ ou o *workshop*, eventos visuais como a exposição, e eventos académicos como o congresso. Os criadores valorizam muito a experiência, e por isso predisõem-se a passar o tempo com outros que partilham das mesmas angústias, e que desenvolvem processos criativos afins. É com esses, pensam, que podem aprender.

Criadores Sobre outras Obras 2010 é o fórum onde, durante os próximos anos, os criadores oriundos dos países Ibero e Latino Americanos, se podem encontrar para trocar experiências, num contexto de absoluta paridade. Esta é a primeira particularidade do projecto.

A segunda particularidade prende-se com *a forma como os criadores vão falar sobre os outros criadores*. Desde o início que houve a preocupação de estruturar a grande variedade de comunicações propostas pelos autores. A riqueza é imensa, indo deste a aproximação tradicional até à mais vanguardista, incluindo artes visuais, performance, design, tipografia, poesia visual, música, *graffiti*, instalação, numa longa lista de processos criativos. Os tópicos tratados são também variadíssimos, fazendo com que o presente congresso seja uma espécie de ‘caixa de Pandora.’ Arrisco dizer que, para qualquer criador moderno ou contemporâneo, existirão propostas no CSO’ 2010 que irão de encontro à sua prática.

A forma da comunicação, nesta miríade de propostas criativas, assume um papel crucial. É por esta razão que, juntamente com o convite à participação no congresso, surge um meta-artigo que exemplifica o estilo a ser usado nos artigos comunicados. Regras sobre citação, bibliografia, incorporação de imagens no texto, modelos de página, etc. permitem ao criador, bem como ao público, desenvolver um raciocínio claro sobre determinada prática.

Por se tratar de um congresso académico, a ter lugar numa Faculdade de Belas Artes, parte de uma Universidade, assumiu-se a criação de uma estrutura rigorosa e repetida, dando ênfase aos conteúdos de forma disciplinada e rigorosa.

Finalmente, este congresso dá lugar à revista **:Estúdio**, a ser publicada anualmente e agregando uma selecção de comunicações do congresso. Esta não é uma revista de teoria ou de crítica de arte, nem tampouco uma publicação vocacionada para a esfera artística comercial. É sim

uma publicação de investigação, para o criador com um pensamento crítico articulado.

Não se trata de uma tertúlia, de uma exposição, ou de uma aula de matemática. A forma é outra, mas o resultado é igualmente inesperado. É o que acontece quando se pede a um criador para falar da obra de outro criador.

1. RECRIAR

RECRIAR

Fernanda Maio COMISSÃO CIENTÍFICA

Nesta pequena mostra de seis textos, os seus artistas-autores conseguem o feito de reunir as componentes essenciais dos processos criativos das práticas artísticas: jogo de aproximação e estranhamento do real, presença e ausência, que permite recriar, reconfigurando, o seu objecto (material e/ou conceptual) em contexto expositivo.

A relação entre a acção de expor nas artes visuais e de se expor nas artes cénicas tem sido acentuada em anos mais recentes nas práticas das artes visuais. O papel preponderante da filosofia da arte e a, inevitável, colagem às questões centrais da crítica literária – sobretudo o escrutínio da autoria e da autoridade interpretativa – produziram efeitos definitivos no campo das artes visuais, dos quais destacaria o carácter metacrítico de muitas obras produzidas nos últimos anos e a exposição do próprio artista como garante da obra enquanto arte. Mas esta decomposição e inspecção dos procedimentos institucionais de produção da arte, sob o propósito absurdo de a definir definitivamente, são – todo o artista o sabe – cursos de investigação paralisantes; cogitações que não nos ajudam na difícil tarefa de criar.

Talvez por isso os autores destes textos, conhecedores experientes dos processos de criação, aproximam-se do seu objecto mais pelo modo do olhar do que pelo modo do pensar. Independentemente do grau de aproximação à realidade das obras aqui apresentadas – reprodução fotográfica ou vídeo (Sophie Calle e Gillian Wearing), figuração distorcida e incompleta (Francis Bacon), reprodução realista assente na perfeição da técnica pictórica (José Corrales), recriação a partir de vestígios da observação (Sophie Calle) e da observação de vestígios (Inmaculada Jiménez Huertas), ou ainda recriação por representação e estranhamento da realidade (Betânia Silveira) – os artistas-autores, livres dos preceitos das narrativas historicistas que constroem o sentido de pertença ao campo da arte, dedicam-se antes a escavar, com clara dedicação, os processos constitutivos da criação destas obras.

Assim, duas das autoras abordam os seus objectos de estudo não pelo carácter performativo subjacente às obras de arte mas pela teatralidade como recurso criativo das mesmas: patente na investigação dos vestígios de personagens reais e subsequente recriação que permite recontar a sua história, como método na obra de Sophie Calle (Joice Rodrigues Lima), ou resultante da fissura entre real e ficcional, que é activada pelo isolamento

da figura deformada e auto-exposta na obra de Francis Bacon (Maria Clara Buffo de Cápua).

De vestígios tratam ainda as análises de dois outros autores: na apropriação dos desenhos cegos, livres de estereótipos e plenos de verdade, rejeitados pelos alunos de arte, e do desenho infantil (Inmaculada Jiménez Huertas), que contrasta com a análise da obra de José Corrales (Juan Francisco Cárceles Pascual), que sublinha a perfeição técnica do pintor na produção de naturezas-mortas realistas, repletas de teatralidade, enquanto metáforas da vida e da destruição.

O estranhamento da realidade é produzido nas obras de Betânia Silveira e Gillian Wearing que usam os meios distintos da cerâmica/instalação e a fotografia e vídeo como documento. Se o texto sobre as primeiras enfatiza o seu carácter poético e o fascínio com o mistério da vida, criação, útero invisível (Anita Prado Koneski), o texto sobre as segundas põe a nu a objectificação visível dos sujeitos em uma das suas obras, o que contraria as preocupações éticas e democráticas de Wearing, não permitindo o recuo do nosso olhar perante o outro/excluído e o recuo desse outro para uma subjectividade protectora (*cocoon*, útero invisível).

Se aceitarmos a postura rigorosa de Umberto Eco para os actos interpretativos, nos quais, por investigação, determinamos, reconstituindo, as condições em que a obra foi executada, então cada espectador/leitor, no acto de ver ou ler, recria, ou mesmo reconstitui a obra. Nesse sentido, este meu texto é apenas um reflexo num jogo de espelhos; intérprete, tradutor, actor numa rede de relações que constitui o campo da arte, enquanto sistema autopoietico, o qual requer permanente reinterpretação, e re-encenação, como forma de se recriar, e sob pena de se dissolver (de volta) na vida.

GILLIAN WEARING

UN TERAPÉUTICO DAR VOZ

Silvia Martí Mari

España, Facultad Bellas Artes, Universidad de Zaragoza. Profesora y artista visual.

Licenciada y doctora en Bellas Artes, Universitat Politècnica de València, y licenciada en Psicología (Universitat de València)

Resumo

Se realiza un análisis de la obra de Gillian Wearing con el objetivo de concluir si su democrático 'dar voz' a los participantes en sus fotografías y vídeos, y sus propias performances, además de ser 'terapéutico,' logra no convertirlos en 'objeto' evitando la espectacularización de su intimidad. Se concluye que sí lo logra, salvo en algunas obras.

Dar voz, Democrático, Terapéutico

Abstract

We analyze the work of Gillian Wearing with the aim to be able to conclude if her democratic 'giving voice' to the participants in her photographs and videos, and her own performances, besides being therapeutic, achieve not to objectualize the participants and avoiding the spectacularization of their intimacy.

We conclude that she does achieve it, except in some of her works.

Give voice, Democratic, Therapeutic

Introducción

Gillian Wearing (Birmingham, 1963) pertenece a la generación del *Young British Art* (YBA). Es probable que el provenir de una sociedad tradicionalmente limitada en la expresión de sus emociones, haya influido en las temáticas que trata.

En su obra hay un constante descubrir y descubrirse: personas desconocidas se revelan a sí mismas ante la cámara, descubren sus sueños más íntimos y se exponen de ese modo a una forma intranquilizadora de ser retratados. También Wearing se descubre, reta y transforma a ella misma a través de algunas de sus piezas.

Autorrepresentación ('dar voz') vs. estereotipo

Influida por el ambiente crítico hacia el documental tradicional, Wearing se muestra preocupada por dar voz a los sujetos participantes en sus obras, como estrategia para superar las dificultades de la toma de conciencia del poder del narrador (en la fotografía documental). Wearing aporta el elemento de la utilización del texto (escrito por sus sujetos participantes) como recurso artístico. En sus fotografías siempre hacen de sí mismos, nunca utilizan máscaras o disfraces (salvo en el caso de *Brian*, 1996), cosa que sí ocurre en los vídeos.

Wearing comenzó con estrategias sencillas para intentar dar voz a los sujetos, en *Signs...* ('Letreros que dicen lo que quieres que digan y no lo que otros quieren que digas,' 1992/93) (Figura 1 y 2) la obra más famosa de Wearing, auténtica metáfora visual con un componente democrático, donde preguntaba a la gente si querían escribir lo que estaban pensando en una cartulina en blanco mientras ella les hacía una foto sosteniendo ese cartel.

Esta serie (unas 600 fotografías) la ha realizado en diversas ciudades, fuera de Inglaterra también. Los retratados pertenecen a todo tipo de categorías: diferentes edades, *looks*, clases sociales, etc. Se trata de imágenes sencillas, como las que cualquier persona podría realizar en la calle. Llamen la atención principalmente por las contradicciones que a veces aparecen entre la apariencia del retratado y lo que dice su cartel que está pensando. Estas contradicciones hacen que no sea fácil caer en estereotipos, este trabajo, en ese sentido, socava la noción de 'tipo' o estereotipo.

Por ejemplo, podemos ver a una señora que parece de clase media que muestra el cartel 'I really love Regents Park' ('Me encanta Regents Park'); un policía que dice: 'Help' ('Ayuda'); un joven de aspecto pulcro dice: 'Queer & Happy' ('Marica y feliz'); un joven ejecutivo señala: 'I'm desperate' ('Estoy desesperado') (Figura 1); un joven con tatuajes en la cara y aspecto de vivir en la calle dice: 'I have been certified mildly insane' ('Se me ha declarado como medianamente loco') ... Es enternecedor el letrero de un *homeless*, con aspecto de estar alcoholizado que escribe: 'Mary come back, love you, get back Mary' ('Mary vuelve, te quiero, vuelve Mary').

Según la propia Wearing, la realidad le sorprende más (De Salvo, 1999) que si hubiera tenido que inventarse todas estas frases, en cuyo caso, hubiera sido inevitable que cayera en estereotipos. La propia Gillian Wearing comenta:

No podía soportar la idea de hacer fotos a la gente sin que ellos lo supieran. [] Primero tendrían que aceptar ser fotografiados y además quería que tuvieran que pensar o decir algo que sintieran (De Salvo, 1999, p. 8).

Se observa un posicionamiento contrario a la fotografía documental clásica, por la negociación que Wearing establece con la gente a fotografiar y por la posibilidad que les da de aportar algo personal. Sin embargo, Wearing necesita la verosimilitud de la fotografía como 'documento.' El hecho de que estas personas sean desconocidas aporta un carácter sociológico al trabajo.

Implicarse ético: la artista también se muestra

Take your top off (1993) (*Quítate lo de arriba*) es una serie de tres fotografías donde aparece en la cama con personas transexuales, mirando a la cámara y con las sábanas cubriéndoles hasta dejar el pecho desnudo. Esta decisión de elegir a transexuales podría leerse como debida a su posición social de ‘outsiders,’ de hecho, se la ha comparado con Diane Arbus.

[] quería hacer algo con transexuales por la forma en que ellos representan la forma más abierta de sexualidad. [] Quería hacer algo que me hiciera sentir vulnerable. [] No me gusta verme en una posición tan vulnerable, pero lo hice. *Creí que debía hacerlo* (De Salvo, 1999, p. 12).

A pesar de los intentos de Wearing de ponerse en situación de igualdad, no lo llega a conseguir, pues obviamente no es lo mismo que aparezcan personas transexuales enseñando el pecho que lo haga ella.

En este trabajo, lo mismo que en *Dancing in Peckham*, entre otros, Gillian Wearing utiliza su propia imagen (su cuerpo) como una forma de convertirse en sujeto y objeto. Esto ayuda a mantener una relación de implicación personal que no permite el distanciamiento.

Wearing intenta estar más cerca de sus participantes, al ponerse a sí misma en situaciones de vulnerabilidad que funcionan como retos y como justificación ética. Se muestra aquí una dimensión terapéutica (a la vez que ciertamente subversiva, que anima a ‘liberarse’) y un posicionamiento ético-político. Muchas personas irían al psicólogo o también al confesionario: el método de Wearing anima a liberarse, y además, en público.

Del democrático ‘dar voz’ a la conversión espectacular

Drunk (Borrachos), 1997/99, tríptico de tres proyecciones de vídeo (23 min., blanco y negro, sonido) (Figura 3). Para realizarlo trabajó durante dos años con borrachos de la calle a los que contactó. Las sesiones de grabación se llevaban a cabo en su estudio – situación que saca de contexto a los *homeless* – y la idea consistía en registrar sus borracheras. Wearing ha manifestado que lo que le interesa es el comportamiento desinhibido: “No quería mostrarlos en sus pisos o en los lugares a los que normalmente acuden (...) Quería mostrar algo más atemporal y universal” (Freedman, 2001, p. 26).

Los vídeos son impactantes, siendo ésta la obra más delicada y fronteriza de Wearing, donde la ‘utilización’ u objetivación de los sujetos es más clara. Lo que pretende es exhibirles durante la pérdida de control resultado de la intoxicación ética, según ella su ‘desinhibición.’



Figura 1 y 2. *Signs That Say What You Want Them to Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say* ('Letreros que dicen lo que quieres que digan y no letreros que dicen lo que otros quieren que digas'). *I'm Desperate; Everything is connected in life...* (1992-93) (Tate Collection).

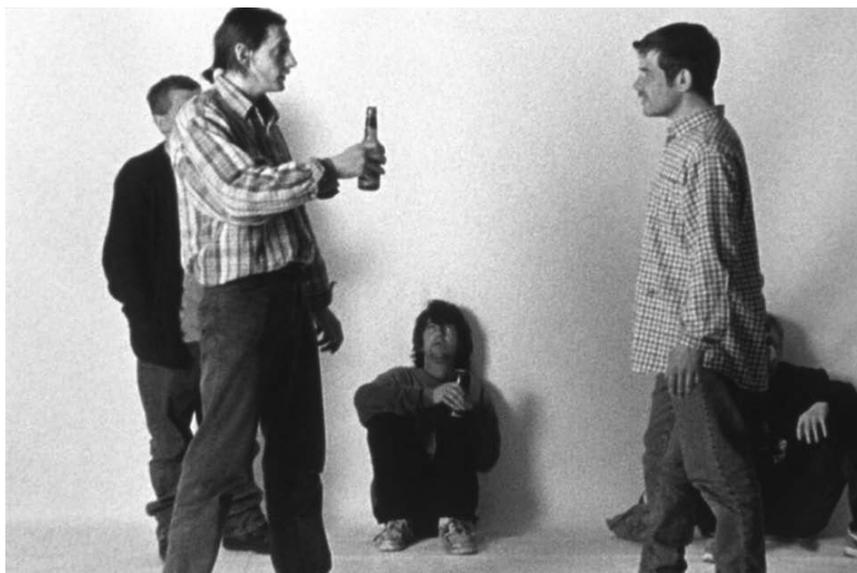


Figura 3. *Borrachos*, 1997/99. Tríptico de proyecciones, 23 min., blanco y negro, sonido.

En el vídeo, se muestra cómo se pelean, cómo deambulan por el estudio de Wearing borrachos, cómo se tambalean hasta desplomarse al suelo medio inconscientes...

Como pieza artística posee ‘intensidad,’ sin duda, sin embargo, parece un caso claro de utilización de unas personas cuyo estado ético es el argumento para la generación de un espectáculo morboso, independientemente de que se les haya pagado o que estén ahí por propia voluntad. Parece concordar con la definición que Solomon-Godeau hacía de la fotografía miserabilista, aunque en este caso sea un vídeo, y el componente ‘activamente sádico’ que proporciona su contemplación en una galería de arte (Solomon-Godeau, 1999). Es razonable asumir que los espectadores que acudan a la galería no pertenezcan al colectivo de *homeless*. Por lo tanto, cumplirían con la condición de una diferencia de clase y estatus entre quien mira y quien aparece en las imágenes. Otro tanto se puede decir de la serie de fotografías: *Theresa* (1998), donde *homeless* escriben – a mano – sus impresiones sobre *Theresa* – otra *homeless* –, con la que mantienen o han mantenido relaciones sexuales, junto a una foto en que aparecen juntos.

Contemplar con despliegue de medios tecnológicos (videoproyecciones en grandes espacios) las pérdidas de conciencia por un estado de intoxicación ética de unos *homeless* no parece tener nada que ver con aquél: ‘Mary come back, love you, get back Mary,’ que rezaba el cartel de un *homeless* en una de las fotografías de la serie *Signs...*, de 1992-93 tan sólo cinco o seis años antes.

Conclusión

Estas personas en situación de exclusión social están siendo utilizadas para nuestro placer visual, se estetizan situaciones de vulnerabilidad (estos *homeless* aparecen sin autocontrol, no son capaces de crearse una ‘máscara’) que nos anestesian la capacidad de empatía.

Es cierto que estos comportamientos no se muestran con el objetivo de emitir un juicio, pero tampoco hay intención de transformar esa situación o mostrar las causas que pueden estar tras de ella. Se nos muestra una representación de los ‘otros’ (excluidos) estetizada, con un *tempo* fílmico muy bello, que impresiona y conmueve, o más bien impacta. Wearing en estas obras (*Drunk* y *Theresa*) traiciona sus preocupaciones democráticas, terapéuticas y éticas anteriores.

Referencias

- De Salvo, Donna (1999). "Conversation with Gillian Wearing," *Gillian Wearing*. London: Phaidon.
- Freedman, Carl (2001). "Conversación con Gillian Wearing," *Gillian Wearing*. Fundació "la Caixa," CGAC.
- Solomon-Godeau, Abigail (1999). "Restaurando el realismo en el fin de siglo: nuevas encarnaciones del documental," *Más allá de los límites. La fotografía contemporánea. Ciclo de conferencias*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Wearing, Gillian (1992-93) *I'm Desperate*, from *Signs...* [Consult. 2009-11-18] Fotografía. Disponible en www.theage.com.au/news/arts/moving-pictures/2006/09/23/1158431949700
- Wearing, Gillian (1994) *Dancing in Peckham* [Consult. 2009-11-18] Fotografía. Disponible en www.theage.com.au/news/arts/moving-pictures/2006/09/23/1158431949700
- Wearing, Gillian (2000) *Drunk; Trauma*, [Consult. 2009-11-18] Fotografía. Disponible en www.theage.com.au/news/arts/moving-pictures/2006/09/23/1158431949700
- Wearing, Gillian (1994) *Confess All On Video...* [Consult. 2009-11-18] Fotografía. Disponible en www.theage.com.au/news/arts/moving-pictures/2006/09/23/1158431949700
- Wearing, Gillian (2003) *Self Portrait as my Mother Jean Gregory* [Consult. 2009-11-18] Fotografía. Disponible en www.theage.com.au/news/arts/moving-pictures/2006/09/23/1158431949700
- Wearing, Gillian (1999) *Drunk*, three-channel video for projection (23 minutes) – edition of 5 + 1 AP – 1999 © Maureen Paley, London. [Consult. 2009-12-16] Fotografía. Disponible en www.fadwebsite.com/wp-content/uploads/musee-2ch.jpg
- Wearing, Gillian (1992-3) . "I have been certified as mildly insane!" 1992-3, *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say* 1992-3. Tate Collection, 122 x 92 cm [Consult. 2009-10-27] Fotografía. Disponible en www.tate.org.uk/serulet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=27087&searchid=11759&tabview=image

TEATRALIDADE NA PINTURA DE FRANCIS BACON

Maria Clara Buffo de Cápua

Brasil, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atriz e pesquisadora, investigando a pintura como suporte para a criação do ator. Graduada em Artes Cênicas, UNICAMP. Frequentadora de mestrado em Artes, UNICAMP, com o apoio financeiro da FAPESP. Esta comunicação foi escrita com o apoio financeiro da FAPESP, Processo 2008/01741-6

Resumo

Este artigo se propõe a discutir a possibilidade de uma teatralidade implícita na pintura de Francis Bacon.

Operando na sugestão, sua obra propõe uma forma de interação com o observador onde a subjetividade do olhar é impelida a criar, culminando em uma forma de ficção não figurada.

Figura, Teatralidade, Sugestão

Abstract

This article has a proposal to discuss the possibility of a theatricality implicit in Francis Bacon's painting. Operating through suggestion, his work proposes a form of interaction with the observer by which the gaze's subjectivity is impelled to create, ending up in a type of fiction not evident.

Figure, Theatricality, Suggestion

Introdução

Esta comunicação está vinculada a uma pesquisa que visa estudar a obra e o processo criativo de Francis Bacon como suporte para as artes cênicas. Pretende-se abordar, aqui, determinadas características da obra *baconiana*, de modo a discutir uma possível teatralidade inerente à imagem. Para tanto, serão utilizados como referência teórica os conceitos de 'Figura' e de 'teatralidade,' discutidos respectivamente por Gilles Deleuze e Josette Féral.

Levando em consideração que muito já foi escrito a respeito do pintor em questão, abstenho-me de detalhar sua apresentação. Francis Bacon, irlandês nascido em 1909, dedicou seis décadas de sua vida à pintura e encontrou no corpo humano seu grande tema. Vítima de um ataque cardíaco em 1992, ele deixou uma vasta obra que coloca em questão o compromisso com o real na representação figurativa.

Considerando a não liberação dos direitos autorais da imagem sobre a obra de Francis Bacon, este artigo se encontra carente de ilustrações que poderiam facilitar sua leitura. Entretanto, algumas obras estão citadas ao longo do texto como sugestão de apoio às reflexões desenvolvidas.

Desenvolvimento

Bacon trabalha a construção de ‘Figuras.’ Este conceito, aprofundado por Deleuze, diz respeito a um tipo de representação do ser humano que foge do padrão comum. Caracterizada principalmente pela deformação, a Figura é uma imagem que opera na *sugestão*: a indefinição de sua forma não nos permite uma leitura segura. Reconhecemos corpos humanos, pernas, dorsos, cabeças; reconhecemos que *algo se passa* neles, com eles, através deles; mas jamais temos a certeza *do quê* e muito menos *por quê*. A imagem aponta para diversas possibilidades, diversos caminhos, mas não se fecha em nenhum deles – é uma imagem *aberta* (*Three Studies of Figures on Beds*, 1972).

Essa abertura inerente à imagem *baconiana* estabelece uma tensão com o observador: oscilando entre a precisão e a ambiguidade, a Figura o impele a criar. E é justamente essa tensão que gostaria de abordar como um suporte para a teatralidade.

De acordo com Féral, a teatralidade pode ser entendida como um processo, uma produção do olhar que se estabelece entre o que é observado e aquele que observa. Ela pode surgir tanto da intenção do criador quanto da intenção do espectador, seja esta preestabelecida ou não (Féral, 2002, p. 95-98). Essa abertura ao acaso retira a teatralidade do campo exclusivamente teatral, possibilitando-lhe a existência em outras manifestações artísticas e até mesmo no cotidiano.

Há na teatralidade algo que não é *decifrável*, signos que não são reconhecidos com clareza. E, para Féral, é precisamente esse furo na leitura que determina sua existência: “I would posit that theatricality emerges when the decoding of signs and processes is revealed as insufficient to determine meaning” (Féral, 2002, p. 7-8). Assim, pautada em uma comunicação que se propõe a ultrapassar a linguagem dos signos, apoiando-se na realidade do *aqui-agora*, a teatralidade se funda na alteridade. Uma vez que depende da presença e do olhar do espectador para existir, ela se configura antes como *jogo* do que como representação. E neste momento, retornamos a Francis Bacon.

A Figura *baconiana*, conforme apontado acima, opera na sugestão. Essa via de comunicação é resultante do esforço de Bacon em construir uma imagem que evite tanto o caminho da Figuração primária quanto o da abstração, por onde se pode entender sua insistência na deformação. Para tanto, constrói alguns *furos* na imagem trabalhada: limpa, apaga, borra partes do quadro (do corpo da Figura) criando uma ‘zona de indiscernibilidade’ (Deleuze, 2007) comum a várias formas. Esta deformação, embora nos impeça uma leitura segura do está sendo retratado, ainda não nos oferece bases sólidas para que identifiquemos

uma produção de teatralidade pela imagem.

Essa produção deve-se também a uma estruturação formal da imagem *baconiana*, pautada no *isolamento* da Figura. Embora reconheçamos em suas telas seres em sensação, Bacon não ilustra nenhum contexto definido que justifique essa mesma sensação, que é apresentada ao observador e somente a ele em um caráter extremamente expositivo. Se a Figura se põe a rir ou a gritar, ela não o faz impelida por circunstâncias dadas, mas justamente, como desenvolve Deleuze, *para* aqueles que a observam, ou seja, para que sua variação possa ser medida ou *testemunhada*. Assim, ao ofertar sua própria variação, a Figura estabelece uma relação direta com o observador que é explicitada em diversas obras: sabendo-se observada, ela devolve o olhar àquele que a observa (*Study for Portrait of P.L.*, 1964).

O isolamento e a condição auto-expositiva da Figura, somados à sua deformação, determinam, em conjunto, uma abertura na imagem *baconiana* que por sua vez se torna um campo propício à emersão da teatralidade.

Em seu caráter de acontecimento que independe do que é exclusivamente teatral, a teatralidade é reconhecida por Féral em uma situação onde o olhar do espectador recorta o objeto ou o evento observado de seu contexto cotidiano. Em outras palavras, a teatralidade efetua-se quando o olhar do observador produz uma forma de isolamento. Ora, o que a imagem *baconiana* parece fazer é exatamente o mesmo em seu avesso: é pelo isolamento da Figura que o olhar do observador é convidado a produzir. E é nesse sentido, na medida em que se presta a uma abertura onde o observador torna-se, também ele, criador, que a imagem *baconiana* torna-se veículo da teatralidade.

Habitando uma fenda entre a concretude da imagem e a subjetividade do olhar do observador, a teatralidade na pintura *baconiana* está vinculada à possibilidade de um *percurso* sugerido desse embate. Em outras palavras, a imagem deixa de pertencer apenas à tela, sendo apropriada e reinventada pela singularidade de quem a observa.

Se por um lado, Bacon não oferece bases para que o observador interprete situações definidas em suas obras, por outro, ele lhe proporciona em seu incisivo recorte a liberdade das sensações e da imaginação. Abre-se assim uma nova fenda por onde pulsa uma forma de ficção – uma ficção negada pela imagem, mas ainda assim ansiada e produzida pelos olhos de quem a observa.

Sob esse ponto de vista, o isolamento físico e contextual que funda a condição da Figura configura-se como alavanca para um redirecionamento do olhar, que deixa de ser meramente passivo e é forçado a preencher os vazios deixados pela imagem – as deformações ou as ‘zonas de indiscernibilidade.’ Ao isolar a Figura e a sensação,

Bacon cria uma fissura na realidade do que está sendo representado, de modo que o ficcional irrompa e se desencadeie na subjetividade do olhar dos observadores.

Criando um espaço propício à irrupção de uma ficção não figurada e, portanto, intimamente vinculada ao olhar do observador, as Figuras *baconianas*, isoladas e em sensação, habitam um pequeno paradoxo: perfuram as telas que as prendem ao mesmo tempo em que implodem o observador para a realidade destas mesmas telas. À condição desse paradoxo chamamos teatralidade.

Conclusão

A possibilidade de uma teatralidade inerente à imagem *baconiana* provém, por fim, da abertura que ela oferece à leitura do observador. Assumindo sua força no embate com o outro, ela carrega uma forma de interação em sua essência. Esta interação, por sua vez, deve-se a características formais, como a deformação e o isolamento da Figura, que se configuram como disparadores do imaginário dos observadores.

No embate entre a concretude da imagem e a subjetividade do observador, a teatralidade precipita-se na pintura como um processo de comunicação sem fim. Um processo vinculado a um tipo de olhar que permite a emersão da ficção e que, no caso da pintura *baconiana*, é arrancado à força dos observadores.

Como proposta de continuidade desta pesquisa, propõe-se um aprofundamento no que diz respeito à teatralidade como fissura entre o real e o ficcional, em diálogo com a realidade e a artificialidade na obra de Francis Bacon.

Referências

- Deleuze, Gilles (2007) *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN: 978-85-378-0025-6.
- Féral, Josette (2002) "Introduction; Theatricality: the specificity of theatrical language." *SubStance*. ISSN: 0049-2426. Wisconsin, 31, 3-13; 94-108.

A INFINITA POÉTICA DO NINHO DE BETÂNIA SILVEIRA

Anita Prado Koneski

Brasil, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC/CEART).
Artista visual e professora. Graduada em Filosofia e Artes Plásticas. Doutora em Teoria Literária, pela Universidade Federal do Estado de Santa Catarina UFSC

Resumo

O presente texto tem como proposta pensar a obra da ceramista Betânia Silveira, especificamente a exposição *Quiasma*, em que a artista apresenta ninhos, realizados com delicados fios de barbotina. Os ninhos inferem uma experiência poética ímpar através das suas tramas enigmáticas.
Cerâmica, Ninho, Entrelaçamentos, Quiasma

Abstract

*This paper proposes considering the artistic work of the ceramist Betânia Silveira, specifically the exhibition *Quiasma*, which the artist shows nests, made of delicate liquid clay strings. The nests infer an odd poetical experience across its enigmatic texture.*
Ceramic, Nest, Chiasm

Introdução

Este ensaio reflete sobre as obras cerâmicas de Betânia Silveira, especificamente a obra intitulada *Quiasma*, que consiste na exposição de artes visuais realizada em 2009, no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis, Brasil.

O texto foi elaborado com participação (ou com as falas) da artista, unindo desta forma o desejo desta teórica de escrever sobre a artista e amiga respaldada pela própria poetiza das formas, a ceramista, subsidiando esta construção teórica. Diante da complexidade da poética da cerâmica, busco com isso não apenas respaldo para falar sobre a técnica, mas principalmente um diálogo com o que faz sentido não só na minha imaginação poética, mas também na imaginação da artista. Assim, o texto firma-se com diversas falas de Betânia Silveira.

Na citada exposição, vemos a cerâmica tramada com outros materiais, como a fotografia, luz, espelho, texto, vidro, sementes, plantas vivas e mortas. Porém, nosso objeto de reflexão centrar-se-á nas obras que remetem aos ninhos, que, apresentadas aliadas a palavras e ao espelho, encantam nosso olhar, num misto de fascínio e perplexidade (Figuras 1 e 2).

Segundo Betânia em seu artigo *Percurso e Quiasma*, a exposição

Quiasma “apresenta-se como fruto de complexa inter-relação de visualidades criadas a partir do entrelaçamento de interesses e pesquisas artísticas com experiências existenciais pessoais.”

Os ninhos foram elaborados com fios de barro, petrificados pela ação das queimas, compondo objetos delicados, extremamente frágeis, depositados sobre espelhos em que vemos escrita repetidas vezes a palavra sonho. Assim, os ninhos resultantes das tramas significativas são, aos olhos do espectador, a princípio, um entrelaçamento de fios cerâmicos, dispostos ao acaso, em que não há como evitar seguir o movimento sutil da composição, que, num segundo momento, reverte-se em reflexão sobre a infinitude misteriosa do labirinto que nos envolve por inteiro e que, como no de Teseu, necessitaríamos ter o fio de Ariadne para trazer-nos de volta. Deslocamo-nos, infalivelmente, da técnica para penetrar na obra, nessa complexidade na qual se insere a artista, misto de técnica e experiências pessoais, o mistério do Outro (a artista) que se faz nosso mistério. A argila líquida (barbotina) certa vez embebeu um ninho verdadeiro do pássaro que partiu, afirma Betânia. Isso lembra Bachelard quando diz que um ninho pode ser uma coisa, uma simples coisa, e, então, é quando temos o direito de tomá-lo nas mãos e desfolhá-lo (Bachelard, 1993, p. 107). Mas Betânia não permite esse acontecimento, ela retoma o ninho, retira-o de seu estado de coisa e confere-lhe a vivacidade do ‘ninho vivo,’ de outro modo. Metamorfoseia-o em arte, fazendo-o causar em nós algo semelhante ao espasmo causado pelo ninho vivo, quando nele observamos o mistério da vida, jamais desvendado, e, com cuidado, vemos a vida frágil ali ser gerada, momento em que silenciemos para não afetá-la. Os ninhos de Betânia causam em nós esse mesmo espasmo, pois seguimos cuidadosamente os fios da barbotina que ali se eternizam, percebemos seus mistérios e deles recebemos a impossibilidade do desvendamento desse mistério (Figura 3).

O mistério acentua-se pela fragilidade, pois como explica a artista, a combinação de fibras vegetais (sisal, palha e rama de coqueiro), fios de algodão, com a argila, constituíam frágeis cerâmicas que frequentemente quebravam. As quebras, segundo a artista, geravam fragmentos que voltavam a ser unidos aos ninhos, formando um ciclo incansável de construção e reconstrução, resultando em novas estruturas. Segundo Betânia, dos muitos fios que se rompiam resultavam novas construções que exigiam constante exercício de paciência e perseverança de busca sem fim, sem previsão dos resultados. Um devir constante. Evidencia-se nesse fato um estreito relacionar-se com o acaso, que se constituía mediante uma técnica complexa, utilizando estruturas de papel jornal, placas e moldes de gesso, para produzir volumes e texturas

com o ziguezaguear das linhas, que se entrecruzavam caoticamente, dando vazão ao gesto construtivo, a uma ‘escritura’ pessoal. Depois disso o tempo encarregava-se de agir, secar a argila para depois aplicar-se, com pincel grosso, outras demãos da barbotina sobre a trama que se estruturava em objetos volumétricos ou outras vezes laminares, como palimpsesto, cuja sequência de camadas recobertas esconde e engrossa a anterior.

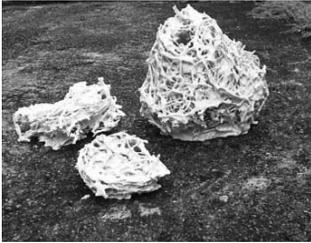
A Infinita poética do ninho

Para Bachelard, a fenomenologia filosófica do ninho começa no momento em que o ninho nos interessa pelo que nele rememora-nos a infância, mas segundo o filósofo, ‘A infância que deveríamos ter tido,’ pois raros são os que a vida deu a ‘plena medida de sua cosmicidade’ (Bachelard, 1993, p.106). Assim, como capturar todo o segredo do ninho? Intensa é a frase de Bachelard quando diz: ‘O ninho é o esconderijo da vida alada. Como pôde ficar invisível?’(Bachelard, 1993). Como pode na mais plena invisibilidade gerar vida sem que dela tomemos fé? Ele parece ficar completamente invisível sob o céu, sustenta-se nas intempéries, distante dos olhares humanos, presente, porém, invisível. Escondido, silencioso, gera a vida alada. Porém, longe da imagem poética, o ninho assume outra conotação, e, então, pode ser tomado nas mãos e esmagado, quebrado e esfarelado pelo homem.

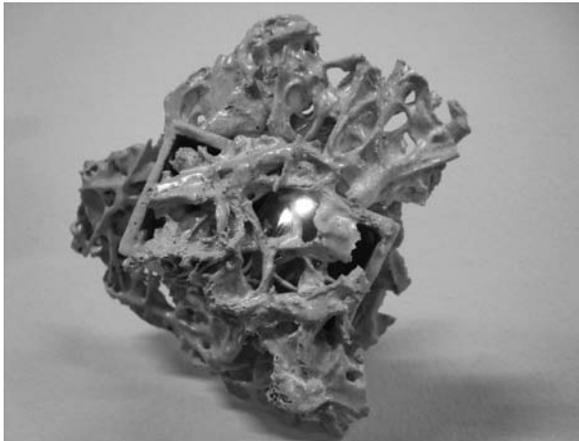
Com essas imagens bachelarianas do ninho, iniciamos nossa reflexão sobre os ninhos de cerâmica de Betânia Silveira, um ninho constituído por um outro modo de ser. São ninhos elaborados pelas tramas sutis da barbotina. Mas podemos aproximá-los dos ninhos ‘vivos’ de nossa infância, pelo que nos fascina, também pela percepção cuidadosa que despertam em nós quando regidos pela fenomenologia da imagem, tal como diz Bachelard. Os ninhos de Betânia não podem ser vistos senão a partir dessa postura. Daí sua radical semelhança com os ninhos vivos. Eles reivindicam uma materialidade (uma forma) fundada na simultaneidade do pulsar da existência da artista ou da cosmicidade da vida. Esses ninhos fascina a imaginação, porém, pela infinitude do que representam, colocam-nos diante do rigor da vida. Vida e morte estão ali, na essencial fragilidade, tal como estão na vida alada. Ou, a própria vida é alada, se pensamos na sua fragilidade frente à morte.

A delicadeza das tramas coloca-nos diante da sutileza da vida, e na obra de Betânia o ninho já não é o ‘esconderijo da vida alada’ (Bachelard, 1993), mas a própria vida humana. Já não tememos mexer com o pássaro que choca, mas tememos mexer com as questões essencialmente existenciais que contornam as tramas. Viver é tramar.

Nas cerâmica tudo se reverte, mesmo conservando todas as metáforas



Figuras 1 e 2. *Ninhos de pássaros recobertos por barbotina. Cerâmica esmaltada, Q, e 1050 C, e Cerâmica e espelho. Q, gás. 1200 C.* Obras de Betânia Silveira (2009). Foto de Eduardo Trauer e Betânia Silveira (2009).



Figuras 3. *Ítalo, Valeska, O Pássaro e Eu.* Cerâmica, vidro, espelho e texto (2009). Obra de Betânia Silveira. Foto de Eduardo Trauer e Betânia Silveira (2009).

ou paralelos com os ninhos vivos. As cerâmicas são ninhos de uma fala essencial, são ninhos que conservam a presença ‘da ausência,’ e, como nos ninhos vivos, uma vez passada a primavera, os filhotes voam, mas deixam no aconchego das palhas suas marcas, seus piados, sua presença, que ora fazem eco na ausência. Provavelmente seja este o grande fascínio dos ninhos para a imaginação da infância. Uma vez cheios são invisíveis, uma vez encontrados estão sempre vazios, porém, há de se imaginar o mistério que ali se deu durante a primavera. São assim as obras plásticas ou os ninhos de Betânia Silveira, e encontrá-los, pensar sobre eles, é tomar consciência da infinitude que murmura em sua tramas, é reelaborar um percurso por inúmeras vezes, na certeza de nunca encontrá-los satisfatoriamente. O ninho é, então, infinitamente a casa do pássaro, mesmo quando está vazio: eis o mistério. Conserva sempre a presença da ausência. As tramas de barbotina conservam em si o mistério que se dá entre a vida e a morte, esse *quiasma* – intersecções e entrecruzamentos – que faz da vida algo tão frágil que se torna necessário reconstruí-la infinitamente. Os ninhos tramam em torno de um centro o movimento contínuo do *elã vital*, o enrolar-se e o desenrolar-se de um tempo que se faz continuamente presente, tudo está ali, em *Quiasma*, tramado como na existência.

Os ninhos da exposição *Quiasma* são essencialmente isso: a construção da vida, a elaboração da morte, o paradoxo vivo de nossa existência. Tramas de sustentação do labirinto que é a vida, essa que tecemos ora para a primavera da existência, ora para o inverno que está sempre por vir.

Tramas são resultado de experiências que vão marcando o espaço, que remetem a uma memória longínqua, com a capacidade de ser radicalmente presente. Há momentos em que as tramas da cerâmica se juntam, duplicam-se e se reforçam, há de se perceber ali que a vida usa de artimanhas na sua fragilidade. Muitas vezes desfaz-se em fragmentos, juntamos, reelaboramos os cacos em novas construções, na consciência das incertezas, dos saberes desfeitos, da caminhada errante.

Conclusão: O desvio das tramas

Podemos dizer que as tramas que tecem os ninhos de Betânia Silveira não nos proporcionam certezas nem clareza. Assim, realizamos uma caminhada errante no momento em que tentamos fazer sua tessitura a partir de nossa imaginação criadora de espectadores. Trazendo Blanchot (1987, p. 223) para participar de nossa fala final, concordamos que:

Assim como toda obra forte nos tira de nós mesmos, do hábito de nossa força, nos torna fracos e como que aniquilados, também ela não é forte aos olhos do que é, ela está sem poder, impotente, não porque seja o simples reverso das formas variadas da possibilidade, mas porque designa uma região onde a impossibilidade já não é privação, mas afirmação (Blanchot, 1987, p. 223).

Trata-se de dizer que as tramas sugerem sempre outros caminhos confundindo o olhar, reelaboram outras passagens, sugerem uma efemeridade infinita, diante da certeza. Ensinam-nos sobre a validade das impossibilidades e das certezas, lançam obscuridade frente ao desejo de compreensão, dando-nos apenas o ruído de *algo* que *ali está* sem que saibamos o quê. O desvio das tramas, o ruído que nada diz, mas que, afirma Blanchot, ‘não cessa, porém, de dizer’ (Blanchot, 1987, p.227).

Daí que podemos dizer que a obra de Betânia se afirma a partir de uma realidade que nunca nos é familiar. Ninhos anexados ao espelho e a palavras adquirem uma originalidade infinita, desconhecida, porém, repleta de um significado que está sempre em vias de dar-se, mas nunca realizando sua promessa. Este não realizar-se enche-nos de um movimento de desejo. Desejar é não afastar-se da obra, é aspirar por ela, querer seu mistério não realizado, satisfazer-se com seu processo de desvendamento, continuamente prometendo-se. As tramas do *desvio* realizam essa promessa. Refletem no espelho seu duplo, realizam o mistério do reflexo e das palavras, prometem os sonhos.

Referências

- Bachelard, Gaston (1993) *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
 Blanchot, Maurice (1987) *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
 Silveira, Betânia (2009) “Percurso e quiasmas.” *Revista da pesquisa*, Florianópolis, v. 4, n. 1 [Consult. 2009-12-18] Disponível em www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/.../artigobetania.pdf

ESTE ES MI CUERPO

Inmaculada Jiménez Huertas

España, Departamento de dibujo, Facultad de Bellas Artes.UPV/EHU Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Artista visual, exposiciones nacionales e internacionales.

Directora de investigaciones, experta evaluadora para la ANEP y el MICINN (España) y FCT (Portugal).

Subdirectora y pertenece al Comité científico de la Revista Áccent (U. Barcelona)

Resumen

‘Este es mi cuerpo’ es un libro hecho con grandes dibujos originales, doblados, cortados y encuadrados; 34 dibujos de cuerpos humanos cortados y monstruosamente ensamblados. Encima de estas páginas ‘no en blanco’ intervino dialogando con ellos, construí un palimpsesto siguiendo los estímulos de los creadores anteriores.

Original, Interpretación,
Enseñanza del dibujo, Blind Drawing

Abstract

‘Este es mi cuerpo’ is a book of original large drawings that have been folded, cut and bound; 34 drawings of human bodies put together to create monsters/ monstrous entities. On these ‘unblank’ pages established a dialogue with them, and was able to construct a palimpsest with the encouragement of original creators.

Original, Interpretation,
Teaching drawing, Blind Drawing

Punto de partida

‘Este es mi cuerpo’ es un libro hecho con grandes dibujos, originales (Figura 1). Dibujos hechos por un grupo de aprendices, posteriormente doblados, cortados y encuadrados. Los estudiantes dibujaron observando atentamente el cuerpo humano desnudo. Pero – y esto es lo singular – no son referencias conocidas, ni admiradas en el sentido habitual que tiene esta palabra cuando estamos frente a una obra de arte reconocida y divulgada; ni siquiera son obras aceptadas por sus autores. Precisamente; son obras abiertas, que forman parte del proceso de trabajo, dibujos que son descartados. Este es el caso. En realidad son desechos. Dibujos rechazados. Originales repudiados, desechados por sus autores, tirados al cubo de reciclar papel por los propios estudiantes.

Sugerencias y estímulos. Proceso de trabajo

Por lo tanto, el motivo de que los haya reutilizado no es – en principio – una admiración por unos trabajos bien hechos y terminados. Sin embargo tengo interés por estos dibujos, digamos, mal hechos. Lo que me ha motivado a recogerlos y usarlos ha sido una intuición de que podría trabajar encima de ellos y con lo que contenían.

Estos dibujos hechos por estudiantes de bellas artes, pertenecen a un ejercicio de dibujo, en el que se trabaja sin mirar el papel, dibujando muy lentamente, un modelo desnudo. Esta manera de dibujar corresponde a lo que Kimon Nicolaides (1969, p. 9 y ss) llama la técnica del *Blind countour*, y Betty Edwards (1982, p. 84) *contorno puro*. Hay artistas, como Lourdes Castro (2005), que las utilizan con un dibujo muy limpio y rico. Nosotros los llamamos *dibujos ciegos*, en recuerdo del trabajo de Robert Morris *Blind Time Drawings* (1994, 1997; Davidson, 1994). Una vez hechos los estudios de las partes mas emblemáticas del cuerpo, como el rostro, la cabeza, las manos y los pies, son ampliados con una fotocopiadora. Las formas y los trazos cambian su tamaño y grosor. Cambian de escala. Los estudiantes pegan las fotocopias ampliadas sobre un papel mas grande, y componen un nuevo dibujo, sobre el que vuelven a dibujar el modelo, como la vez anterior, sin mirar el papel. Este sistema produce una multiplicación de extremidades y rostros, formas desplazadas y transparentes. Sobre este proceso de trabajo he seguido y en parte soy deudora de el (Figura 2).

Aunque los dibujos iniciales, que forman el soporte del libro, proceden de los trabajos de 1999/2000, he mantenido estos papeles sin tocar hasta 2006/2007, que fue cuando los comencé a mirar. A partir de este momento, aumentó mi interés, intervención, y progresivamente la dedicación. Los extendía en el suelo, cortados, para tener una visión de los grupos y de las relaciones de continuidad que se podían dar entre unos cuadernillos y otros. En 2007 utilicé algunas de las imágenes de sus páginas como bocetos para otras piezas mayores (Figuras 3 y 4). En 2008 cosí los cuadernillos, lo monté y titulé el libro. En 2009 lo he retomado para acabarlo. En esta situación me ha sorprendido el Congreso CSO´ 2010, justo motivo para hacer el análisis de lo que ha sido el proceso, con el trabajo sobre obras de otros como punto de vista. Esto me hace recapacitar, tomar nuevas fotografías, donde pueden observarse algunas páginas que en todo momento he mantenido intactas. La frescura y belleza de su trazo han sido suficientes.

Presentación actual

El libro está encuadernado con piel natural, sobre madera contra-chapada y lleva un relieve de latón dorado sobre la cubierta: un Sagrado Corazón; está rematado con esquineras de metal. Mide 37,5 x 28 y tiene un grosor de 14,6 cm. Sus páginas son el resultado de doblar tres veces papeles de dibujo de 70 x 100 cm. La marca, tipo de los papeles (Ingres, Canson, Couche, Basik, etc.) y los diferentes gramajes producen páginas de diverso grosor, absorción y flexibilidad.

Confeccioné el libro doblando 34 hojas de dibujos originales, con



Figura 1. El libro *Este es mi cuerpo*.

Fuente: propia.



Figura 2. Un ejemplo de doble página del libro sin intervenir. Fuente: propia.

Fuente: propia.



Figuras 3 y 4. Páginas dobles del libro, intervenidas. Los originales de arriba dibujados de forma muy sintéticas, los de abajo con detalle y texturas. Las mutilaciones, giros y repeticiones del cuerpo son propios del sistema de doblado de los originales para la encuadernación. Fuente: propia.

los reversos en blanco. De cada original, sale un cuadernillo de ocho páginas. En total tiene (34, 68, 136) 272 páginas y las guardas. Este sistema de confección, gira el sentido de las páginas, y produce cortes bruscos y prótesis monstruosas en el cuerpo dibujado. De modo que a la multiplicidad de órganos humanos de las fotocopias se incorporaron mutilaciones, giros y repeticiones en espejo o dislocaciones. Antes de montar el libro, comencé una fase de creación a partir de los estímulos e incitaciones con las paginas cortadas y abiertas. Una especie de páginas no-en-blanco, en las que intervenía y transformaba, tapando, añadiendo cuerpos o dando color, etc. Esta primera fase, trabajé los cuadernillos como módulos.

Los dibujos infantiles tienen espontaneidad y fuerza de intención cercana a los dibujos hechos sin mirar. Los cortaba a mano, sin tijera, para dar al borde un carácter orgánico y los encolaba con cierto desplazamiento de los trozos, para componer la doble página adecuándolos al tamaño 36x50 cm (Figuras 5 y 6). Copié ampliándolos algunos de estos dibujos infantiles. En realidad he compuesto visualmente cada imagen en doble página, pero no siempre el resultado mejor corresponde a la totalidad de la doble página. El fin de un cuadernillo con el siguiente, el reverso de las páginas en blanco, pedían continuidad. Propicié las manchas de acuarela y medios no grasos. Especialmente me ha sido grata la tinta china.

Punto de llegada

Este libro inmenso, encuadernado a mano, dibujado sobre hojas tiradas a la basura por estudiantes recoge lo 'malo' y lo residual, y añade lo infantil. Esta son las obras referenciadas. Emplea ambos como base para liberación de la creatividad y fuga del *horror vacui* que podruce la página en blanco. Los dibujos ciegos, hechos sin mirar, no están sometidos a la estética estereotipada y relamida, siguen impulsos de la intención. Sus trazos se caracterizan por su potencia y verdad. Una peculiaridad de los dibujos infantiles es su fuerza impetuosa. Este proceso ha *facilitado* el trabajo de intervención, evitando el pánico de la hoja en blanco y del papel virgen, especialmente si el precio es elevado. Ayuda a hacer los dibujos del cuerpo humano, que, por estar nosotros representados en ellos, inhiben. Toma el tema del CSO' 2010 *creadores sobre otras obras* literalmente, al utilizar las otras obras como soporte, subvierte o ironiza la proposición. Cuando uno se permite dibujar mal, siente liberación. El artista Saul Steinberg decía que el arte está contaminado de arte. Esto es especialmente verdad para los creadores. Asumir esta realidad conscientemente abre la puerta a la creatividad.

Referencias

- Castro, Lourdes (2005) *À sombra. Desenhos sobre papel*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes. ISBN 972-37-1024-2.
- Davidson, Donald (1994) "El tercer Hombre." *La balsa de la medusa*, nº32. Pps. 3-10 y 11-20.
- Edwards, Betty (1984) *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Madrid: Blume. ISBN 84-7214-287-6.
- Morris, Robert (1994) "Escribir con Davidson: Algunas reflexiones posteriores a la realización de Blind Time IV: Drawing with Davidson." *La balsa de la medusa*, nº 32, pp. 3-10.
- Morris, Robert (1997) "Recent Felt Pieces and Drawings" 1996-97. Hannover.
- Nicolaides, Kimon (1969) *The Natural Way to Draw. A Working Plan for Art Study*. Boston: Houghton Mifflin Company. ISBN 0-395 57007-5.

OS VESTÍGIOS NA OBRA DE SOPHIE CALLE COMO RECURSO AO ATOR

Joice Rodrigues de Lima

Brasil, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde desenvolve dissertação de mestrado com o título "A fotografia como estímulo à criação do ator" e conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Resumo

Este artigo pretende enfatizar a observação de vestígios presentes em alguns trabalhos da artista francesa Sophie Calle, assim como, a situação de ausência implícita, como um recurso possível ao ator, em seu processo criativo.

Ator, Vestígios, Processo de criação

Abstract

This paper intends to emphasize the traces included in some works of the french artist Sophie Calle like a possible resource for the actor, in his creative process.

Actor, Traces, Creation process

‘L’Hotel e Suite Venitienne’: a observação de vestígios

O seguinte texto integra a pesquisa que desenvolvo junto a um grupo de atrizes, onde buscamos estabelecer relações possíveis entre imagens fotográficas e processos de criação do ator, tomando como referência o trabalho da artista francesa Sophie Calle.

Sophie Calle é fotógrafa, escritora, artista plástica, *performer*. Iniciou sua carreira por volta do ano de 1973, assumindo uma linguagem híbrida com elementos performáticos e autobiográficos. Em suas criações utiliza recursos justapostos como vídeos, fotografias, textos, ações performáticas. Sua obra pode ser apreciada tanto através de exposições em galerias, como publicadas em livros.

Uma das características de seus trabalhos é a recriação de realidades por meio da observação de vestígios deixados em espaços recém-habitados. Utiliza recursos midiáticos para registrar tais informações e, por conseguinte, produzir narrativas, sob sua própria perspectiva.

Diante deste aspecto, pretendemos realizar um diálogo entre as fotografias inseridas no trabalho de Calle e o processo de criação do ator. Para isto, focamo-nos em duas obras (ambas encontradas no livro *Double Game*, de autoria da artista em questão e parceria do

escritor Paul Auster) construídas com o registro de rastros deixados cotidianamente por desconhecidos.

A primeira obra intitula-se *L'Hotel* e se constitui pelo registro fotográfico de um período em que Calle assumiu a vaga de camareira em um hotel, com o intuito de observar e registrar os quartos tais como deixados pelos hóspedes. O outro trabalho chama-se *Suite Vénitienne* e formula-se na ocasião em que Calle segue um homem na trajetória de uma viagem com trajeto Paris-Veneza, apropriando-se dos rastros deixados por ele neste caminho.

Nesta pesquisa focamo-nos em entender a posição que a observação dos rastros de outrem ocupa nestas duas obras de Calle, para que assim, possamos vislumbrar um diálogo de sua obra com o processo criativo do ator, a fim de indicar possíveis contribuições no que diz respeito à criação de ações e imagens corporais.

Vestígios: a representação de uma ausência

Em *Suite Vénitienne* (1980), Sophie Calle tece uma narrativa combinando fotografias e textos que relatam os feitos de um homem, escolhido aleatoriamente, numa viagem de Paris até Veneza (Figura 1). Durante quase duas semanas, a artista permanece em seu rastro registrando-o fotograficamente e obtendo informações sobre seus hábitos com pessoas que ele encontrou e conversou neste período. Com este material, a artista remonta fatos e cria uma narrativa permeada por sua própria leitura a respeito dos registros. Sendo assim, constatamos que os rastros deixados pelos lugares onde o homem passou servem de material base para a criação da artista (Figura 2).

Na outra obra de Calle que tomamos como referência, intitulada *L'Hotel* (1985), a artista assume uma vaga temporária em um hotel, com a função de camareira. Neste caso, diariamente, ao adentrar os quartos vazios fotografa-os antes de arrumá-los. Com esta prática, registrou os vestígios que as pessoas deixam neste tipo de espaço, reunindo informações sobre hábitos íntimos de desconhecidos (Figura 3).

Isso posto, reconhecemos que a prática de Calle ao abordar rastros cotidianos resulta num processo de criação de narrativas a partir de vestígios que, quando deslocados de seu contexto habitual, adquirem a possibilidade de reconfiguração. Este procedimento constitui uma das práticas adotadas por esta artista em seu processo de criação e é tomado nesta pesquisa como um indicativo ao processo de criação do ator.

Reconhece-se, desta forma, a capacidade de Calle vislumbrar a ausência que tais vestígios representam transformando-a em possibilidades de presença que, por sua vez, toma corpo na narrativa que a artista compõe.



Figura 1. Detalhes de *Suite Vénitienne*.
Fotografia de Sophie Calle (1980).



Figura 2. Trajeto pelo qual o homem
foi seguido em *Suite Vénitienne*,
de Sophie Calle (2003).



Figura 3. Detalhes da disposição de objetos
deixados em um quarto em *L'Hotel*.
Fotografia de Sophie Calle (1985).

O ato de remontar estas ausências indicando possíveis histórias faz com que Janet Hand, pesquisadora da Universidade de Londres, caracterize esta artista como *fazedora de histórias*. Esta autora afirma que Calle pensa e propõe, através de seu trabalho artístico, “situações oriundas do porque e do onde os vestígios deixados por outras pessoas se encontram, como num caminho etnográfico à criação” (Hand, 2005, p. 478).

Sendo assim, podemos afirmar que uma das maneiras de Calle construir sua obra é apropriar-se dos vestígios do outro e da ausência que eles representam. Jean Baudrillard afirma que Calle, em sua concepção, instaura um jogo de sedução no qual se apropria dos rastros do outro e os assume como se fossem seus. Assim, a artista tece uma narrativa assumindo dados de desconhecidos, “a rede do outro é utilizada como forma de ausentar-se de si mesmo” (Baudrillard, 1997, p. 47).

Numa reflexão sobre esta situação de ausência, o pesquisador brasileiro Ronaldo Entler lê nas fotos desta artista algo que chama por “presentificação de uma ausência” (Entler, 2006, p. 47). O autor coloca que Calle, ao levar a imagem ao âmbito do simbólico e, em consequência, do artístico, deixa uma lacuna que não se preenche, ela nos coloca uma memória que está implícita à fotografia, mas apresenta-se fragmentada e incompleta, justamente por constituir-se do acaso e do não conhecido, tornando-se cúmplice do espectador na investigação da obra. Esta lacuna, o autor citado chama de *esquecimento*, e a trata como potencializadora das imagens fotográficas de Calle, atribuindo-as a característica de obra artística, pois confere às mesmas a possibilidade de serem redescobertas, recriadas e lembradas:

(...) a arte é rica porque mantém suas lacunas e pede para que suas histórias sejam reinventadas. Por isso também a nossa imaginação flui diante de obras, por mais que tenham sido explicadas pelos bons livros de história da arte e pelos livros que contam mais didaticamente as histórias encenadas pela arte (Entler, 2004, p. 55).

Esta lacuna a qual Entler se refere como esquecimento apresenta-se ao ator como uma possibilidade de caminho rumo à criação. Ao observar vestígios registrados fotograficamente, o ator depara-se com um espaço de ausências e, conseqüentemente, com a possibilidade de preencher este espaço com sua criação. Da mesma forma que Calle tece histórias a partir de vestígios concretos, o ator vislumbra a possibilidade de laborar ações e imagens corporais (visto que é este seu material de trabalho) tendo como propulsor as possibilidades que os rastros e as ausências implícitas neste processo representam.

Conclusão

Dessa forma, observamos que o aspecto da obra de Sophie Calle destacado neste texto, no que tange à relação com os vestígios em seu processo de criação, apresenta dados que sugerem sua continuidade no campo da imaginação, fato este, que possibilita a criação.

Portanto, constatamos que os vestígios destacados nas imagens fotográficas de Calle, podem servir como propulsor à criação do ator. É possível ainda que observação de rastros por parte do ator aconteça através do contato com a própria obra de Calle ou, ainda, que esta prática tome expansão num exercício ao ator que consista na observação a outras situações cotidianas e/ou imagens fotográficas de outras naturezas que ressaltem rastros de um outrem.

Dessa forma, apresentamos com este texto a possibilidade de um caminho criativo ao ator vindo da observação dos vestígios percebidos em parte da obra da artista francesa Sophie Calle: o ator encontra a possibilidade de revelar aquilo que não está visível na fotografia através de sua criação corporal.

Referências

- Baudrillard, Jean. (1997) *A Arte da Desaparição*. Org. Katia Maciel. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Calle, Sophie (2007). *Double Game*. New York : Violette Editions/ DAP.
- Entler, Ronaldo (2008). “O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa.” *Studium* 18, v.12, 2004. Disponível em www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html.
- Hand, Janet. (2005) “Sophie Calle’s art of following and seduction.” *Cultural Geographies* 12: 463-484.

EL REALISMO SEVILLANO EN LA OBRA DEL PINTOR JOSÉ CORRALES

Juan Francisco Cárceles Pascual

España, Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la Universidad de Sevilla. Artista visual e profesor.
Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Autor de dos libros y numerosos capítulos de libros y artículos.
Obras en varios museos españoles. www.jfcarceles.com

Resumen

José Corrales, uno de los más destacados representantes del llamado Realismo Sevillano, constituye un caso excepcional dentro de dicho movimiento artístico. Habiendo comenzado su actividad pictórica a mediados de la década de los 70 del siglo pasado, tiene una corta producción pictórica, aunque trascendente por la calidad alcanzada y la influencia que tuvo en otros artistas. Pintura realista contemporánea, Realismo sevillano

Abstract

Jose Corrales, one of the most prominent representatives of the so-called realism Sevillano, is an exceptional case within this artistic movement. Having started his painting activity in the mid 70s of last century, has a short pictorial production, although transcendent to the quality achieved and the influence he had on other artists. Contemporary realistic painting, Realism in Seville

Introducción

A mediados de los años 70 del pasado siglo tuvo lugar en Sevilla, como en el resto de España, un fuerte resurgimiento de la actividad cultural. La vida sevillana, en el ámbito pictórico, comenzaba a mostrar un pulso especialmente dinámico. En aquel tiempo abrieron sus puertas varias galerías de arte privadas, además de nuevas salas de exposiciones de organismos públicos. La mayoría de esos nuevos espacios expositivos orientaban su actividad a la realización de muestras representativas del arte de vanguardia.

Realismo sevillano

A pesar de ese clima poco propicio a la pintura realista, en Sevilla existía un arte pictórico que poseía personalidad propia, caracterizado por mostrar una gran preocupación por los aspectos formales y compositivos de la obra pictórica; con un destacado dominio de los recursos técnicos y fuerte carga simbólica, aspectos ambos presentes en los artistas más representativos de lo que algunos críticos denominaron *Realismo Sevillano*.

Característica común a todos ellos, es la preocupación por los temas trascendentales como sujetos de sus representaciones y, sobre todo, por un gran amor por el oficio – tan denostado por las nuevas corrientes – que dotaba a sus obras de una perfección técnica y una riqueza y variedad de recursos inusuales en el panorama artístico de la época.

En este realismo el artista encontraba el espacio idóneo para indagar en su propia interioridad adquiriendo, así, “unas dimensiones y un contorno como nunca anteriormente llegó a tenerlas,” como manifiesta Raúl Chavarri (Chávarri, 1974, p. 6) refiriéndose al manifiesto de los nuevos realistas publicado en Milán en 1960. Sin nada que ver en cuanto a sus orígenes y la materialización de sus obras, este realismo sevillano podría asumir lo que, referido a aquél, recoge el crítico Pierre Restany (ap. Chávarri, 1974, pp. 16-18) en el Manifiesto del Nuevo Realismo: “...[el artista] si logra integrarse en lo real, lo identifica con su propia trascendencia, que es emoción, sentimiento y finalmente incluso poesía.”

El pintor José Corrales

Dentro del *realismo sevillano* destaca el caso singular de un artista de escasa producción pero que, a mi juicio, merece ser señalado como uno de los que alcanzaron los más altos niveles de perfección y que representa la culminación del realismo sevillano más representativo de aquellos años. Se trata de José Corrales (Tocina, Sevilla, 1934), artista singular por sus creaciones y por el reducido tiempo que necesitó para alcanzar una perfección nunca igualada por ningunos de sus coetáneos sevillanos.

Sin formación académica en el ámbito de las bellas artes y procedente de oficios en los que había podido desarrollar sus extraordinarias condiciones para la perfecta ejecución de los trabajos más precisos, su amor por la perfección más exigente lo trasladó a la creación pictórica; tratando la superficie pictórica con el mismo primor que si de joyas se tratase.

Emigrante en Suiza durante 11 años, había trabajado como delineante maquetando presas y como matricero ajustador. Tareas que requerían gran destreza y precisión, que trasladó luego a sus obras artísticas.

De regreso a España, y con casi cuarenta años de edad, comenzó a pintar y, con los 15 primeros cuadros que pintó, realizó su primera y única exposición individual, celebrada en la galería Haurie de Sevilla entre Mayo y Junio de 1978.

Artista de escasa producción y poca repercusión mediática a partir de entonces, es indudable la gran influencia y magisterio que ejerció en muchos de los artistas sevillanos de la época. Siendo, sin duda, uno de los más sólidos representantes del actual realismo sevillano.



Figura 1. José Corrales (1977), *Hombre y Naturaleza*. Óleo sobre madera, 61x61cm
Colección particular. Fuente propia.



Figura 2. José Corrales (1977), *Hombre y Naturaleza*. Óleo sobre madera, 61x61cm.
Fragmento.



Figura 3. José Corrales (1977), *Hombre y Naturaleza*. Óleo sobre madera, 61x61cm.
Fragmento.



Figura 4. José Corrales (1974), *Polución*. Óleo sobre madera, 61x43cm.
Colección particular. Fuente propia.

Obra pictórica

Sus obras están cargadas de un fuerte simbolismo, cuyos significados no siempre son de fácil lectura, pues en sus cuadros huye a menudo de lo obvio y explícito en cuanto al significado. Y es que, aunque el tratamiento hiperrealista que aplica a los elementos representados pudiera invitar a quedarse sólo con su apariencia, las metáforas que encierran hacen a veces compleja la comprensión de su verdadero sentido.

Se sirve de los más humildes elementos y los eleva a las más altas significaciones. A menudo utiliza objetos que pueden ser considerados desechos de la urbe; los ordena e integra con un orden perfecto en el espacio virtual que genera en cada uno de sus cuadros, con una belleza y equilibrio plenos de sabiduría. Y todo ello con una pulcritud y perfección técnica como nadie antes había logrado en el arte sevillano, y al que pocos han logrado acercarse. Y es que la excelencia de su factura se corresponde cabalmente con su acentuado amor por la perfección, que en el quehacer artístico de José Corrales constituye una actitud ineludible. Por ello, aunque su influencia en otros artistas fue evidente, pocos mantuvieron en el tiempo esa búsqueda de la perfección.

El cuadro titulado *Hombre y Naturaleza* (Figuras 1-3) es un ejemplo representativo de la Obra de Corrales. En él aparece un grupo de elementos que parecen flotar en el espacio, como una nave espacial que se desplazara lentamente por un cielo nuboso. Son restos de la actividad humana, como unos trozos de escombros con restos de escayola u hormigón, una vieja lata casi deshecha por la corrosión y una rosa de plástico; un paisaje desolador que tiene su contrapunto en unos pequeños elementos naturales, que representan como un resquicio de esperanza, como queriendo indicar que no todo está perdido: unos pequeños guijarros, una semilla de almendro y unas flores. La semilla y las flores representan la esperanza de que la naturaleza podrá sobreponerse a la acción destructora del hombre, el germen de vida que permitirá que todo continúe.

El mismo tema de la acción negativa del hombre sobre la naturaleza está presente en el cuadro titulado *Polución* (Figura 4), aunque en este caso el artista no hace ninguna concesión a la esperanza. Todo lo representado forma parte del proceso de destrucción de forma irremediable.

También en este caso los objetos flotan en mar de nubes, pero producto de la contaminación en esta ocasión. La composición es menos dinámica; los objetos no se desplazan en un movimiento ascendente, sino que permanecen estáticos o tienden a caer hacia abajo; el ligero dinamismo que genera la disposición de la red y de los restos del pez orientan nuestra atención hacia el pasado, indicando el retroceso que la contaminación de la naturaleza significa para el desarrollo de la vida.

Sus pinturas siempre están realizadas sobre madera y son de mediano y pequeño formato, no rebasando habitualmente los 80 cm. Las composiciones son generalmente equilibradas, con un equilibrio inestable que les confiere gran dinamismo; dispuestas frecuentemente en una visión frontal de los elementos que las integran y concebidas, a menudo, como una representación ingravida donde los objetos permanecen suspendidos en el espacio virtual creado por el artista (Figura 5).

Los temas se refieren, generalmente, a las vivencias y reflexiones del artista; bien acerca de sus recuerdos, cargados de añoranzas de la infancia o de la acción destructora que el hombre ejerce sobre la naturaleza (Figuras 1-4). Aparte de objetos relacionados con los juegos de la infancia, recurso presente en algunas de sus obras, suele valerse de elementos cotidianos, desechos de la urbe a los que hace compartir el espacio – y el protagonismo – con pequeños símbolos vitales, como una mariposa o una flor.

Las superficies de sus cuadros se muestran finamente pulidas, como resultado de una técnica cuidadosa en la que las veladuras de óleo se suceden entre continuos rascados con cochilla. Ello no impide que los objetos representados posean una textura visual absolutamente realista. Todo aparece perfectamente diferenciado y caracterizado según la textura que le es propia.

El color en sus cuadros es sobrio, a menudo apenas una grisalla ricamente matizada, generando con ello una atmósfera luminosa y poética, no exenta de melancolía en la mayoría de sus realizaciones. Pero se trata de una melancolía que invita a la contemplación gozosa del bello espectáculo, lleno de sugerencias, que el artista genera en los espacios ficticios que crea en cada una de sus obras. Invitando al espectador a adentrarse en ellas, recreándolas según sus propias vivencias.

Conclusiones

La obra pictórica de José Corrales constituye uno de los más destacados ejemplos de la pintura realista contemporánea, habiendo alcanzado unos niveles de perfección técnica como ningún artista sevillano contemporáneo ha logrado. La calidad de su creación artística y su innegable influencia en el desarrollo del Realismo sevillano contemporáneo, lo hacen acreedor a un estudio en profundidad de su obra; tarea que en la actualidad lleva a cabo el autor de esta comunicación.

Referencias

- Chávarri, Raúl (1974) *Antonio Agudo y el Realismo de los años setenta*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica. ISBN: 84-400-7188-4

2. CONSONÂNCIAS

CONSONÂNCIAS

Fernando Rosa Dias COMISSÃO CIENTÍFICA

Nenhum artista alguma vez deixou de se relacionar com outro artista. Das regras corporativas das guildas, à busca de originalidade programática das vanguardas históricas, das regras pedagógicas da Academia à citação do tempo dito pós-moderno, a afectação e cumplicidade por outro trabalho fez parte da criação artística, sendo mesmo um modo de pesquisa e de encontros com a própria obra. Trata-se de um fascínio pelo outro que, muitas vezes, é um reconhecimento de preocupações afins. Neste sentido ele pode ser ainda um modo de inferir entendimentos dos mútuos projectos.

Consideramos que as famosas afinidades electivas de Goethe, encontram na arte uma digna expressão, um lugar privilegiado de encontro e cumplicidade desapegada, não tanto corpóreo e somático, mas sobretudo sensível, onde duas entidades requestam-se uma à outra, atraem-se e a seguir reaparecem dessa união íntima de um modo renovado e inesperado. Processo de encontros realizados na sensibilidade das obras e nos processos criativos, dos quais advém uma cúmplice e singular produção. Poderíamos falar também, resgatando a famosa expressão de Worringen, de uma espécie *Einführung* inter-artística.

Por outro lado, esta perspectiva de um autor fascinar-se por outra obra, pode apresentar-se como um modo de escapar à dubiedade ética que, com claro défice de altercação, o recente desenvolvimento de artistas a investigarem sobre a sua própria obra levanta.

Nos textos que se seguem, o interesse por obras de outros artistas e artes, oscilaram por interesses estéticos, técnicos, éticos ou sociais.

Luciana Martha Silveira analisa a importância da cor na obra de xilogravura de Endi Poskovic, verificando como o contorno negro acentua a descontinuidade e ruptura das zonas de cor lisa salientando contrastes, como a força da cor favorece efeitos pós-retinianos, ou ainda como as variações cromáticas sobre um mesmo motivo lhe altera valores de significado.

Almudena Fernández Fariña especula com pertinência sobre a épica ornamental de Peter Kogler, do seu poder de extensão gráfica e modular ao longo das superfícies murais e do modo como este invade os espaços interiores. Confrontando abstracção e ornamentação a partir da sua histórica fortuna teórica, considera a dimensão conceptual e transgressora da decoração actual.

Com preocupações mais tecnológicas, Carmen Porta apresenta-nos os desenvolvimentos do uso de técnicas e de materiais no âmbito das pesquisas em gravura contemporânea do grupo 'Neoartgraf', ilustrando essas possibilidades através de obras de Rosa Vives e Imma Gibert, pesquisas estas com reflexos na sua própria obra de gravura e pintura.

Neide Marcondes cogita sobre a dimensão líquida e a sua fluidez física e temporal, tomando como suporte obras do espanhol Evaristo Bellotti e do brasileiro Hugo Fortes. Do primeiro analisa o vidro, o espaço, o vazio; de Hugo Fortes estuda a água enquanto matéria-prima de reverberação, fragilidade, efemeridade e fugacidade.

Rosana Baptistella reflecte através da obra coreográfica *Tirana da Rosa* de Márcia Strazzacappa, uma miscigenação entre elementos da dança Butoh e expressões da dança tradicional brasileira, procurando intersecções nessa encruzilhada entre uma arte de fundo espiritual e outra de matriz corporal.

Alguns projectos interessam-se pela relação com o espaço público, como o caso de Inmaculada Rodriguez Cunill que estuda a obra de Eva Guil Walls e as suas pesquisas instaladora, performativa e conceptuais em torno de problemas imobiliários e urbanos. O espaço público físico, social e económico tende a absorver-se e a reinventar-se no interior de um projecto artístico.

Regina Melim analisa duas obras do brasileiro Helmut Batista: a galeria A Banca e o jornal Planeta Capacete; ambas são híbridas, despoletam dinâmicas experimentais, permitem convidar outros artistas para integrar os projectos, e podem circular em vários lugares, uma por mobilidade física do lugar expositivo (a galeria), a outra por reprodutibilidade e mobilidade do suporte (o jornal).

AS CORES DE ENDI POSKOVIC

PARA ALÉM DA MATERIALIDADE

Luciana Martha Silveira

Brasil, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE).
Artista visual e professora. Graduação em Artes Plásticas (UNICAMP). Mestrado em Multimeios (UNICAMP).
Doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Pós-doutorado pela University of Michigan.

Resumo

Este artigo relata as observações feitas a partir da obra em xilogravura de Endi Poskovic. A metodologia utilizada foi baseada na Teoria da Cor, em seus aspectos físicos, fisiológicos e simbólicos. A partir de pontos estratégicos fez-se uma visita à cromaticidade da obra.

Cor, Xilogravura, Endi Poskovic

Abstract

This article reports the observations made from the Endi Poskovic's work in woodcut. The methodology used was based on Color Theory, in terms of physical, physiological and symbolic aspects. From strategic points there was a visit to the chromaticity of the work.

Color, Woodcut, Endi Poskovic

Um artista da sensibilidade na gravura e na música

Este artigo tem como objetivo visitar a obra de um grande artista da gravura, Endi Poskovic, buscando na percepção da cor uma das muitas possibilidades de leitura.

Nascido em Sarajevo, Bósnia, em 1969, Endi Poskovic estudou artes gráficas e música desde muito cedo. Começou sua formação em Sarajevo, continuando na Noruega, antes de concluir seus estudos nos Estados Unidos. Trabalhou como professor de gravura e desenho em Los Angeles e Chicago antes de se tornar Professor Associado da Universidade de Michigan, USA, onde exerce atualmente, com extrema sensibilidade, ambas as tarefas, a de professor e a de artista. Seu trabalho tem sido exposto em diversos lugares pelo mundo, da Bélgica à Califórnia, de Toronto a Barcelona.

Endi Poskovic mostra intimidade com a cor em sua obra. Por isso, para este artigo, uma metodologia de análise baseada na Teoria da Cor, em seus aspectos físicos, fisiológicos e culturais, será utilizada para fundamentar os comentários.

A obra de Endi Poskovic é densa e sedutora, impondo a necessidade

de um recorte antes de qualquer análise. Foram escolhidas três obras que fazem parte do tema *If this be not I*, feitas com cinco blocos esculpidos na madeira para cada cópia. A Figura 1 traz a primeira imagem escolhida para este trabalho de análise.

A imagem da Figura 2 traz a segunda imagem escolhida para uma análise neste trabalho, denominada por sua vez de *If this be not I in Green and Orange*.

A última das imagens escolhidas para esta breve análise em forma de artigo é a imagem representada na Figura 3, denominada *If this be not I in Red and Light Blue*.

Os comentários a seguir estão divididos em três momentos, concentrados em diretrizes advindas da Teoria da Cor. O primeiro momento trará os seus aspectos físicos, localizados nas obras escolhidas. O segundo momento terá seu foco nos aspectos fisiológicos. Uma análise fundamentada nos aspectos de construção simbólica dos significados das cores estará no terceiro momento deste artigo, que se finalizará em uma breve conclusão.

A cor como matéria do sonho de grandes artistas

Os aspectos físicos da cor dizem respeito ao resultado da luz incidente no objeto colorido, refletindo certos raios monocromáticos e absorvendo outros.

Assim, a cor em uma obra de arte pode ser observada a partir da sua colocação em um determinado suporte. Por este ponto de vista, uma cor existe numa obra independente da interpretação de qualquer observador.

Quase todas as cores do círculo cromático estão presentes na imagem da Figura 1. Pode-se localizar especificamente o verde e o roxo do título desta obra respectivamente no céu e na janela da frente do submarino. Seria o céu a importância do sonho dos grandes artistas?

As outras cores nesta mesma obra (Figura 1) formam uma escolha em esquema de combinações de cores Consonante (Pedrosa, 2002), viajando pelo círculo uma após a outra, sem intervalos bruscos.

Albert Munsell (1954), se refere a três atributos da cor que a determinaria fisicamente: o matiz, a saturação e o croma. O matiz é o que determina cada uma das cores do círculo de cores puras. A saturação é a luminosidade de cada cor, que corresponde a uma extensa gradação de cinzas entre o preto e o branco puros. O croma seria a distância de cada cor do círculo cromático ao eixo de cinzas. Endi Poskovic utiliza as cores localizadas no próprio círculo cromático, não variando o seu croma e nem a saturação.

As cores têm relação com as formas onde estão contidas. Segundo Kandinsky (2000), vermelhos são reforçados perceptivamente quando estão em formas recortadas, amarelos em formas pontudas e azuis em formas circulares. Quando essas cores são reforçadas pela forma, sua



Figura 1. Endi Poskovic, *If this be not I in Green with Purple*. Xilogravura em cores, impressa a partir de 5 blocos em Kozo Okawara washi, publicada pelo artista, produzida no McColl Center for Visual Art, Charlotte, North Carolina, USA.



Figura 2. Endi Poskovic, *If this be not I in Green and Orange*. Xilogravura em cores, impressa a partir de 5 blocos em Kozo Okawara washi, publicada pelo artista, produzida no McColl Center for Visual Art, Charlotte, North Carolina, USA.



Figura 3. Endi Poskovic, *If this be not I in Red and Light Blue*. Xilogravura em cores, impressa a partir de 5 blocos em Kozo Okawara washi, publicado pelo artista, produzido no McColl Center for Visual Art, Charlotte, North Carolina, USA.

qualidade aumenta. Na imagem da Figura 3, o azul do céu está colocado em uma forma retangular, anulando-o em qualidade. Os amarelos também estão colocados em formas recortadas, anulando-os em luminosidade. Os vermelhos desta obra estão colocados em dois momentos, sendo o primeiro no submarino, em formas recortadas, assegurando-lhe um ‘extra’ em qualidade, enquanto as letras do texto estão na forma orgânica, anulando a qualidade daquele vermelho.

Diferenças e aproximações entre ‘enxergar’ e ‘ver’

Os aspectos fisiológicos da observação da cor em uma obra é uma ponte do mundo visual para o mundo da interpretação simbólica.

Quando a cor acontece fisicamente, alguns raios monocromáticos são refletidos a partir do objeto, atingindo os olhos, que traduzem esta informação em códigos fisiológicos.

No mundo visual fisiológico, o que se vê como delimitação de objetos são continuidades e descontinuidades (Livingstone, 2008). Isto é, enxerga-se uma porta delineada em uma parede porque percebe-se onde acaba o marrom texturizado da madeira e onde começa o branco da parede e não um contorno da porta em preto. Endi Poskovic coloca contornos em preto como se quisesse o controle das continuidades e descontinuidades. Nas imagens da Figura 1, 2 e 3 pode-se perceber visualmente a delimitação dos contornos em preto. Nas nuvens, que na realidade não conteriam os contornos, Endi parece querer controlar as curvas e o caminho pelo céu. Uma tentativa de controle do sonho?

A percepção da cor pelos olhos é frouxa, isto é, não se consegue delimitar com precisão onde termina a cor (Wandell, 1995). Sendo assim, na imagem da Figura 1, a cor é espalhada na nossa percepção como por exemplo na cor roxa tomando conta de todo o céu e também da sombra do submarino.

Ainda pode-se detalhar alguns pontos em relação às chamadas ‘after-imagens,’ que acontecem quando uma cor complementar aparece depois que a retina é exposta a determinada cor primeira. Na imagem da Figura 1, a cor do céu, roxo, provoca a cor quente amarela no retorno, colaborando para que a luz de dentro do submarino pareça mais brilhante. Na imagem da Figura 2, a cor do céu, laranja devolve um azul arroxado, de onde pode-se perceber um reforço importante na sombra do submarino.

A cor como símbolo

Nos aspectos simbólicos da Teoria da Cor encontra-se a construção dos significados das cores nas diferentes culturas e seus possíveis efeitos nos observadores.

Na obra de Endi Poskovic, como na imagem da Figura 3, o azul do céu traz um significado construído de transcendência e paz. O azul é a cor preferida de mais da metade da população ocidental (Pastoreau, 1997), tendo também na sua construção de significados como sendo a cor do infinito, do longínquo e do sonho, cor da fidelidade, do amor e da fé, cor do frio, da frescura e da água, cor real e aristocrática. A construção destes significados na cultura ocidental leva a alguns efeitos quando uma imagem como a Figura 3 é observada. Por estar localizado no céu, este azul causa no observador a percepção de um infinito espacial, expandindo a própria superfície e dando ao mesmo tempo o sentido de infinitude. O azul do céu de Endi Poskovic também causa o efeito de luxo, requinte, sofisticação e sobriedade.

No caso da imagem da Figura 3, o submarino todo é construído com as cores quentes do círculo cromático. O vermelho tem na sua construção simbólica como a cor por excelência, a mais bela das cores, sendo também a cor do signo, da marca, do perigo e da proibição, do amor e do erotismo, do dinamismo e da criatividade, da alegria e da infância, do luxo e da festa, do sangue, do fogo e da matéria (Pastoreau, 1997). Esta construção causa o efeito do calor do fogo, dos vulcões e das lavas, aquecendo a sensação de quem observa o submarino desta imagem. Ao mesmo tempo, também traz o calor dinâmico e barulhento das labaredas, isto é, o calor da ação, do impulso, dando uma dinâmica alegre ao submarino, movimentando-o na direção do “sonho dos grandes artistas,” um sonho regado a erotismos e criatividade, marcando a vida de quem segue esta trajetória, escrevendo-a com o próprio sangue. O texto também está em vermelho. É um sonho que pulsa, mas que deve ser cuidadosamente planejado e sobriamente controlado.

À guisa de uma conclusão

Por todos os lados que se olhe, as imagens em xilogravura de Endi Poskovic são sedutoras, imprevisíveis e recheadas de significado. Pelo viés da Teoria da Cor, pôde-se observar uma minúscula ponta de um enorme iceberg de significados na obra deste sensível artista.

Os cinco blocos de madeira esculpidos para cada uma das imagens analisadas brevemente neste artigo somam muito mais que cinco cores. Antes, sim, se mostram um universo de misturas e purezas que somados às cores do observador se mostram dinâmicas e generosas em possibilidades de interação.

Qual seria o sonho de grandes artistas? Pelas cores de Endi Poskovic, uma resposta possível advém da construção de seus significados.

Referências

- Kandinsky, Vassily (2000) *Do Espiritual na Arte*. Rio de Janeiro: Martins Editora. ISBN: 8533605293.
- Munsell, Albert H. (1954) *A Color Notation*. Baltimore: Munsell color company, inc.
- Pastoreau, Michel (1997) *Dicionário das cores do nosso tempo*. Lisboa: Editorial Estampa. ISBN: 9723312565
- Pedrosa, Israel (2002) *Da cor à cor Inexistente*. Brasília: Leo Christiano. ISBN: 8585020105.
- Poskovic, Endi. If This Be Not I [Consult. 2009 – 12 – 26] Reprodução de gravura. Disponível em www.endiposkovic.com/home.html
- Wandell, Brian A. (1995) *Foundations of Vision*. Sunderland, Massachusetts, USA: Sinauer Associates, Inc. Publishers. ISBN: 0-87893-853-2.

PLATAFORMA DE AGENCIAMENTOS COMO TRABALHO ARTÍSTICO

Regina Melim

Brasil, Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UEDESC), Florianópolis, Estado de Santa Catarina. Artista visual y professora. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Em 2006 criou par(ent)esis, plataforma de publicações artísticas e curatoriais.

Resumo

Desde 1997 o artista brasileiro Helmut Batista, através da plataforma denominada 'Capacete Entretenimentos,' tem instaurado na cena artística contemporânea um modo diverso de pensar a arte e seus contextos. Trata-se de contínuos agenciamentos de práticas híbridas e colaborativas empreendidas com diferentes artistas. Dois projetos serão aqui apresentados e analisados: o jornal 'Planeta Capacete' e a galeria móvel 'A Banca.'

Práticas híbridas, Colaborativas, Agenciamentos

Abstract

Since 1997, the Brazilian artist Helmut Batista, through the 'Capacete Entretenimentos,' has introduced in the contemporary artistic context a different way of thinking art and its surroundings. The concept is based on the continuous agency of hybrid and collaborative activities by different artists. In this article, two projects are presented and discussed: the journal 'Planeta Capacete' and the mobile gallery 'A Banca.'

Hybrid activities, Collaborative, Agency

Agenciamentos como trabalho artístico

Desde 1997, com denominações que variavam de *Espaço P*, *Espaço Purplex*, *Capacete Projects* e finalmente *CAPACETE Entretenimentos*, o artista brasileiro Helmut Batista tem agenciado e viabilizado produções que explodem com a noção do que seja um trabalho artístico, bem como a idéia do referencial de uma sede fixa para a sua realização e apresentação. Projetos híbridos e colaborativos, por excelência, tem sido a sua principal característica.

Em 2002, convidado a participar da edição da 25ª Bienal de São Paulo convida dois artistas para dividirem essa experiência com a galeria ou escritório móvel, conhecido como *A Banca*: a francesa Marie-Ange Guillemot e o brasileiro Marssares. Um projeto-obra de compartilhamento e agenciamento, esse procedimento empreendido por Helmut Batista trazia também incluso uma prática curatorial e resumia, conforme assinalava o artista, a atividade de

aproximadamente quatro anos da plataforma *Capacete Entretenimentos* – sublinhada continuamente como um espaço cuja característica principal é diluir o artista como único autor. Traduzido como propositor, é através de agenciamentos como esses que Helmut Batista tem estendido e somado a responsabilidade de um trabalho artístico.

A *Banca*, uma galeria móvel transportável para distintos lugares, nasceu da necessidade que o artista Marssares vislumbrava para um trabalho artístico cujo formato era o de uma instalação sonora em um parque. Que pudesse acontecer no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, junto com o trânsito, de modo a incorporar os sons que ali vagueiam. Nasceu, assim, em 1999, um protótipo, muito semelhante ao espaço de uma banca de jornal, comum em muitos centros urbanos que, transformada em uma estrutura dobrável, seria transportada em carros de passeio e remontada quando necessário (Figura 1).

A idéia, também, é que não apenas fosse vista como uma galeria, mas também como uma oficina ou um espaço de experimentação. E como espaço de experimentação *A Banca*, neste trabalho proposto por Marssares, foi montada e apresentada inicialmente em um parque, seguido da montagem em uma praia na cidade do Rio de Janeiro.

A segunda versão de *A Banca* foi criada, então, em 2002 para participar da Bienal de São Paulo. À princípio, conta o artista, havia sido planejado para acontecer a partir de múltiplos deslocamentos. Assim, semanalmente, poderia estar tanto no espaço interno do edifício da Bienal como também no espaço externo a este, no parque Ibirapuera. Além disso, a idéia é que pudesse ser ocupada por diferentes artistas. Todavia, este projeto, recusado pela direção da Bienal, foi composto da participação de apenas os dois artistas anteriormente mencionados (Batista, apud Navarro, 2005, p. 33).

Marie-Ange Guilleminot ocupou o espaço com uma biblioteca composta somente de publicações de artistas. Durante este período que esteve montada no interior do edifício da Bienal de São Paulo, qualquer visitante da exposição poderia sentar e, calmamente, folhear, ler e conhecer o material ali exposto. Já Marssares, ocupou o espaço com um trabalho sonoro e, igualmente à proposta realizada no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, *A Banca* foi deslocada e montada no espaço exterior, em meio ao parque Ibirapuera, acessível a qualquer pessoa que por ali estivesse caminhando.

A Banca, conforme assinala Helmut Batista, foi criada também como um organismo que deveria estabelecer uma série de vínculos de informações quando montada em algum lugar. Sobretudo, porque a idéia geral era que funcionasse no espaço público, em áreas não habituais, tornando possível alcançar uma audiência que tem pouco ou nenhum

contato com arte contemporânea. Uma maneira de apresentar outros formatos possíveis de exposição, de modelos curatoriais diferenciados, de uma noção um pouco mais distendida daquilo que se presume como sendo uma galeria, bem como da noção de museu. De questionar estas instâncias e propor espaços expositivos que integrem-se de forma mais efetiva com a cidade e seus habitantes. Semelhante como descreve o artista brasileiro Ricardo Basbaum acerca de exposições:

Sair da rua, entrar (na exposição?): é neste intervalo de descontinuidade que se instaura um ponto sensível, confrontando expectativas pré-estabelecidas e surpreendentes surpresas: 'rua x exposição,' e ainda 'casa x exposição,' 'livro x exposição,' cidade x exposição,' etc – variadas mediações para se abordar os trabalhos. 'Exposição' é apenas um dos conjuntos de convenções possíveis que organizam o processo de trazer à público uma proposição de arte (com trabalhos mais ou menos desmaterializados...). Afinal, o que conta é a impregnação das poéticas em sua capacidade de fazer deslizar códigos estabelecidos (Basbaum apud Hoffmann, 2003, sp).

À essas distintas montagens de *A Banca*, a intensificação do deslizamento dos códigos estabelecidos era feita a partir da realização de catálogo, vídeo ou da publicação de uma entrevista ou conversa com os artistas envolvidos. Segundo Helmut Batista, “era de fundamental interesse representar e possibilitar uma continuidade não somente de linguagem, como servir de plataforma na construção do próprio histórico do artista, documentando sua produção e trazendo-a ao alcance do público. O agenciamento era seu próprio conteúdo” (Batista apud Zahm, 2003, s/p).

Estes registros no formato de publicações tem sido a maneira que Helmut Batista vislumbra como o desdobramento das ações agenciadoras e de compartilhamento do *Capacete Entretenimentos*. E que constituem-se, também, como uma forma de circular um trabalho artístico. Foi por esse motivo, ressaltando a noção de circulação, que nasceu, em 2001, o jornal denominado *Planeta Capacete* (Figura 2). Com tiragem de 5.000 exemplares, distribuído gratuitamente para várias regiões do país, o *Planeta Capacete*, em todo o seu período de existência (2001-2004), teve sempre como norma convidar artistas para projetar cada número publicado. Cada artista convidado tinha, portanto, a liberdade de criar o periódico da forma que melhor lhe conviesse: o formato e até mesmo, se assim o desejasse, interferir no corpo editorial. A única limitação era o material, que deveria ser de baixo custo, possibilitando uma grande tiragem, assegurando dessa forma uma maior distribuição no processo de sua circulação.

A partir de 2003 iniciou-se também a edição de catálogos de artistas brasileiros emergentes e distribuídos pelos mesmos canais que o jornal *Planeta Capacete* transitava, tais como: envio pelo correio, além da

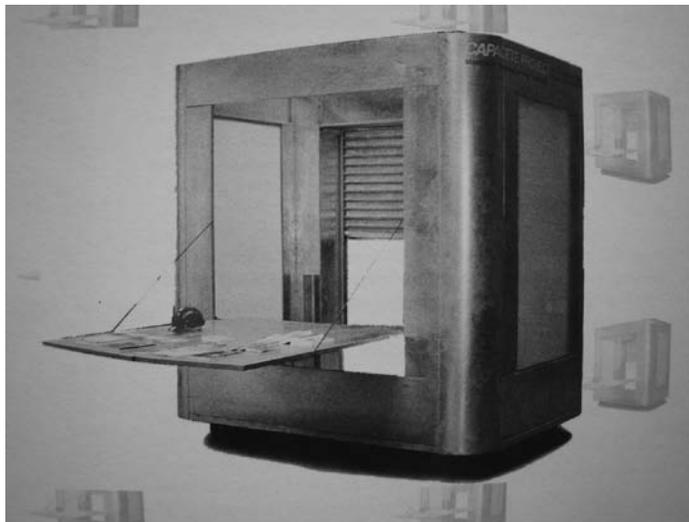


Figura 1. Protótipo da *Banca*. Design e conceito de Helmut Batista, 1997. Composta de chapas galvanizadas, completamente desmontável, sobre rodas e com as laterais em vidro para projeções. Imagem reproduzida no livro que integrou a exposição *Panorama da Arte Brasileira*, 2001, MAM, São Paulo, Brasil.



Figura 2 . Jornal *Planeta Capacete* n. 8, 10 e 12. Fonte: própria.

distribuição gratuita em universidades, centros culturais, museus e livrarias. Igualmente livre para ser desenvolvido de acordo como cada artista planejasse, cada uma dessas publicações trazia a fala do artista na forma de textos, entrevistas ou projetos a serem desenvolvidos, contemplando ainda mais a idéia central da plataforma *Capacete Entretenimentos* como um espaço experimental.

Nos últimos anos, a partir de 2002, a sede principal dessa plataforma de experimentação artística, espécie de laboratório permanente de criação em arte, tem sido a escola de cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro. Contudo, as características principais que consistem na produção, agenciamento e mobilidade, iniciada nos dois primeiros projetos comentados, de Marie-Ange Guilleminot e Marssares, sem dúvida permanecem. No formato de residência de artista, esta sede possibilita que artistas de diferentes localidades, nacionalidades, possam trabalhar e testar outros lugares, fora do espaço usual de seu atelier ou cidade, descobrindo assim novas situações e compartilhamentos em seu processo artístico.

Nesse desdobramento último que é a residência de artista, temporária e móvel por natureza (aproximadamente três meses), recorre da mesma forma à realização de publicações como modo de inspirar em momentos futuros, próximos ou mesmo distantes, o acesso e a reflexão em sua leitura. De pequenos formatos, tal como livros de bolso, não impõe nenhum tipo de hierarquia entre a experiência vivida e a registrada, anotada ou descrita. Vistas simplesmente como informação do processo artístico tornam-se – as publicações, elas mesmas – o veículo das proposições artísticas que ali se inserem. E as proposições ali impressas dispõem-se, não como um conjunto de trabalhos artísticos prontos, fechados em si, mas como uma superfície aberta e distributiva. E em permanente circulação.

Referências

- Batista, Helmut (2008) *Livro para Ler*. Rio de Janeiro: Editora Associação Capacete, Ltda.
- Hoffmann, Jens (2003). *A exposição como trabalho de arte/The Exhibition As a Work of Art*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage/Nuclear/Instituto de Artes/UERJ.
- Navarro, Santiago Garcia (org.) (2005) *El pez, la bicicleta y la maquina de escribir: un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independientes de América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: Fundación Proa. ISBN: 987.21336-2-X.
- Zahm, Olivier (2003) *Rio, cidade superexposta*. Rio de Janeiro/Londres: Capacete. Entretenimentos/Gasworks.

EVA GUIL WALLS

LA ARTISTA Y EL ESPECTRO

Inmaculada Rodríguez Cunill

España, Facultad de Bellas Artes de la Univ. de Sevilla. Artista visual. Licenciada en Bellas Artes. Doctora en Comunicación. Doctora en Bellas Artes (Univ. Sevilla). Premio Fin de Carrera. Directora del Grupo Interdisciplinar en Artes Colectivas y Espacios Culturales. www.investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=9184

Resumo

Eva Guil Walls ha aportado al Grupo de Investigación en Artes Colectivas y Espacios Culturales un interés en el que coincidía con otros miembros del grupo, pero su evolución desmaterializadora le hace investigar formatos que se alejan de la pintura. En esta comunicación se intentan recuperar las huellas de su actividad en el colectivo. Desmaterialización, Pintura, Performance, Artes colectivas

Abstract

Eva Guil Walls has given to GIACEC (Group of Researching in Collaborative Arts and Cultural Spaces) an interest similar to the other members' of the group, but her evolution in dematerialization tends to research other formats, far away the painting. In this text, I try to rescue the signs of her activity in the group. Dematerialization, Painting, Performance, Collaborative arts

Introducción

El objetivo de esta comunicación es rastrear las huellas de Eva Guil Walls en obras colectivas realizadas en el entorno de GIACEC, Grupo de Investigación en Artes Colectivas y Espacios Culturales. GIACEC ha tenido un periodo intensamente creativo en los últimos años. En este proceso, Eva Guil ha ido renegando de la pintura, se ha embarcado en instalaciones, intervenciones y proyectos performativos. Puede ser que su personalidad creadora se haya diluido en esta intersección de universos artísticos con otros autores, de ahí este trabajo.

Esta artista, restauradora y diseñadora nacida en Sevilla en 1960, tuvo una formación académica relativamente tardía, que ha ido completando con estancias en Italia. Pero más que su bibliografía académica, este trabajo se quiere ceñir al uso de los motivos espectrales, a los fantasmas y otros engendros inmatereales de su obra propia y en trabajos ajenos en los que colabora: una estética de la desaparición y, por otra parte, la aparición del proceso vital en su actividad artística.

Habitar dormitorios

El proyecto *Los visitantes de dormitorios* se realizó en 2009 para la sección *La Transversal* de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo

de Sevilla (BIACS). Esta intervención en el Colegio de Arquitectos suponía una evolución en la preocupación por la especulación inmobiliaria que se había dado en proyectos anteriores de GIACEC (Rodríguez Cunill, 2010). Me centro como punto de partida en esta obra, porque planteaba que tras la explosión de la burbuja inmobiliaria, una serie de seres podrían estar ‘flotando’ en la ciudad y habitando casas cerradas.

El proyecto creaba un túnel que atravesaba el mismo Colegio de Arquitectos, la ‘casa’ de aquellos individuos habilitados para hacer casas. Pero, ¿cómo serían esos visitantes? Frente al edificio, había una iglesia con unos azulejos. Representaban unos cuerpos junto a otros, igualando a príncipes, reinas y gente del pueblo. Los transeúntes de la calle Imagen, con mucho tráfico, podrían ver una especie de túnel que atravesara el muro del Colegio de Arquitectos.

Esta conexión de las ánimas se visualizaría más de noche. De día, el edificio tendría su cometido habitual y no se dejaría pasar a ningún espectro (Figura 1).

Así, el edificio tenía sus ciclos. Especialmente, los visitantes aportarían formas orgánicas y en movimiento. Horadando imaginariamente el edificio, se crearía el paso a otra zona trasera.

De noche, de 10 a 12, se abriría la veda para las ‘presencias extrañas.’ En ese momento se verían en una proyección las almas de los azulejos de la iglesia, que esta vez no se dirigían a la parte superior del propio azulejo, sino al agujero de la pared del Colegio de Arquitectos.

El interior del patio guardaba el secreto de qué había más allá del túnel. También ese espacio tenía su ciclo. Los elementos suspendidos, blandos, de reciclaje, pero muy visuales, crearían una especie de larvas, y serían poco pesados, para que el viento pudiera llevar afuera del edificio parte de esa especie de melena. Los elementos serían de plástico para que resistieran la lluvia. Cuanto más se enredaran estos elementos por el mal tiempo, más estarían integrados en un ciclo de vida.

Recuperar la huella anónima

GIACEC participó en 2008 en el *Workshop* Internacional *Oltre i Muralles*, patrocinado por la Fundación Siqueiros, la embajada de México e instituciones locales.

La propuesta se basó en un trabajo sin finalizar que los niños del pueblo de San Sperate, cerca de Cagliari, habían realizado el año anterior. Habían pintado siluetas de la gente del pueblo sobre una fachada de la calle Santa Prisca.

Los propietarios de la finca habían propuesto a los miembros de GIACEC que pintaran sobre la fachada, ya que de todos modos iban a tapar el trabajo



Figura 1. Intervención en la entrada principal del Colegio de Arquitectos de Sevilla, *Los visitantes de dormitorios*. Sevilla. 2009.



Figura 2. *Seres que protegen la casa de Aldo y Patricia*. Cerdeña, 2008. Workshop Internacional Oltre i Murales.

de los niños. Pero GIACEC no quería hacer desaparecer el anterior, y cada uno con su huella personal, trabajaría sobre la silueta de esos seres anónimos.

El resultado fue muy diferente según cada creador. Los aspectos ‘espectrales’ de las figuras fueron los que más respetaron la huella anónima. El trabajo de Eva Guil fue muy interesante en ese sentido, porque hacía comprobar que seguía una línea con respecto a trabajos propios anteriores.

La incidencia en lo espectral se manifiesta también en el título: *Seres que protegen la casa de Aldo y Patricia* (Figura 2). De hecho, descritos en los muros aparecen signos algo crípticos en relacionados con otras obras de la artista.

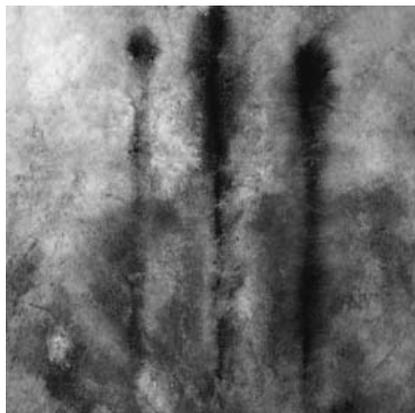
Las pequeñas figuras nos ofrecen pistas de la actividad pictórica de Eva Guil (curiosamente, en este caso también ligada a Italia). Durante su estancia en Palermo en 2004, Eva Guil realizó numerosas series. Sus *Non mi sento bene* revelan una crisis espiritual. Eva Guil estaba apartándose de la figuración pictórica de su formación en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Esta serie corresponde a una época de transición de la figuración a la abstracción. Las figuras se convierten en líneas. Si en el trabajo colectivo *Los visitantes de dormitorios* se evidenciaba una invasión del espacio arquitectónico, usando las paredes como lienzos para reflejar los fantasmas, en los *Non mi sento bene* y otras series palermitanas, Eva Guil utiliza las almas sin soporte en arquitecturas que se sintetizan y desfiguran progresivamente (Figura 3 y 4).

Con los *Non mi sento bene*, la autora relaciona, en el mismo título, este ansia de abstracción con una crisis espiritual. Se trata de una época de experimentación de materiales y soportes que luego le valió para renegar casi totalmente de la pintura (aunque exceptúa la actividad pictórica cuando ésta es colectiva o implica una ambición espacial, como ocurre con los murales de Cerdeña). De hecho, hoy en día lleva cinco años sin realizar pintura de caballete. No le interesan los materiales pictóricos. Ni la pintura misma.

Conclusiones

Esta comunicación ha dejado de lado la vasta obra performativa que surge de la experiencia vital de la artista. Hoy, las reminiscencias de su evolución pictórica y sus estancias en Italia, le han hecho circular por un terreno donde ella misma se desmaterializa. Eso hace que Eva Guil se transforme en espectro, como en la videocreación *Dame un besito* (Figura 5): una súplica sin solución de la necesidad de amor.

Por otra parte, sus vaivenes con la justicia, por la utilización ilícita de sus diseños para una obra faraónica en la SE-30, han provocado una anulación como artista que ella ha transformado positivamente presentándose como la folklórica *Niña de los murales*. Como espectro de



Figuras 3 y 4. A la izquierda, *Via della Independenza*. 50x30 cm. Palermo.
A la derecha, *Festa nella piazza de Carlo V*, 30x30 cm. Palermo.



Figura 5. Fotograma de *Dame un besito*. 2008.

sí misma, consigue más que lo que la vida le da.

Así se pueden entender sus recientes incursiones en la revitalización de las actividades cotidianas de las mujeres, como en el tendedero gótico-flamígero de la instalación *Lavar, tender, secar y exponer*. En el hecho de convertir en artístico lo cotidiano favorece la colaboración del espectador, apoyando una nueva dimensión del artista como generador de objetos-vínculo en el sentido de Pierre Lévy (2004) que se intenta desarrollar desde GIACEC.

Referencias

- Ciclo de cine autoproducido *Mujeres creando*. [Consult. 2009-28-12].
 Disponible en: www.ciudaddemujeres.com/ciudades/Cadiz/?p=42
- Guil, Eva (2004) “*Non mi sento bene.*” [Consult. 2009-28-12]. Fotografías.
 Disponibles en: www.nonbene.vndv.com
- Guil, Eva (2007) *Instalación “Lavar, Tender, Secar, Exponer”* [Consult. 2009-28-12]. Galería L-Craw, Sevilla 2007. Disponible en: www.evaguil.org/free.com/ltse.htm
- Lévy, Pierre (2004): *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Washington DC. Versión original en francés.
 ISBN :2707126934. Disponible en www.inteligenciacolectiva.bvsalud.org/channel.php?lang=es&channel=8
- Rodríguez Cunill, Inmaculada (2010): “Los visitantes de dormitorios,” artículo en el catálogo *La Transversal de la BIACS*. Pendiente de publicación por el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla.
- Workshop Internazionale *Oltre i Murales*. Cerdeña. 2008.
 [Consult. 2009-28-12]. Disponible en: www.paesemuseo.com/index.php?option=com_content&view=article&id=52:diario-dal-luglio&catid=1&Itemid=12

EXPERIENCIAS DESDE 'NEOARTGRAF' GIBERT Y VIVES

Carmen Porta Salvia

España, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

Artista visual y Profesora. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (UB), doctora (UB).

Actualmente imparte docencia artística a la vez que participa en proyectos de investigación, destinados al estudio interdisciplinar de la obra de arte contemporánea desde las vertientes de la gráfica y la pintura

Resumen

El objetivo de la comunicación es la de dar a conocer la obra artística de Gibert y Vives así como su contribución en el equipo de trabajo 'Neoartgraf.' Grupo que actualmente trabaja en la investigación que lleva por nombre "Bases para una nueva teoría del arte gráfico original". Disertación que se orienta en el examen y aplicación transversal de los nuevos medios plásticos en el ámbito del grabado básicamente, no obstante el mestizaje de materiales empleados ha hecho posible la interrelación del grabado tradicional con otras disciplinas: pintura, escultura y últimamente también con la fotografía. Grabado, Escultura, Joya, Plásticos, Pintura

Abstract

The aim of this communication is to introduce the artistic work of Gibert and Vives to the team 'Neoartgraf.' Group currently working on the research that is called "Bases for a new theory of original graphic art". Dissertation focuses on examination and application of new media specially plastic materials, however the mixture of materials used, has made possible the interrelation between traditional engraving with painting, sculpture, and recently with phtography too. Engraving, Sculpture, Jewellery, Plastics, Painting

Introducción

En el campo artístico la inclusión de nuevos medios técnicos y nuevos materiales ha originado a lo largo del s. XX una serie de obras artísticas calificables de heterodoxas o eclécticas, de modo que, las barreras entre las distintas disciplinas artísticas se han visto modificadas de forma progresiva. La ciencia ha cambiado sin duda nuestra condición de vida y ha puesto también a nuestro alcance una cantidad de materiales que son ya insustituibles para cubrir nuestras necesidades, y que además no han sido ignorados por la mano de artistas, que los han convertido en medio innovador para desarrollar su capacidad creativa. Resaltamos en este sentido el estudio que nuestro grupo 'Neoartgraf' dedica a la puesta a punto de materiales tradicionales o no, cuya interrelación a través de

distintas disciplinas artísticas, da como resultado nuevos comportamientos artísticos que generan a su vez, nuevas y distintas formas de pensar. Señalamos como aportaciones, el uso de los plásticos en el ámbito del grabado y el grabado tridimensional.

Uso de los plásticos en el ámbito del grabado

La inclusión de los plásticos en el ámbito artístico se cuenta desde los años 20. Momento histórico en el que se introducen en el mercado las resinas sintéticas que dieron como consecuencia importantes cambios en nuestra vida cotidiana, además de la sustitución de las clásicas pinturas al óleo, por las acrílicas en el campo de las Bellas Artes. No obstante nuestra aportación en el presente estudio, se basa en la aplicación de planchas de plástico rígido como alternativa de las tradicionales matrices de cobre, hierro y zinc destinadas al campo del grabado calcográfico.

Presentamos a continuación la obra de Rosa Vives, según el tipo de plástico empleado.

PVC Espumado blanco

Plástico que se presenta en forma de láminas de superficie porosa (mate), o lisa (brillante).

El PVC espumado puede ser tratado como un grabado en relieve, al modo que lo haríamos con una xilografía y también como si fuera un grabado en hueco. No obstante el recurso más genuino que nos aporta el PVC, es que puede ser quemado con una pequeña llama, con lo cual se produce una textura muy particular en la superficie del plástico.

Sus cualidades permiten presentarlo como una alternativa al linolegrabado. Uso que está ya actualmente imponiéndose en las escuelas de arte de los Estados Unidos de Norteamérica.

Metacrilato

Planchas cuyo principal inconveniente es su fragilidad. El grabado sobre metacrilato se caracteriza por trazos y signos eminentemente gráficos. Aunque su principal aportación para nuestro interés ha estado su poder de disolución en medio cloroformo o acetona, con lo cual permite tratar la superficie del plástico con los útiles propios de una pintura, pinceles, espátulas etc...

Policarbonato y copoliéster PETG

Los resultados proporcionados por estos dos tipos de plásticos son de gran solvencia en el ámbito del grabado, es menos quebradizo que el anterior, flexibilidad que permite su estampación con facilidad. Puede ser

tratado mediante incisión indirecta o corte, ablandamiento y modelado por calor a la vez que admite adhesiones de resinas sintéticas, silicones, pintura metalizada, masillas etc... Son también excelentes matrices para monotipos en sustitución al clásico vidrio.

Cabe también mencionar los excelentes resultados con matrices de polipropileno o plakene y poliestireno, tanto lisos como con la superficie texturada. No obstante, los primeros permiten un mayor número de estampaciones.

Fotopolímero

Como alternativa al fotograbado tradicional, destacamos el uso del polímero que presentado tanto en base metal como en film está previamente sensibilizado a la luz, éste se transfiere a planchas ya sean de cobre o de zinc, planchas sobre las que se procesa la imagen fotográfica y se continúa trabajando si se desea, según las técnicas tradicionales del aguafuerte o el aguatinta. La particularidad de la técnica es evidentemente que se trabaja sobre imágenes fotográficas con la objetividad que conlleva la misma, y con la diferencia de la tactilidad que nos ofrece el grabado en hueco.

Como característica de esta técnica podemos decir que aún en sí misma el concepto fotográfico con el de la estampación gráfica y también el de grabado no tóxico, ya que el film se procesa con agua, lo cual constituye uno de sus aspectos más valorados frente al tradicional mordido con ácidos, hecho que ha dado pie a que se bautice este sistema como 'grabado ecológico o no tóxico' (Howard, 1998). Lenguaje al fin y al cabo que nos sumerge en la llamada cultura *high tech*, de la información y de la alta tecnología.

El fotopolímero es una excelente alternativa al fotoaguafuerte. Empezando por las propiedades del material, es ligero y viene preparado de forma que su utillaje es simple y rápido. Una vez revelado se puede trabajar manualmente por ejemplo con una punta seca dando lugar a trazos profundos y de gran belleza. Hemos comprobado que el polímero admite técnicas aditivas que producen texturas interesantes combinando partes fotográficas con otras que no lo son, lo cual puede constituir una forma alternativa de aprovechar planchas ya editadas, que hacer artístico que nos lleva a hablar de proceso o de *work in progress*. Se debe al fotógrafo danés Eli Ponsaing (1989) las primeras pruebas de este material en el campo artístico, la publicación de su método (Ponsaing, 1995) se extendió sobre todo por los países escandinavos, Canadá, USA y Australia, áreas especialmente sensibles a la ecología y sostenibilidad. Aunque su uso es todavía restringido en nuestro país, es un honor para nosotros poder decir que la Sección de Grabado y Estampación de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, es pionera en su implantación y desarrollo.

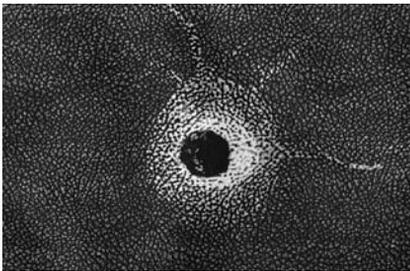
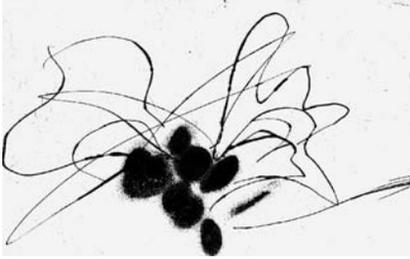


Figura 1. Rosa Vives (2003), *Florabilium*. Punta seca y abrasión (25x40cm).

Figura 2 y 3. Rosa Vives (2003), *Iris*. Punta seca y abrasión (55x35cm).
Rosa Vives (2004), *Trastramas IV*. Cloroformo (30x24cm).

Figura 4. Rosa Vives (2004), *Trastramas V*. Cloroformo (24x30cm).



Figura 5. Rosa Vives (2005), *Memories I*. Fotopolímero y punta seca (29,5x30cm).

Figura 6. Rosa Vives (2008), *Sin título*. Estampa y plancha (3x7,5cm).

Figura 7. Imma Gibert (2008), *Anillo*. Cobre grabado en aguafuerte y plata.

Grabado tridimensional

La interrelación de diferentes medios plásticos es una de las características del arte actual lo cual, se produce casi con cierta indiferencia entre las áreas de pintura, grabado y escultura. Desde las vanguardias artísticas de primeros de s. XX tiene lugar en la práctica del arte un replanteamiento del espacio de actuación ya sea real o virtual, lo cual conlleva la desaparición de las fronteras que delimitaban los campos tradicionalmente asociados, ya a la pintura, ya a la escultura o al grabado. El uso de materiales poco tradicionales ha supuesto un camino abierto para que ello tenga lugar, y como consecuencia también un cambio en la actitud del artista, tal vez a veces un tanto confusa pero que sin duda nos sitúa en los límites entre disciplinas artísticas. Relación transversal que podemos ver en el trabajo desarrollado por Imma Gibert y Rosa Vives a partir del proceso de transformación de una plancha de cobre grabada al aguafuerte, y posteriormente convertido ya sea en una joya, ya en una escultura.

Referencias

- Howard, Keith (1998). *Non-toxic intaglio printmaking*. Grande Prairie, Alberta: Printmaking Resources.
- Ponsaing, Eli (1995). *Photopolymergravure: A new Method*. Copenhagen Valby: Borgens Forlag.

PAISAGENS NO CORPO

Rosana Baptistella

Brasil, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Diretora Cênica, Preparadora Corporal, Docente e Pesquisadora. Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (UNICAMP). Bacharel e Licenciada em Dança (UNICAMP). Membro do Laboratório de Estudos sobre Corpo, Arte e Educação (Laborarte).

Resumo

Este texto aborda a obra coreográfica ‘Tirana da Rosa,’ de Márcia Strazzacappa, colocando em diálogo elementos do butoh e da dança brasileira que acontece no bojo das manifestações culturais populares.
Corpo, Butoh, Dança brasileira

Abstract

This text concerns the coreographic work ‘Tirana da Rosa,’ of Márcia Strazzacappa, and sets a dialogue between the elements of butoh and brazilian dance that occur in popular cultural manifestations.
Body, Butoh, Brazilian dance

Introdução

Este texto aborda uma obra cênica intitulada *Tirana da Rosa* e sua criadora, Márcia Strazzacappa, dançarina brasileira. A obra é inspirada no butoh, uma expressão contemporânea, da década de 1960, que retoma tradições antigas do Japão.

Teço pontes entre elementos do butoh e da cultura popular brasileira, com foco na essência que se evidencia tanto no corpo do dançarino de butoh quanto no corpo de mestres e participantes de manifestações tradicionais brasileiras. Abordo a questão de a obra ser criada e realizada por um corpo brasileiro, o que imprime aspectos particulares ao trabalho.

Márcia Strazzacappa nasceu em Campinas, São Paulo, Brasil, em 1965. É Graduada em Pedagogia e em Dança, ambos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Fez Mestrado em Educação (UNICAMP) e Doutorado em Estudos Teatrais e Coreográficos (Universite Paris VIII).

Participou como criadora e intérprete de diversos espetáculos. Destaco sua participação (1986-1993) na pesquisa do Prof. José Antonio Lima, criador de uma técnica de Educação Somática. O trabalho técnico e artístico de Lima resultou em espetáculos artísticos premiados, nos quais foi colaboradora e intérprete.

Foi pesquisadora do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (1986-1995) – à época dirigido por Luis Otávio Burnier, onde frequentou um curso ministrado por Natsu Nakajima, discípula de Hijikata – criador do Butoh ao lado de Kazuo Ohno – e sua primeira identificação se deu pelo trabalho de tensão lenta que já

desenvolvia com J. A. Lima.

Este texto está ancorado na Etnocologia e na Antropologia da Performance e referencia uma obra que considero ser a síntese da formação artística de Strazzacappa.

O Butoh Japonês e a Cultura Popular Brasileira: Interfaces

O butoh é uma forma de expressão única para cada dançarino buscar sua própria dança. Possui seus códigos, mas cada um tecerá sua história. Compreendidos alguns conceitos do butoh, o que impera é a improvisação e criação.

O espaço-tempo do Butoh é a quintessência de uma dimensão espiritual, uma consagração além do cotidiano. Quase que como uma experiência estática, um tipo de transe animado por emergências inconscientes que provocam, sem o conhecimento do dançarino, uma atuação em espaço grotesco, absurdo, dissonante ou, ao contrário, repentinamente de uma rara beleza
(Masson-Sekiné, 2006, p. 11-12).

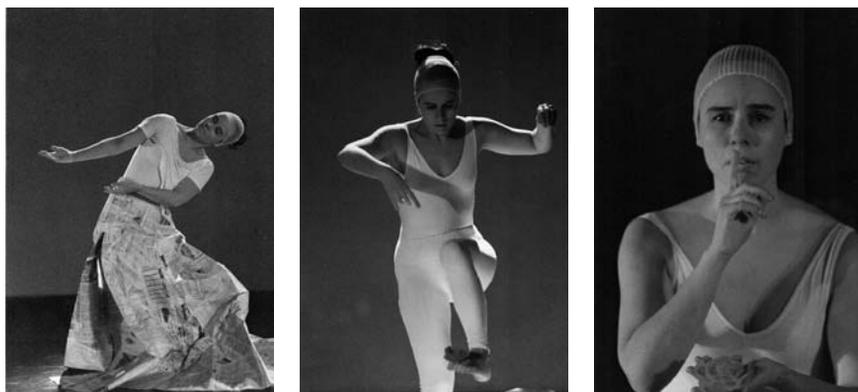
Nas manifestações populares, existe uma estética e um *script* a ser seguido, mas a individualidade é preservada e não há dois dançantes executando igualmente um movimento. A forma, a estética a que se chega é resultado de uma vivência cultural ligada à essência e às crenças da pessoa.

O butoh e as manifestações populares brasileiras amalgamam tradição e contemporaneidade. São técnicas corporais que possibilitam ao artista criador uma expressão genuinamente sua, ligada às suas origens, por isso original. A estética final é bastante diferente no butoh e nas manifestações populares, mas há elementos em comum, como os giros, o contato com o chão evidenciado, as intensidades extremas, força e sutileza.

A Obra

Neste artigo, analiso uma obra cênica criada na França (1999), por uma artista brasileira (Strazzacappa), descendente de italianos e cubanos, num curso ministrado por um mestre mexicano (Diego Piñon) que se formou no Japão (com Natsu Nakajima), o que por si só representa um encontro de culturas, como o que discuto neste artigo, colocando em diálogo o butoh e a dança brasileira.

Em entrevista com a artista, obtive dados que, cruzados com o que leio desta obra, me levam a esta descrição: uma paisagem é desenhada pelo movimento de mãos e braços: um rio, que vem de longe, de uma nascente, passa entre pedras e flores, corre e vira pássaro. O pássaro alça vôo e dá passagem ao filho que também alça vôo e vai embora. Num segundo momento, a água: o movimento do corpo é delicado, sutil, lúdico – o



Figuras 1-3. Detalhes da obra cênico-coreográfica *Tirana da Rosa* de Strazzacappa (1999), sendo apresentada na Usina do Gasômetro (Porto Alegre-RS-Brasil), em 2003. Foto de Cláudio Etges (2003).



Figura 4. Detalhe da obra cênico-coreográfica *Tirana da Rosa* de Strazzacappa (1999), sendo apresentada no Espaço Tugudum (Campinas-SP-Brasil), em 2009. Foto de G.H. Lima (2009).

figurino, uma saia de jornal (Figura 1), fica estático e o tronco entra em torção, movendo-se com a dinâmica suave da água. Desenha nas costas a paisagem inicial, com um tônus alto e em vermelho (a tinta está nas unhas), o que traz a impressão, para o público, de estar se ferindo ou colocando à mostra um sofrimento.

O final da apresentação, na França, era aberto ao improviso: cada dançarino encontraria o fim de sua coreografia, a partir de uma flor (Figura 2) com a qual trabalhara durante o curso. Quando Strazzacappa abriu os olhos, olhou a rosa e doou-a a uma pessoa do público. A mulher que a recebeu, retirou seu próprio casaco (num dia frio de inverno francês) e cobriu a artista com ele: um exemplo concreto de fluxo (*flow*) entre performer e público (Schechner, 1988). Esta intensidade repercutiu nas apresentações, ao longo dos 10 anos da obra, quando somente ao final a artista abre os olhos e olha, lenta e profundamente, cada um dos presentes (Figura 3).

Em seus momentos de maior intensidade, performances produzem estados de flow. Performers e públicos sentem, nesses instantes, que algo especial, da ordem do indizível, aconteceu. Diferentes modos de se criarem estados de flow, sugere Schechner, associam-se a diversas estéticas (Dawsey, 2006, p. 139).

Identifico nesta obra a ancestralidade, o sagrado e a importância da dança, que é vital à artista, assim como identifico os mesmos elementos em mestres, brincantes e dançantes das danças brasileiras que acontecem no bojo da cultura popular.

Os olhos semi-cerrados (Figura 4) trazem a imagem de transe e devoção daqueles que cantam, dançam e oram, em manifestações da cultura popular. A ancestralidade e a descendência trazem traços comuns à oralidade que, de geração a geração, é socializada e renovada, na cultura popular. Os elementos da natureza, presentes no butoh, encontram-se também nas paisagens por onde passam as procissões e tantas danças populares. As mãos na cintura e as garras são gestos que carregam significados fortes, nesta obra e na dança brasileira. O grotesco (Figura 5), o belo e o sublime (Figura 6) estão presentes. E tudo acontece num tempo, dilatado, diferente do cotidiano, no campo da espetacularidade.

Por 'espetacular' deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano (Pradier, 1999, p. 24).

Conclusão

A dança brasileira que acontece nas manifestações populares, o butoh e diversas formas estéticas que se referenciam à tradição e são atualizadas pela pessoa que a cria e faz, encontram pontos em comum que são próprios do ser humano.

A história que o corpo da artista carrega, em contato com uma técnica (e estética) criada do outro lado do mundo (o butoh), estabelece diálogos, criando uma obra cênico-coreográfica inerente à sua pessoa, própria de sua sensibilidade artística (Figura 7).

Referências

- Dawsey, John Cowart. (2006). *O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem*. Rio de Janeiro: Revista Mana – Estudos de Antropologia Social. vol.12, n.1, pp. 135-149. [Consult. 2009-12-20]. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132006000100005&script=sci_arttext
- Masson-Sékiné, Nourit.(2006). *O Erotismo do Ser no Mundo: Butoh, a Arte da Não-Dança*. Palestra ministrada na Fundação Japão. São Paulo, 2 de Fevereiro de 2006. [Consult. 2009-12-20] Disponível em www.fjisp.org.br/agenda/06_01_nourit.htm
- Pradier, Jean-Marie (1999). 'Etnocologia.' In: *Etnocologia – textos selecionados*. P. 23 a 29. Christine Greiner e Armindo Bião org. São Paulo: Annablume. ISBN 85-7419-054-3
- Schechner, Richard. (1988) *Performance Theory*. London: Routledge. ISBN: 0415314550

ARTE E MUNDO LÍQUIDO

CRIAÇÃO E INVENTIVIDADE

Neide Marcondes

Brasil, Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora.

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-ANPAR, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.

Resumo

Este artigo caracteriza obras/instalações deste mundo contemporâneo, denominado por filósofos e sociólogos como mundo líquido. Evaristo Bellotti (Espanha) e Hugo Fortes (Brasil), artistas criadores/pesquisadores, conotam a poética do elemento água, preocupação planetária do mundo atual. Instalação, Mundo líquido contemporâneo, Poética, Água

Abstract

This article characterizes works/installation of this contemporary world, termed by philosophers and sociologists as a liquid world. Evaristo Bellotti (Spain) and Hugo Fortes (Brazil), both artists creators/researchers, connote the poetics of the water element, a concern of the whole world. Installation, Contemporary liquid world, Poetic, Water

Introdução

Como se encontra a arte contemporânea neste chamado *mundo líquido*? Mundo este na concepção metafórica do sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2007) e mundo em *espumas*, segundo a teoria do filósofo alemão Peter Sloterdijk (2006). Nesta hipermodernidade (Lipovetsky, 2004), como está caracterizado este mundo atual? Na *vida líquida*, nesta hipermodernidade, as pessoas que integram esta sociedade se metamorfoseiam em tempo mais curto; tudo é efêmero e fugaz.

Neste mundo atual, Bauman situa a carreira artística como carreira espetacular, de evento com tempo limitado, mas de forma efetiva de fixar *grifes*, marcas, o que situa muito bem a tendência do ambiente *líquido-moderno*. Como se expressa Bauman, o conteúdo é um lampejo, uma visão fugidia, um olhar de passagem. A obra nasce da concepção e atividade do artista e, quando do seu *evento*, a arte permite ao historiador/intérprete/crítico tentar *desvelar* (Marcondes, 2002) esta dimensão, esta modalidade da obra contemporânea. Nas instalações, o espaço/lugar é concreto. A *espacialidade* é fundada pelo artista, como morada no mundo. *Espacialidade* é a presença, o modo de ser, é a essência. A *Presença* é a *intemporalidade* no tempo (Nunes, 2002). A insegurança que assombra

o mundo-líquido manifesta-se na energia dos tremores existenciais e reais. A fama atinge rapidamente o ponto de ebulição e logo começa a evaporar. O tempo flui e o conteúdo é um lampejo. O mundo atual e a sociedade contemporânea afiguram-se a uma complicada teia, a de eventos, nos quais conexões de diferentes tipos se alternam, ou se sobrepõem, ou se combinam, determinando assim a textura do todo. Vamos sinalizar a poética líquida de dois artistas: Evaristo Bellotti, espanhol nascido em 1955, com sólida formação intelectual e internacionalmente reconhecido; Hugo Fortes, brasileiro nascido em 1968, doutor em Artes e com reconhecimento internacional. As obras destes artistas/pesquisadores serão interpretadas no contexto dos filósofos Bauman e Sloterdijk, teorias acima expostas.

Escultura para Piez Descalzos

Vamos aqui fazer uma interpretação da obra/instalação do artista Evaristo Bellotti, obra esta do período hipermoderno, deste *mundo líquido e espumoso*. Na arte contemporânea, nas Instalações, o *tempo* dos instantes é transcendental-imaginativo, tempo da intuição e projeto para o tempo *espacializado*. Formas artísticas contém os movimentos: projeto, presença, memória. Há um tempo que flui na obra/instalação deste artista espanhol. Mas *Tempo*, qual o sentido do tempo? Espaço e tempo acham-se intimamente vinculados e se interpenetram; as visões da Física moderna e do misticismo oriental são intrinsecamente dinâmicos, pois incluem o tempo e mudanças como elementos essenciais. Podemos dizer que o Universo está empenhado em movimentos e atividades incessantes, numa permanente dança cósmica de energia (Capra, 1983).

Impactante e, em um primeiro momento, desconcertante é a chamada obra *Escultura* (2008) do artista espanhol Evaristo Bellotti. Logo à entrada do *Palacio de Cristal*, situado no interior do *Parque del Buen Retiro*, em Madrid, o visitante sofre o mesmo impacto que o personagem K. do escritor Kafka (1962), na obra literária *O Castelo*. Onde está o Castelo, no caso, onde está a Escultura? O vidro, o espaço, a luz trabalham a direção da percepção. O vazio e a forma articulam-se com o *Palácio de Cristal*. Matéria e espaço vazio, o cheio e o vazio foram conceitos distintos, sobre os quais se baseava o atomismo, de *Demócrito* e de *Newton*. Na relatividade geral, estes dois conceitos não podem ser separados. Matéria e espaço são, pois, encarados como partes inseparáveis e interdependentes de um todo (Escobar, 2008). Logo à entrada do espaço em que está a escultura, há o aviso: *La obra es transitable con los pies descalzos*. A possibilidade de pisar nas poças de água e de sentir as depressões lavradas no mármore, transforma o espectador em integrante do processo artístico e o volume da escultura em uma paisagem.

O visitante concentra-se em uma indução pela atitude auto-reflexiva. A passagem do tempo modela o material *água*. Uma superfície/lugar de 1.000 metros quadrados de mármore branco e água é formada por 3.204 peças de 3x100x33 centímetros, que cobrem totalmente o chão do Palácio. As peças foram trabalhadas em relevo, em curvas e recurvas. A água, que verte das depressões, forma poças. O reflexo da luz sobre a água e a própria evaporação convertem a escultura em obra que se transforma e metamorfoseia-se conforme variação do movimento, da temperatura do ambiente. O artista Bellotti explica a *Escultura* como um fragmento da intempérie. Bellotti idealizou uma nova pele para o chão do Palácio. Usou uma aplicação conceitual e formal do raciocínio geométrico. Fez uso das concepções de Leonardo da Vinci (Capra, 2008); para fazer a quadratura da Figura, preencheu as partes vazias com quatro falsiformas do lado de fora (áreas brancas). A área do círculo é proporcional ao quadrado do seu raio. Esse é o jogo de geometria de Leonardo. Cada diagrama representa um espaço geométrico, ou melhor, topológico. Leonardo desenvolveu variedades sem fim dessas equações topológicas. Neste evento/instalação (Marcondes, 2007), o *tempoespaço* e a causalidade assemelham-se ao movimento das águas, sem espaço absoluto, mas dinâmico e não linear. Transpondo esta teoria/estudo para o evento *Escultura/Instalação*, o artista Bellotti oferece um sentido lúdico e efêmero. A obra é somente transitada com os pés descalços; é o sentir as depressões das Figuras marmóreas, é viver uma escultura *fuzzy* (Kosko, 1995), cambiante e *borrosa*/nebulosa (Figuras 1 e 2). Nesta obra, a água penetra nos orifícios do mármore e esvazia-se pelas laterais. O potente caráter simbólico da água, como elemento purificador, é um reflexo contemporâneo sobre a forma, o tempo e a capacidade do homem de se adaptar às metamorfoses da arte e à percepção do tempo.

O artista Bellotti impressiona com o efêmero, o *fuzzy* e o passageiro. A água toma facilmente posições; passa para outras partes adjacentes, sempre diminuindo sua força até cessar. Bellotti, como profeta, criou o projeto e o pôs em evento. A memória/história registrou e documentou a obra *Escultura* como caráter multifocal da vida atual, hipermoderna.

O artista Bellotti considera o *Palácio de Cristal* um alterador privilegiado da percepção. O Palácio, ao ter se despojado de sua função original como *invernadero*, função primeira, leva o visitante a tomar uma atitude auto-reflexiva. Neste evento/instalação, o *tempoespaço* e a causalidade assemelham-se ao movimento das águas, sem espaço absoluto, mas dinâmico e não linear. É o habitar na liquidez da *espuma*, com ausência de centro, em sociedade líquida, esponjosa e efêmera. É o criar como *espuma*, pois com o calor e com a agitação se vai acrescentando mais



Figura 1. Evaristo Bellotti, *instalação/ Escultura para piés descalzos*, Palacio de Cristal, Madrid.

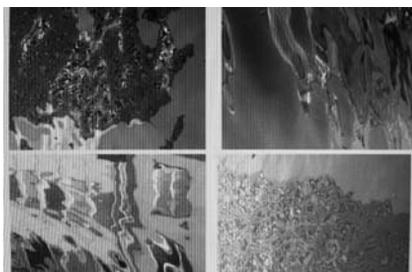


Figura 2. Hugo Fortes em *Reflexo*, foto digital.

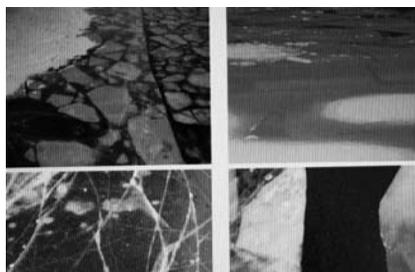


Figura 3. Hugo Fortes em *Degelo*, foto digital.



Figura 4. Hugo Fortes em *Eco Narciso*.



Figura 5. Hugo Fortes em *Vídeo/ instalação*.

e mais crescer como *espuma*, subir em estado de acrescentamento com pujança e em breve tempo, *espuma* como uma *mousse* francesa.

Ophelia, Reflexo, Degelo, Narciso: Vídeos-Instalações, Fotos

O jovem artista brasileiro Hugo Fortes, premiado com o *Prêmio Capes Tese 2007-USP*, trabalha com as *Poéticas Líquidas*. Seus trabalhos relacionados com a preocupação água no mundo atual, trazem o pensar da sociedade, a condição do homem e a tecnologia. A matéria é um fluido: a água, que contracenando como metaformas, é algo preocupante neste mundo líquido. Na obra intitulada *Ophelia*, o artista elabora vídeo/instalação que se constitui na colocação de uma escultura flutuante no rio Spree, em Berlim. A escultura, inspirada na personagem de Shakespeare foi se movimentando lentamente pelo rio, expressando a impossibilidade de parar o tempo e a fugacidade da vida. A vida líquida é uma sucessão de reinícios e evidencia o frágil, o efêmero. A vídeo/instalação mostra o flutuar na água quando então vai em frente com rapidez, jamais enfrentando corrente nem parando o suficiente para ficar estagnado ou se grudar às margens.

Na série de fotos digitais, Fortes, em *Reflexo*, busca retratar reflexos urbanos na água. Os reflexos abstratos são reflexos ocorridos na água, captação de momentos virtuais e fugidios da reflexão sobre o mundo e de sua percepção de um mundo dominado pela tecnologia.

A série *Degelo* (Figura 3) foi realizada no mesmo local da série *Reflexo*. As imagens do rio congelado tornaram-se mais abstrato-geométricas. As imagens revelam estado de suspensão, em que o tempo quase se suspende momentaneamente. Existe tempo neste estado transitório e movediço?

Em *Eco Narciso* (Figuras 4 e 5), o artista apresenta vídeo/instalação baseada nas lendas de *Eco* e *Narciso*. Nesta obra, as imagens refletidas na água mostram-se refratárias e deformadas. As imagens das partes do corpo parecem deformadas e em intensa confusão visual e sonora. A desordem na ordem, o caos desmitificado.

Conclusão

A liberdade do pensar cultua a liberdade do discurso do artista. A liberdade é o sustentáculo do discurso e o dom da linguagem é o dom da liberdade. A obra inaugura mundos históricos. Expõe mundos em seu *evento* e permite a interpretação do mundo em sua obra e o conhecimento da *coisidade*: matéria, técnica. A *mundanidade* se declara em várias interpretações e abre o conflito hermenêutico. Assim trabalha o artista contemporâneo/atual/epocal. Tais reflexões demonstram o estar do *Ser/Artista* conectado com a situação e mutação da contemporaneidade, com a sociedade atual e suas características *glocais* e globais; está integrado

com a dimensão multi e transdisciplinar desta época em que vivemos, que induz e permite novas estéticas, novas poéticas ou mesmo revisitar um passado e prescrever um *mundo futuro*. Não se pode falar em arte política, engajada, mas artistas estão cada vez mais atuantes em questões antropológicas, ecológicas e político-sociais em nova sensibilidade que permite a interpretação, dentro da linguagem heideggeriana, da *Terra*, da *Mundandade* e sua *Espacialização*.

Referências

- Bauman, Zigmunt (2007) *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Capra, Fritjof (1983) *O Tao da Física*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix.
- Capra, Fritjof (2008) *A ciência de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix.
- Escobar, E. e Schulz, P. (2008) “O difícil legado de Einstein.” In *Pesquisa FAPESP*, 153, p. 55 a 58.
- Kafka, Franz (1962) *El Castillo*. Buenos Aires: EMECÉ Editores.
- Kosko, Bart (1995) *Pensamiento borroso*. Barcelona: HUROPE, S.L.
- Lipovetsky, Gilles (2004) *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla.
- Marcondes, Neide (2002) *(Des)Velar a arte*. São Paulo: Arte&Ciência.
- Marcondes, Neide (2007) ‘Instalação em mundos possíveis.’ In: *América, Américas. Arte e Memória*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Nietzsche, Friedrich (1999) *Estética y Teoría de las Artes*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Nunes, Benedito (2002) *Heidegger & Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Sánchez, A. (1998) *Tiempo y Sentido*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Sloterdijk, Peter (2006) *Esferas III*. Madrid: Real Academia Española.

PETER KOGLER

LA PINTURA COMO EMPAPELADO DOMÉSTICO

Almudena Fernández Fariña

España, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (UV).
Profesora. Doctora en Bellas Artes (UV). Compagina su actividad como artista con la docencia.

Resumo

Análisis de las intervenciones de Peter Kogler para explorar lenguajes fronterizos entre la abstracción y la pintura decorativa. Reflexión sobre el subversivo deslizamiento hacia lo decorativo en el arte contemporáneo.

Kogler, Pintura, Empapelado

Abstract

Analysis of Peter Kogler's work to explore the bordering languages between abstract and decorative painting. Further reflections on the subversive slide towards the decorative in contemporary art.

Kogler, Painting, Papered

Introducción

Peter Kogler (Innsbruck, 1959) vive y trabaja en Viena. Estudió pintura en la Academia de artes plásticas de Viena. Profesor en la Escuela Estatal Superior de Artes Plásticas-Städelschule de Francfort/Main y en la École de Beaux Arts de Le Mans. Catedrático de informática y videoarte en la Academia de Artes Plásticas de Viena. Es uno de los artistas austríacos de mayor reconocimiento internacional. Ha participado en la Bienal de Venecia (1995) y en la Documenta de Kassel (1992 y 1997). Desde finales de los ochenta Kogler tapiza los muros de los espacios expositivos con motivos que siguen esquemas compositivos de multiplicación, rotación, simetría, principios compositivos utilizados en la ornamentación arquitectónica, textil y en los empapelados domésticos. Kogler tematiza la ornamentación subvirtiendo el papel decorativo al que ha tenido que enfrentarse la abstracción desde su origen.

Peter Kogler: La pintura como empapelado doméstico

Los primeros años de carrera artística de Peter Kogler fueron marcados por la influencia del Accionismo Vienés y el uso del cuerpo como herramienta de expresión, este interés por la *performance* estará presente

en trabajos posteriores al no dejar de considerar al público como principal protagonista en su obra. Si los artistas del Accionismo Vienés se interesan por la gestualidad e implicación corporal del *action painting* de Pollock, Kogler se interesará, además, por el principio del *all-over* para tratar las superficies de los muros de los espacios expositivos.

Las primeras intervenciones pictóricas de Kogler datan de finales de los años ochenta. Kogler parte de estructuras modulares, de un repertorio de motivos elementales que repetidos y seriados, siguiendo principios numéricos y diferentes combinaciones, cubren obsesivamente los espacios. El resultado es una superficie donde no hay un motivo predominante, no hay un detalle que prevalezca sobre el conjunto, la mirada no se detiene en un punto específico, se descentraliza (Figura 1).

Siguiendo la estética serial y modular del minimalismo, se da la paradoja de que la simplicidad de un motivo se llega a convertir en una gigante y barroca composición abstracta. Los motivos que han hecho célebre a Kogler, formas orgánicas, hormigas (Intervención en Documenta IX, Kassel, 1992), tubos y meandros (Intervención en Documenta X, Kassel, 1997 [Figura 2]), no son signos carentes de significado, en su carácter figurativo existe una voluntad de legibilidad, de narración, pero al mismo tiempo, por su grado de ambivalencia, pueden adquirir diferentes significados.

Las composiciones basadas en motivos clonados, simétricos, que pueden repetirse potencialmente hasta el infinito, se muestran como fragmentos de un universo que no tiene principio ni fin, un universo que remite a la vanguardia vienesa, al Art-Nouveau y a las pinturas decorativas que cubren los muros de los palacios de su Viena natal. Pero Kogler intenta ir más allá de lo ornamental, en un primer golpe de vista la sugestiva puesta en escena del espacio tapizado aparenta puro formalismo, nos resulta fascinante, su efecto visual seduce de inmediato, pero en una segunda lectura la forma se carga de contenido, la forma se percibe como una metáfora de algo más complejo. Los espacios tapizados por Kogler son ambivalentes, se mueven entre lo narrativo y lo ornamental, entre la opulencia óptica y la angustia.

Kogler rompe la tradicional disposición frontal de la pintura, el cara a cara con el espectador, su pintura cubre todo el espacio, introduce al espectador dentro del cuadro, pone acento en la temporalidad de la percepción. Además de poner en cuestión los límites impuestos a la pintura por el cuadro de caballete, cuestiona también la manualidad ligada a la tradición pictórica, en sus intervenciones Kogler se abstiene de pintar los espacios, utiliza medios de reproducción mecánica, imprime en serigrafía los motivos sobre papel. Con el papel serigrafiado tapiza posteriormente el espacio. El papel para empapelar la pared representa la ambivalencia

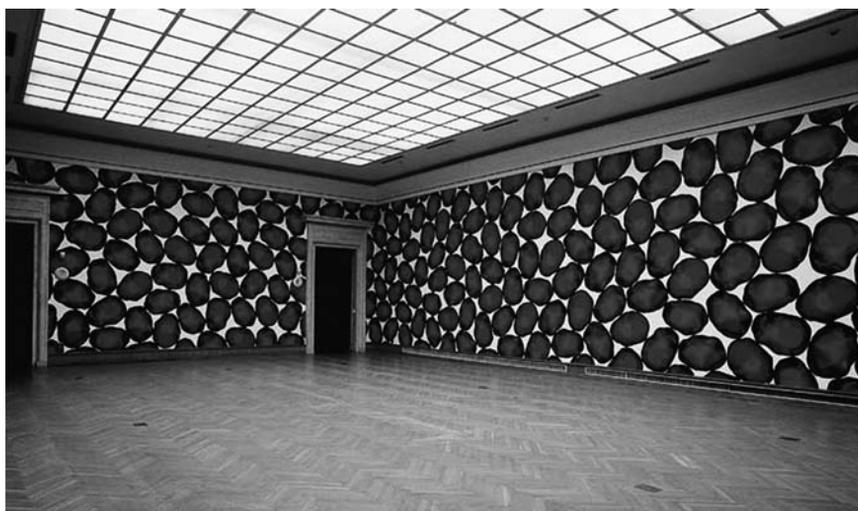


Figura 1. Intervención de Peter Kogler, 1999, en National Gallery for Foreign Art, Sofia (Kogler, 1999).



Figura 2. Intervención de Peter Kogler en *Documenta X*, 1997, Documenthalle Kassel (Kogler, 1997).

de una piel que muestra una apariencia externa y a la vez cubre y esconde el interior. Para el crítico norteamericano Clement Greenberg, el cuadro *all-over*, con motivos uniformemente espaciados que se repetían como los elementos de un dibujo sin principio ni final, se aproximaba a la decoración de los empapelados domésticos, inyectaba a la pintura una ‘ambigüedad fatal’ (Greenberg, 1979, p. 146). Para Kogler, el coqueteo de la pintura con lo decorativo no resulta una fatalidad sino una descarada e irónica reivindicación como elemento constitutivo de su obra.

El ordenador es la herramienta que Kogler emplea para variar los módulos, encadenar motivos, crear sucesiones, calcular dimensiones, e incluso para generar movimiento. En sus trabajos más recientes utiliza programas de video para realizar proyecciones de video que pintan en el muro imágenes animadas.

Kogler tematiza la ornamentación subvirtiendo la propia historia de la pintura abstracta. La relación entre ornamentación y abstracción fue planteada por Worringer en *Abstracción y naturaleza* (1908) desarrollando las teorías del historiador vienés Alois Riegl.

En 1893 Riegl publica *Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*, donde analiza la evolución de los estilos a través de las formas de los motivos decorativos en diferentes culturas: la historia de la ornamentación. Riegl introduce el concepto de ‘voluntad artística,’ una exigencia interior que existe por sí sola, que no tienen referentes en ningún modelo externo en particular, en ningún modelo natural, y que se manifiesta como voluntad de forma en el estilo geométrico. Las teorías de Riegl fueron ampliadas por Worringer para quién ‘la voluntad artística’ está determinada por un ‘afán de abstracción’ (Worringer, 1999, p. 29). Para Worringer donde se expresa con mayor pureza y claridad la ‘voluntad artística’ es en la ornamentación (Worringer, 1999, p. 61). Si el ‘afán de abstracción’ derivaba en formas ornamentales entonces contradecía el ‘afán de abstracción’ y las aspiraciones de la pintura abstracta de vanguardia.

La abstracción de la vanguardia aspiraba a expresar estados interiores, a manifestar un estado espiritual (Kandinsky), a alcanzar un lenguaje que por su sencillez fuese universal (Malevich). El ‘afán de abstracción’ de la pintura de vanguardia era impulsado por utopías sociales y/o espirituales. Quizá conscientes de tal contradicción los pintores abstractos tenían presente el riesgo que corría su pintura de degenerar en decoración. Kandinsky advertía el peligro, en *De lo espiritual en el arte* afirmaba:

Si hoy destruyéramos los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la

combinación de color puro y forma independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra (Kandinsky, 1996, p. 90).

Para Kandinsky la pintura autorreferencial, emancipada de la naturaleza, conducía inevitablemente a lo decorativo.

Dos años antes de que Kandinsky escribiera estas líneas, en 1908, el arquitecto vienés Adolf Loos pronunciaba la conferencia *Ornamento y delito*, donde atacaba a los arquitectos y artistas de la Secesión de Viena, a los excesivos elementos ornamentales de la arquitectura modernista, a la falta de simplicidad y pureza en las formas. Loos consideraba el ornamento como un signo de incultura, la cultura, para poder evolucionar, debía expulsar lo ornamental. Evolución era para Loos sinónimo de desornamentación. Sus ideas se convirtieron en doctrina en una arquitectura que, en las décadas sucesivas, se fue mostrando cada vez más desnuda. Lo ornamental, lo decorativo, calificaba lo trivial, lo vacío, lo superfluo, lo complaciente, lo desprovisto de cualquier significado. La pintura abstracta, desde Mondrian a Pollock, fue con frecuencia declarada peyorativamente como decorativa. Las intervenciones de Peter Kogler obligan al espectador a reconsiderar el valor de lo ornamental y decorativo como algo trivial, vacío o superficial. Kogler tematiza el ornamento, no teme, como Kandinsky, que sus obras parezcan una corbata o una alfombra, incluso ironiza sobre ello haciendo de sus motivos estampados de ropa (Peter Kogler colaboró en 2006 con los diseñadores Wendy & Jim, sus motivos se convirtieron en los estampados de las prendas de la colección de primavera 2006 para hombre).

Si como decía Loos el ornamento es delito, entonces la cultura abogará por su abolición para reforzar la legitimidad del orden, para minar su carácter conflictivo, pero se produce la condición paradójica de que el conflicto es inherente a la cultura, así se produce una transferencia de lo ornamental conflictual a lo ornamental transgresor (Moraza, 2007, p. 23-25). Los espacios tapizados de Kogler transgreden los límites de esa condición potencialmente decorativa a la que ha tendido que enfrentarse la abstracción desde sus orígenes.

Conclusión

En la postmodernidad lo decorativo deviene trasgresor, los artistas lo aceptan como un factor heredado subversivamente de la tradición de la pintura abstracta, recuperan lo decorativo para perturbar las leyes del arte moderno, para ironizar sobre el papel de la pintura en el mercado, para alterar las condiciones de su marco, para cuestionar el papel de

los espacios institucionales, de los museos y galerías en los cuales se exhibe, es lo que Markus Bröderlin denomina ‘conceptualización de lo decorativo’ (Bröderlin, 1999, p. 58). Artistas contemporáneos como Daniel Verbis, Peter Kogler, Michael Lin, Lily van der Stokker, Philip Taaffe o Aldo Iacobelli no temen lo decorativo, lo asumen como un factor heredado subversivamente de la tradición de la pintura abstracta, exploran explícitamente los límites entre la abstracción y la decoración.

Referências

- Bröderlin, Markus (1999) “Ornamentación de lo moderno. Sobre la historia de la pintura abstracta,” en el catálogo *Decoraz(i)ón*. L’Hospitalet: Tecla Sala.
- Greenberg, Clement (1979) “La crisis de la pintura de caballete” [1948], en *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Kandinsky, Vasili (1996) *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Kogler, Peter (1997) *Intervención en Documenta X, Documenthalle Kassel*. [Consult. 2009-12-30] Fotografía. Disponible en www.kogler.net
- Kogler, Peter (1999) *Intervención en National Gallery for Foreign Art, Sofia*. [Consult. 2009-12-30] Fotografía. Disponible en www.kogler.net
- Loos, Adolf (1908), *Ornamento y delito* [Consult. 2009-12-30] www.mateucabot.net/loos_ornamento_delito.pdf
- Moraza, Juan Luis (2007) *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.
- Riegl, Alois (1980) *Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*. , Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Worringer, Wilhelm (1999) *Abstracción y naturaleza*. Madrid: Fondo de cultura Económica.

3. RESTAURADOR

RESTAURADOR

Heitor Alvelos COMISSÃO CIENTÍFICA

O debate relativo à possibilidade de validação da actividade artística enquanto actividade científica tem-se vindo a intensificar ao longo dos últimos anos: mais explicitamente em contextos académicos, mas emergindo igualmente como puro síndrome de contemporaneidade, o qual estranhamente tem tendido a um reforço da exotização da figura do artista. Existe uma via neste debate que é seguramente conjuntural e estratégica, mas de igual forma a dimensão científica da Arte é, argumento, um imperativo intemporal, se bem que ciclicamente presente. Trata-se portanto, nos dias que correm, de considerar que a Arte pós-Duchamp, ao inverter o paradigma da ‘escola’ e substituindo-o por um abismo de ‘eterna originalidade,’ de *anything goes* (ou seja, de permanente ruptura), necessita de regenerar a sua capacidade de conhecer, comunicar e contribuir.

A ilusão da originalidade, resultante da convergência entre o mito ancestral do herói solitário e a vontade de um hermetismo auto-referente, tendeu a distanciar a Arte da sua própria comunicabilidade: a obra recusou o seu próprio discurso, permitindo-o exclusivamente por via de outros, exteriores a si mesma, invocando para si uma irredutibilidade que acrescentou um grau superlativo ao artista enquanto protagonista de uma dimensão paralela, suficientemente próxima para permitir a interlocução, mas irremediavelmente inatingível por acordo tácito e cumulativo.

Em boa verdade, a realidade tem ela própria vindo a encarregar-se de provar a impossibilidade de consumação deste abismo: vejamos a cultura de participação social, cívica, cultural – e criativa, que floresce hoje a partir de lógicas generativas *online*, de onde Gary Chapman propõe inclusivamente o emergir de um futuro ‘wiki-governo.’ Do mesmo modo, nos universos artísticos derivados e centrados na cultura digital se reconhece uma crescente vontade de participação, como prontamente atestado pela florescente ‘remix culture’ (que entretanto se desenvolveu muito para além das suas raízes musicais) investindo fortemente, nos dias que correm, na ‘multiplicação de possibilidades’ adiante invocada, numa vocação que a Arte pode vir a assumir enquanto ferramenta e motor de criação que se oferece ao ‘outro.’

Nesta perspectiva, a matéria dos ensaios que se seguem é essencialmente uma confirmação de que a Arte é uma actividade profundamente enraizada na existência humana; se, na sua proto-História, ela definiu o seu território

como o território da Magia, inevitavelmente hermético, hoje é a Magia que se expandiu a ponto de a Arte necessitar de se reinventar como meta-actividade da criatividade. Por outro lado, o que encontramos nestes ensaios é igualmente o pressentimento de que, perante o cenário corrente de ‘wiki-cultura,’ a própria História da Arte poderá vir a ser revista de modo a reconhecer o que verdadeiramente sempre lá esteve: a potencial esteticização de toda a actividade humana, a obra de arte como objecto de convergência e síntese de um enorme reservatório de contribuições colectivas, procurando a sua consequência e comunicabilidade. E será por via deste reconhecimento, pela prática tangível deste reconhecimento e pela substituição da narrativa da singularidade e excentricidade por uma rede de narrativas de desenvolvimento, que a Arte se tornará em efectiva Ciência.

KARA WALKER

EL RETORN A LES SILUETES

Cristina Pastó Aguilà

Espanya, secció de gravat de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Combina la pròpia activitat artística amb la docència. Des de 1990 ha participat en diferents exposicions col·lectives i individuals al nostre país i a l'estranger. Des de 1996 és membre del grup 13L, llibres d'artista. Han participat en diverses fires europees i internacionals.

Resum

Kara Walker (1969), artista afroamericana, és coneguda sobretot per una obra on les siluetes de paper retallades ocupen un paper central. A través del llenguatge de la silueta desenvolupa un treball crític on confronta estereotips, sexe, violència, poder i ens situa, una altra vegada, en l'origen de la representació: un naixement que es produeix en 'negatiu.' En un moment que la fotografia, la imatge digital o el cinema han arribat a graus màxims de perfecció, l'ús de formes més primitives com ho és la silueta prenen una força inesperada i esdevenen molt més contundents.

[Kara Walker, Ombra, Silueta, Ciclorama](#)

Abstract

Kara Walker (1969), an Afro-American artist, is specially known for her work in which the silhouettes of paper cut occupy a central role. She develops a critical work in which she confronts stereotypes, sex, violence and power through the language of the silhouette and she places us, again, in the origin of the representation: a birth that is produced 'in negative.' In a moment in which the photography, the digital image or the cinema have reached the maximum degrees of perfection, the use of more primitive ways such as the art of silhouette takes an unexpected strength and it becomes much forceful.

[Kara Walker, Shadow, Silhouette, Cyclorama](#)

Ombres de memòria

Un segle i mig després de l'època dels diorames transparents i de les siluetes retallades, veiem com encara conserven un significat històric específic en expressions artístiques contemporànies. Així, alguns treballs d'artistes actuals fan referència i usen formes d'expressió pre-fotogràfiques com les siluetes o altres recursos propis dels espectacles de llum del s. XIX.

És el cas de Kara Walker (1969), afroamericana i una de les artistes més rellevants de la seva generació, coneguda per una obra on les siluetes de paper retallades ocupen un paper central. Walker, a través del llenguatge de la silueta, desenvolupa un treball crític on confronta estereotips, sexe, violència, poder i fa una exploració sobre la representació de la raça, el gènere i la identitat.

Kara Walker va néixer a Califòrnia el 1969 i es crià a Atlanta (Geòrgia), on el seu pare, també artista, feia de professor. Estudià Belles Arts al College of Art d'Atlanta i més tard a la Rhode Island School of

Design a Nova York. Actualment viu i treballa en aquesta ciutat i ensenya a la Universitat de Columbia.

Ja des de ben jove – tal com ella explica – s'interessa per l'art unit i vinculat a la realitat, és a dir, per la pintura històrica i social; d'aquí que la captivés la realitat de Geòrgia i a través de la seva obra hagi explorat les relacions racials i els seus orígens en el sistema d'esclavitud que existia en els estats del sud dels EUA, abans de la guerra civil de 1861. Era a Geòrgia, Florida, Alabama, Carolina del Nord o Carolina del Sud on els *negres* treballaven d'esclaus en les plantacions de cotó i tabac.

Kara Walker amb les siluetes ens situa, una altra vegada, en el mite de l'origen de la representació, un naixement que es produeix en 'negatiu.' La pintura neix per substituir una absència, com a memòria de quelcom que ja no hi és. Ella, mitjançant uns grans frisos panoràmics on la seva 'signatura característica' són indiscutiblement les siluetes retallades de paper a tamany real i adherides directament sobre la paret, recrea la vida a les plantacions en l'època de l'esclavitud. Moltes vegades hi descobrim unes figures grotesques o fins i tot diabòliques, pròximes als éssers híbrids, mitològics, de la 'llanterna viva' de l'edat mitjana – primera expressió de la llanterna màgica – o recordem els primers espectacles d'ombres del s. XI a la Xina i de segles després que narraven importants poemes èpics, amb déus, monstres i herois com a protagonistes.

Kara Walker ens ofereix a la mirada un immens punt de vista, com ho havia fet el panorama en el seu moment, on l'espectador es trobava al bell mig d'una representació grandiosa, que esdevenia una espècie de noticiari visual, un documental d'esdeveniments.

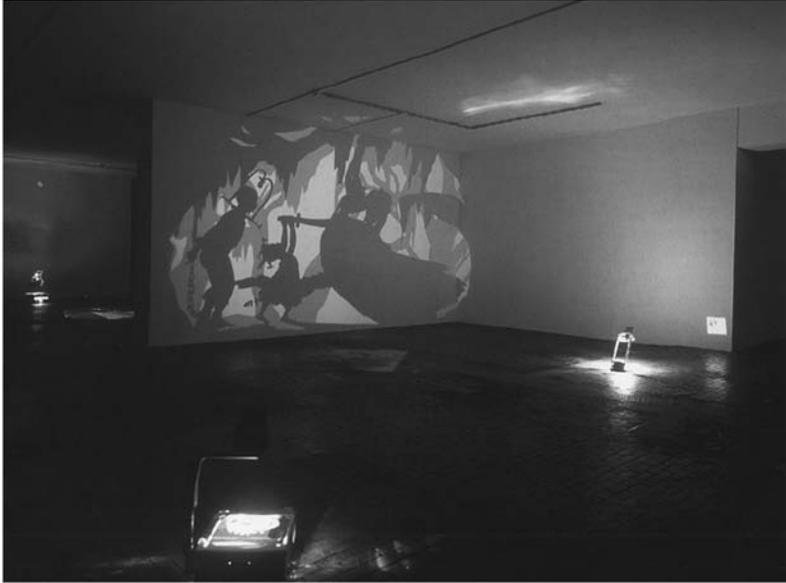
La narració és molt important en el seu treball i usa diferents fonts: documents autèntics, novel·les o algun tipus d'espectacle artístic, frontiscipis d'històries sobre l'esclavitud... Fa servir una gamma molt reduïda de colors i la majoria de vegades les siluetes són negres – en algun cas també grises o blanques. Les dibuixa directament en el paper per la banda del darrera i després les retalla; la seva forma de treballar és senzilla i directa (Imatges 1 a 6). No recorre al suport digital perquè prefereix que es vegi el traç de les seves mans en el dibuix i en la manera de retallar. En algunes exposicions també ha fet servir la llum i el recurs de la projecció en contrast amb les siluetes, que són quelcom sòlid i estable. Amb un retroprojector projecta paisatges de colors vius i transparents sobre les figures opaques fent reviure l'art del ciclorama, de temps anteriors. A partir del 2001 inicià una sèrie d'experiments amb imatges mòbils, fent servir titelles de paper retallat i usant pel·lícula Super 8; així començà a fer petites animacions amb els personatges de les seves narracions. El 2004 realitza la seva primera pel·lícula animada i successivament n'ha anat produint d'altres



Imatge 1. Kara Walker, *Esclavitud, Esclavitud* (detall) paper retallat adhesiu a la paret, 3,65x25,9m, Instal·lació a Walker Art Center, Minneapolis, 1997.



Imatge 2. Kara Walker, *Insurrecció*, instal·lació paper negre retallat i projecció, 2000a.



Imatge 3. Kara walker, *Salvació*, instal·lació paper negre retallat i projecció, 2000b.



Imatge 4. Kara Walker, *La Batalla d'Atlanta: esdevenint la història de la Negra, flama del desig*, paper retallat adhesiu sobre paret 1995.



Imatge 5. Kara Walker, *Una emancipació abreviada* (fragment), paper retallat adhesiu sobre paret, 2002.

on ha incorporat so, música, text i en alguns casos ella mateixa fa el paper del titellaire que manipula les figures. El desig i creuament de races, el sexe i la tortura, el joc i la violència es barregen en les seves escenes. Les figures de Walker transcorren de manera fluïda davant nostre, combinant la bellesa idíl·lica que caracteritza els contorns retallats – associats moltes vegades als contes d’infants – amb un contingut pertorbador.

Ens presenta un món estrany, ple de malícia, escatologia i, alhora, sensualitat. Les escenes estan organitzades rítmicament en un ordre que ve marcat per la turbulència de les accions. El punt d’humor que descobrim en moltes de les escenes fa que l’horror i la crueltat que mostren sigui molt més suportable. Hi reconeixem una sèrie d’estereotips que es van repetint una i altra vegada: l’amo, les seves amants blanques i negres, les noies joves negres, les ‘mames negres,’ els joves que treballen al camp, els vigilants... Ella mateixa comenta que s’identifica amb la noia jove negra, sexualment magnètica, que es podria convertir en l’amant, esclava i rival de l’esposa del senyor. El tema del sexe entre parts desiguals en una estructura de poder corrupta i en un sistema econòmic on una raça es propietària de l’altra esdevé el centre de l’obra de Walker. I converteix la silueta amb una eina molt eficaç amb la qual evoca les complexitats de l’esclavitud, explorant temes com l’explotació, la complaença i la complicitat, tant per part dels poderosos com dels oprimits.

La silueta representa el retorn a un altre temps i és el mitjà que li permet evocar el passat per poder-lo criticar i veure el seu llegat en el present. Recordem que l’art de la silueta, de moda a finals del s. XVIII i principis del s. XIX a Europa, era un art de saló sobretot femení – molt estès entre la burgesia. També a Nova York el francès Charles Balthazar Févet de Saint-Mémin feu uns retrats de perfil que esdevingueren molt populars a l’època i que inspiraren a d’altres artesans a aprendre aquest art i difondre’l pel món. El siluetista negre Moses Williams també feu retrats de paper que es conserven al Charles Willson Peale’s Museum de Filadèlfia. I és en aquell moment que la silueta s’associa a la pseudociència de Lavater, la Fisiognomonía, segons la qual no era el rostre humà el reflexe de l’ànima, sinó l’ombra d’aquest rostre. El procediment de Lavater s’havia convertit al voltant del 1800 en una pràctica habitual, entre lúdica i científica. Lavater *llegia* en l’ombra. És en aquest sentit que la recupera Walker, quan l’ombra esdevé una emanació de la persona capaç de proporcionar informacions més autèntiques.

L’ombra revela, doncs, allò que la persona oculta. És així com per a Walker la silueta representa el mitjà ideal per a narrar i reviuire un passat obscur, que malgrat tot persisteix encara avui entre nosaltres.

Referències

- Walker, Kara (1997) *Esclavitud, Esclavitud* (detall) paper retallat adhesiu a la paret, 3,65x25,9m Instal·lació a Walker Art Center, Minneapolis. Fotografia disponible a www.bedtea.files.wordpress.com/2007/12/walker.jpg
- Walker, Kara (1995) *La Batalla d'Atlanta: esdevenint la història de la Negra, flama del desig – Reconstrucció* (fragment) paper retallat adhesiu sobre paret, instal·lació. Col·lecció privada.
- Walker, Kara (2000a) *Insurrecció*, instal·lació paper negre retallat i projecció. Vista de la instal·lació a Centre d'Art Contemporain de Ginebra. Col·lecció de Guggenheim Museum.
- Walker, Kara (2000b) *Salvació*, instal·lació paper negre retallat i projecció, 2000. Vista de la instal·lació a Centre d'Art Contemporain de Ginebra. Col·lecció de Balltimore Museum of Art.
- Walker, Kara (2002) *Una emancipació abreviada* (fragment), paper retallat adhesiu sobre paret, instal·lació. Vista de la instal·lació a University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor.

BLINKY PALERMO

PINTURA CONTEXTUAL

Almudena Fernández Fariña

España, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (UV).
Artista visual e profesora. Doctora en Bellas Artes (UV)

Resumen

Análisis de las intervenciones pictóricas en el espacio de Blinky Palermo para determinar las claves de la pintura contextual y sus posibles antecedentes.

Palermo, Pintura, Contextual

Abstract

Analysis of Blinky Palermo's pictorial interventions to determine the keys of contextual painting and its possible antecedents.

Palermo, Painting, Contextual

Introducción

Blinky Palermo (1943-1977), artista alemán alumno de Joseph Beuys en la Dusseldorf Kunstakademie. Desarrolló su trabajo partiendo de la pintura abstracta de la vanguardia de preguerra (constructivismo, suprematismo, De Stijl), una abstracción que Palermo reinterpreta despojándola del mito y la utopía. Cuestiona las convenciones heredadas de la tradición pictórica. Con la serie *Stoffbilder* (cuadros realizados con telas compradas en grandes almacenes) niega el pincel, la manualidad y la especificidad material de la pintura. Con las intervenciones pictóricas realizadas *in situ* cuestiona la delimitación física de la pintura, la visión frontal y estática, son intervenciones en las que la pintura se define en términos de lugar. En los catorce años que duró su carrera, truncada por una muerte prematura, exploró los límites de la pintura y planteó una pintura concebida a partir del contexto, pintura a la que denominamos ‘contextual.’

Blinky Palermo: pintura ‘contextual’

A final de los años sesenta se empieza a utilizar el concepto *site-specific* (emplazamiento marcado) para definir las obras concebidas específicamente para un lugar concreto, obras que, ubicadas fuera de ese espacio, pierden toda pertinencia porque su reflexión nace a partir de ese contexto.

‘Contexto’ etimológicamente procede del latín vulgar *contextus* que significa enlazado, unido, entretejido, y que a su vez deriva de *contextere*, ‘tejer con’ (Ardene, 2006, p.15). Por tanto las obras *site-specific*, concebidas a partir de un contexto, son obra enlazadas, unidas, ‘tejidas con la realidad.’

A finales de los sesenta las obras se instalaron en paisajes remotos, en entornos urbanos. Las obras *site-specific* nacen en un contexto de anticonformismo social, de cuestionamiento de la autoridad, de los valores e instituciones del poder establecido, nacen de la crisis en la entidad del objeto artístico, del intencionado distanciamiento de los circuitos del mercado. Las obras *site-specific* eran proyectadas para un emplazamiento concreto teniendo en cuenta las cualidades físicas, visuales, aspectos formales, aspectos históricos, políticos, económicos, sociales o institucionales que definen ese espacio, estos aspectos pasan a ser el objeto mismo de la obra; una obra 'contextual.'

El discurso teórico de Robert Simthson fue decisivo en la consolidación del concepto de *site-specific*. Smithson proponía la reintegración de los conceptos de *tiempo* y *lugar* en el discurso de la obra de arte.

El concepto *site-specific*, aparece a final de los sesenta referido exclusivamente a la categoría de escultura. Sin embargo, si el término *site-specific* define aquellas obras vinculadas al contexto de un espacio concreto, podríamos afirmar que la concepción *site-specific* nacería mucho antes de los años sesenta y nacería ligada a la categoría de pintura. La concepción *site-specific* podría remontarse a las pinturas rupestres: las primeras manifestaciones pictóricas, las pinturas parietales del paleolítico, nacen vinculadas al contexto donde se ubicaban, supeditadas a las cualidades físicas del lugar. Los hombres primitivos aprovechaban para sus representaciones las irregularidades y salientes de los muros de las cavernas. Disponían las figuras sobre la superficie rugosa de la piedra, la piedra sugería formas e ilusión de volumen, existía un diálogo, un ejercicio de integración entre las formas y el espacio que las contenía. Estas primeras representaciones tenían en cuenta las características físicas del espacio.

Cuando en el Renacimiento se impone la convención del cuadro-ventana se plantea la situación de una pintura portátil, transportable, que podía emplazarse en cualquier lugar y, por tanto, su espacio de representación podía ser concebido independientemente del espacio físico que potencialmente pudiera ocupar. Desde el Renacimiento el cuadro-ventana podía contener una realidad ilusoria que nada tuviera que ver con el espacio que le rodeara. El espacio real, donde el cuadro se ubicaba, añadía más irrealidad a lo representado. El cuadro si, además, estaba enmarcado, resultaba como una llamada de atención al espectador para que detuviera su mirada en ese espacio destacado, era una interrupción de la realidad, un paréntesis que introducía en un mundo ilusorio disociado del entorno.

Pero también hay excepciones, ejemplos en la tradición del cuadro-ventana que no concebían la pintura como realidad ilusoria ajena al entorno sino que buscaban su integración en el contexto. En el siglo XVI



Figura 1. Intervención *Fenster I*, Blinky Palermo, Kabinett für aktuelle Kunst de Bremerhaven, Alemania, 1970-1971 (Palermo, 1970-1971).

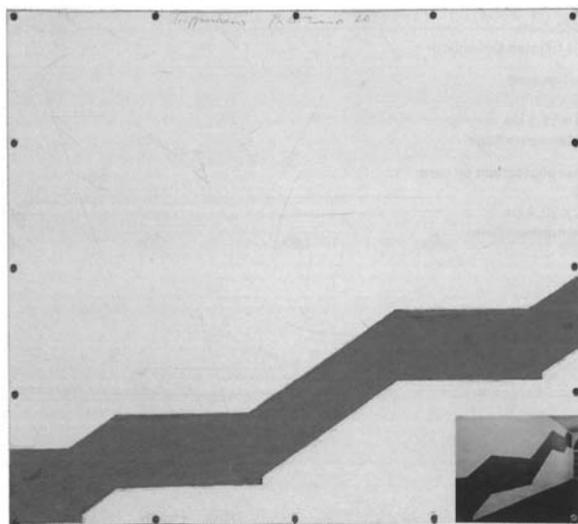


Figura 2. Blinky Palermo, *Treppenhaus*. Guache, bolígrafo y lápiz sobre gasa y fotografía en blanco y negro sobre plancha de metacrilato, Fotografía: 8'3x9'8cm. Conjunto: 40x45cm. Kunstmuseum Bonn, Alemania (Palermo, 1970).

las naturalezas muertas que decoraban las cocinas flamencas de la época, establecían un diálogo evidente con su espacio de exposición, había un interés manifiesto por la integración del cuadro en el lugar: las naturalezas muertas se representaban a escala real para conseguir que la imagen penetrara en el espacio del espectador, de ese modo funcionaban como espejos, como una prolongación del espacio real (Stoichita, p.13-19). Ese desdoblamiento pretendía implicar el campo visual de la obra en el espacio del espectador. La pintura no era concebida como un objeto autónomo respecto al espacio que la contendría.

En 1977 R. Krauss escribe *Notas sobre el Índice: Parte 2*, en este ensayo analiza algunas de las obras incluidas en la exposición *Rooms* organizada por P.S.1, Nueva York, en 1976. Krauss describe la obra del artista Lucio Pozzi quien distribuyó una serie de pequeños paneles bicromáticos por las paredes del edificio, la localización coincidía con los lugares en que las paredes de la escuela mostraban superficies diferenciadas por un repentino cambio de color en la pintura. Los pequeños paneles de Pozzi reproducían este fenómeno. El color de cada mitad de un determinado panel reproducía el cambio de color de la pared subyacente.

Para Krauss los paneles de Pozzi tendrían un carácter fotográfico ya que actúan como un índice, se limitan a registrar el mundo, a transferir, igual que un proceso fotográfico, la superficie bicolor de la pared al panel (Krauss, R., pp. 225-35).

Pozzi proyecta su obra para un lugar específico, la obra trata de integrarse con el espacio, se fusiona físicamente con su marco; reúne todas las características para ser calificada como obra *site-specific*.

Pozzi hace una lectura del lugar, el edificio de P.S.1, igual que Simthson hace una lectura del Gran Lago Salado para crear *Spiral Jetty*. La forma de *Spiral Jetty* procede de un mito local que habla de un torbellino en el fondo del lago, los paneles bicolores de Pozzi proceden de la especificidad de las paredes del edificio. En la obra de Pozzi, igual que en *Spiral Jetty*, la obra y el lugar se hallan en una relación dialéctica.

A pesar del carácter *site-specific*, Krauss hace una lectura de la pintura de Pozzi en relación al referente, al parecido, a la mimesis. Krauss es presa de la convención de la representación especular, la representación mimética que ha dominado la pintura occidental. Krauss no hace una lectura de la pintura en relación al lugar, al contexto. El lugar se ha asociado históricamente a la categoría de escultura, no a la de pintura.

En esta concepción contextual de la pintura resulta ineludible la obra de Blinky Palermo, sus intervenciones pictóricas en el espacio son totalmente dependientes, tanto visual como conceptualmente, de una ubicación específica.

En las intervenciones espaciales de Palermo la pintura niega cualquier

delimitación física, cuestiona los límites de la visión frontal y estática, exigencia impuesta por la tradición pictórica, sugiere un nuevo trayecto perceptivo de orientación dinámica. El espectador debe hacer uso del espacio y del tiempo para definir la obra, no se trata de una forma cerrada y autónoma respecto al espacio que le contiene. Al poner acento en la temporalidad de la percepción y en la relación espacial (tiempo y lugar) Palermo amenaza el orden exclusivamente óptico de la pintura moderna.

A partir de 1965 Palermo trabaja en intervenciones en las que no se centrará solamente en cuestiones pictóricas, también atenderá al contexto, a la especificidad de cada lugar, la pintura será totalmente dependiente del espacio, los elementos arquitectónicos existentes dictan a Palermo los atributos formales de la obra. Se produce una simbiosis perfecta, la pintura es inseparable de la arquitectura real que la contiene. Así las formas pintadas que nos muestran las intervenciones convergen con las formas encontradas en el espacio, como *Fenster I*, [Ventana I], intervención en el Kabinett für aktuelle Kunst de Bremerhaven en 1970-1971, donde Palermo se apropia de las líneas que definen la estructura de la entrada al espacio y reproduce la misma forma en una pared del interior (Figura 1).

O como en *Treppenhaus I* [Escalera I], intervención en la galería Konrad Fischer de Dusseldorf en 1970, donde Palermo revela una forma preexistente en el espacio arquitectónico, pinta una forma por la proyección del perfil de una escalera. La pared se convierte en fondo de una figura que parece autónoma y abstracta pero que en realidad redibuja el perfil de la escalera situada en el espacio contiguo (Figura 2).

Paralelamente a Blinky Palermo, el artista americano Sol LeWitt sustituye el soporte tradicional de la pintura por el soporte de la arquitectura. Palermo y Sol LeWitt pintaban y dibujaban *in situ*, directamente sobre la pared, pero algo fundamental diferencia estas dos formas de entender las intervenciones pictóricas en el espacio. La comparación entre las intervenciones de Sol LeWitt y Palermo nos permite encontrar las claves de lo que denominamos ‘pintura contextual’:

En el caso de Sol LeWitt la arquitectura participa sencillamente como soporte de la pintura, entre la obra y el lugar existe una dependencia física, el lugar es solamente un contenedor, un soporte sobre el que el artista despliega su vocabulario plástico. La superficie pictórica en lugar de estar definida por los límites de un bastidor está definida por los límites de la arquitectura. El diálogo con el lugar se manifiesta como un ejercicio de integración entre las formas representadas y la forma del espacio que las contiene. Son intervenciones realizadas *in situ* pero no específicamente contextuales, pueden recrearse en lugares distintos, adaptarse a las diferentes dimensiones de cada espacio, obedecen a unas pautas

predeterminadas por el propio artista, tienen autonomía formal.

Las intervenciones de Palermo, por el contrario, son concebidas específicamente para un lugar concreto, resultan indisociables, dependientes del lugar donde son apreciadas, fuera de ese espacio, pierden toda pertinencia porque su reflexión nace a partir de ese contexto. Son intervenciones que obedecen a las pautas dictadas por la arquitectura. El espacio se hace perceptible como parte integrante de la obra, ésta sólo tiene sentido desde la relación con el entorno.

Conclusión

En los años sesenta se empieza a hablar de obras *site-specific*, interdependientes del espacio, el espacio deja de ser un ‘contenedor’ de la obra para ser también ‘contenido,’ parte de la obra. Apesar de que el término *site-specific* se refiere a obras clasificadas dentro de la categoría de escultura, las intervenciones realizadas por Palermo desde 1965, también podrían calificarse como *site-specific works*: son pinturas proyectadas para un lugar específico, implican al contexto, están enlazadas, unidas, ‘tejidas con el lugar.’ El concepto *site-specific* es también extensible a la práctica pictórica.

Palermo no toma el lugar como un simple soporte o contenedor de la pintura sino que reflexionan a partir de ese espacio dado, transforma su valor al hacerlo perceptible como elemento integrante en la obra. A partir de las intervenciones de Blinky Palermo encontramos una nueva vía de investigación y creación que denominamos PINTURA CONTEXTUAL.

Referencias

- Ardenne, Paul (2006) *Un arte contextual*. Colección: *Ad Literam*. Murcia: CENDEAC. ISBN: 84-96299-40-6
- Krauss, Rosalind E. (1996) “Notas sobre el Índice: Parte 2” [1977], en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7135-5
- Palermo, Blinky (1970-1971) *Intervención “Fenster I,” en el Kabinett für aktuelle Kunst de Bremerhaven, Alemania*. [Consult. 2010-01-25] Fotografía. Disponible en www.art-magazin.de/szenel/4527/juergen_wesseler_bremerhaven?cp=5
- Palermo, Blinky (1970) *Treppenhaus*. Reproducción de dibujo y fotografía. Disponible en Catálogo *Blinky Palermo*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: MACBA. ISBN: 84-95951-24-X
- Stoichita, Victor I. (2000) *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1ª edición. ISBN: 84-7628-293-1

O COLECIONADOR NO MUSEU

Tatiana Cavalheiro Sulzbacher

Brasil, Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Artista visual e mestranda no Programa de Pós Graduação de Artes Visuais (PPGAV) da UDESC. Graduação em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP, São Paulo) e trabalhou como educadora no Museu de Arte Moderna de São Paulo

Resumo

O presente artigo aborda o trabalho ‘O Colecionador’ da artista brasileira Mabe Bethônico e sua relação com o funcionamento das instituições de arte hoje. O ponto de partida foi a herança das práticas artísticas experimentais iniciada nas décadas de 1960-70, com foco direcionado para o diálogo entre a produção, a instituição e o espectador que artistas vêm trabalhando no contexto artístico atual.

Museu, Colecionador, Anos 1960-70

Abstract

This article discusses the work ‘The Collector’ by Brazilian’s artist Mabe Bethônico and its relation to the system of art institutions of today. The starting point was the legacy of experimental art practices that began in the decades of 1960-70, with a focus on the dialogue between the production, the institution and the viewer that artists have been dealing with.
Museum, Collector, Years 1960-70

Introdução

Desde os anos 1960, a produção artística vem buscando espaços fora de museus para expor, em parte porque as instituições de arte não souberam como lidar com propostas experimentais surgidas nesse período. O termo ‘desmaterializado’ cunhado por Lucy Lippard (artigo ‘The dematerialization of art object’ publicado em 1973) para uma produção que se iniciou na passagem das décadas de 1960 para 1970 – não só no Brasil como nos EUA e na Europa, e que hoje é encontrada nos museus – atualmente é posta em questão quanto ao modo de exibição. Aproximadamente cinquenta anos se passaram desde o momento em que processos artísticos experimentais foram iniciados. Resquícios destes processos (cartas, mapas, fotografias, publicações e registros de toda espécie) foram guardados nos museus, e ainda hoje se questiona sobre a maneira de como este material é mostrado ao público: arte ou documento? Deve ficar nos arquivos ou em acervos?

As atividades rotineiras de instituições de arte, tais como guardar, conservar e expor, não são válidas com as obras-documentos que estão nos acervos dos museus. A produção experimental, entendida também como

arte conceitual, e uma infinidade de denominações que por vezes a história e a crítica de arte estabelecem, denominações essas que tendem a priorizar a ideia ou o processo e não apenas o objeto, levanta um problema para as instituições sobre como lidar com as diferentes proposições artísticas surgidas neste período. Este artigo, a partir da análise da obra ‘O Colecionador’ da artista mineira Mabe Bethônico nos mostra quais são as questões práticas e conceituais suscitadas em seu trabalho que dialogam com o sistema em que a arte contemporânea está inserida: museu, mercado, espectador e artista. Mabe Bethônico nasceu em 1966 em Belo Horizonte, Minas Gerais. É Doutora pelo Royal College of Art em Londres e pesquisadora. Dentre outras exposições, participou da 28ª Bienal de São Paulo, em 2008, apresentando o trabalho em processo ‘museumuseu’ em que explorou o conceito de museu de arte, estabelecendo diversas relações com as outras instituições presentes no Parque do Ibirapuera.

Díálogo

No Brasil, no cenário atual, a artista Mabe Bethônico vem realizando trabalhos que desafiam o espaço físico do museu como lugar apenas para conservar, guardar e mostrar obras de arte. Sua pesquisa caracteriza-se por constantes questionamentos, que resultam em uma produção em processo, colocando o papel do museu e seus agentes em questão. Na proposta iniciada em 1997, *O Colecionador*, a artista cria um personagem fictício para ser seu co-autor na produção e reflexão dos inúmeros recorte de jornais que realiza através de uma seleção e apropriação destas imagens. Vários são os aspectos encontrados neste trabalho que abre a possibilidade de pensarmos nas práticas processuais atuais dentro de instituições de arte.

Num ato diário ou semanal de seleção de imagens, recortes e arquivamento destes fragmentos de jornal, Mabe criou uma estrutura para classificar e agrupar as quase três mil imagens que fazem parte da coleção. Uma ação ou a construção de um método que é muito similar ao realizado nos arquivos de instituições de arte. Para organização das imagens foram criados quatro temas principais: *Destruição, Corrosão, Construção e Flores*. A estes temas centrais abrem-se subtemas, numa seqüência infindável de sistemas de classificação. A obra *O Colecionador* questiona (Pedrosa, 2002, p. 1) “[...] as estruturas e o sistema de aquisição, exibição e conservação museológicos, forçando o museu a repensar e a se flexionar diante de características tão antimuseológicas,” como por exemplo a proposta de criar uma coleção (o próprio título denomina o estado de contínuo andamento), como também o fato de tratar de questões relativas a conservação de um material tão efêmero como é o jornal. Para o curador Adriano Pedrosa, que em 2002 esteve

curando a mostra *Mabe Bethônico e O Colecionador* no Museu de Arte de Pampulha em Minas Gerais. (MAP/MG),

[...] Tal desafio se impõe cada vez mais, de múltiplas e inesperadas formas à instituição de arte contemporânea. Mais ainda, O Colecionador, como indica seu título, aborda questões centrais à noção de acervo – a coleção, o colecionador e o colecionismo (2002a, p. 1).

A proposta iniciada pela artista em *O Colecionador* possibilita a artista ser espectadora de sua própria obra, na medida em que coloca o personagem do *Colecionador* como agente central da formação desta coleção. Na última exposição *Mabe Bethônico e O Colecionador* de uma série de três, o MAP/MG sugeriu que a artista realizasse uma entrevista com seu personagem fictício. Na entrevista, o *Colecionador* discorreu sobre a prática de colecionar:

[...] Guardo por alguns dias, vou empilhando e retirando dali aos poucos, de baixo pra cima, sempre em dívida com a coleção. Assim muitas vezes leio notícia velha, velhíssima. Os recortes, vou guardando numa caixa até separar, classificar, agrupando e dando nomes (Bethônico, 2002, p. 2).

O *Colecionador* na voz da artista ressalta nesta entrevista o caráter de continuidade que o trabalho apresenta, mesmo quando é exposto em um museu.

Um outro fato interessante no trabalho *O Colecionador* é a maneira como os museus vêm apresentando e refletindo a proposta artística para que o público também possa participar. Na terceira edição da exposição *Mabe Bethônico e O Colecionador* apresentada no MAP/MG, a mostra também teve lugar na biblioteca, fazendo o público percorrer um circuito de visitação inusitado em uma exposição de arte, como também, provocou questionamentos do por que da escolha deste novo lugar, para além do espaço expositivo, originalmente dedicado a livros e publicações em geral.

A necessidade do museu de encontrar meios para expor trabalhos que rompe com o padrão convencional do formato de uma exposição de arte, também envolve pesquisas de como aproximar o público das questões conceituais presentes nessas práticas. Práticas que acontecem em uma temporalidade dilatada, exigem formas de apresentação em que possam continuar existindo como tal, ou seja, o trabalho que é entendido como meio, e não como produto. De certa maneira, a arte contemporânea traz desafios ao propor que trabalhemos com a ideia de continuidade dentro de espaços museológicos que se caracterizaram em grande parte por priorizar

a função de cuidar e preservar os trabalhos de arte. Questões como: *Qual a intenção das instituições?*; *A que interesses essas instituições servem?*; e *Que interesses essa instituição ‘finge’ servir?*, parecem fazer parte do repertório conceitual da Mabe, na medida em que a proposta artística cria diálogos com as instituições de arte, rompendo com a idéia de autor da obra e abrindo a discussão sobre a função do museu e a relação com seu público.

O espaço-tempo de reflexão sugerido por artistas que trabalham com o contexto de funcionamento de um museu, difere quase completamente da dinâmica requerida pelos museus tradicionais. Práticas que são construídas por diversas camadas de processos, conceitos, podendo levar meses ou anos para serem concluídas, requerem também do espectador um tempo maior de apreciação/entendimento. Trabalhos assim, apresentados em salas de museus convencionais, podem perder sua força discursiva e propositiva por não se tratarem de obras de arte que priorizem o deleite visual.

Conclusão

Hoje é cada vez mais comum encontrarmos extensões dos trabalhos dos artistas em locais tidos como não convencionais, como por exemplo na *web*, funcionando como uma das possibilidades de apresentação e informação. Espaços alternativos como o da internet não substitui o museu, mas agrega ainda mais circulação e acesso aos que desejam acompanhar um processo em andamento. O museu servirá como um dos meios para estes trabalhos dando a possibilidade para eles habitarem espaços *indoor*, trazendo o pensamento/ideia da proposição em um conjunto de ‘migalhas estéticas’ como registros, instrução e informação, de maneira clara e articulada para que o espectador possa se aproximar. Uma espécie de estação tanto para o artista como para o espectador. Se o museu é entendido como um meio, e não o lugar final de apresentação, propostas artísticas contemporâneas serão mostradas nas suas mais diversas formas, suportes e tempos necessários, podendo haver tanto trabalhos que demandam espaços para projeção de vídeo como outros que requerem tempo para leitura de uma publicação. Todas estas propostas não estão desassociadas de uma aproximação educativa que é parte fundamental de uma instituição de arte, quando tratamos do encontro entre o público e a arte contemporânea dentro de um museu.

A ideia de museu de arte associado ao formato de arquivo vai além da função de guardar e informar, mas a de multiplicar/levar. Algo em torno da ideia de reprodução infinita, uma memória compartilhada. Multiplicar a memória, ao invés de reter essa memória. O *Colecionador* permite com que o público também colabore com a construção de sua coleção, enviando imagens de jornal à artista para serem agregadas ao conteúdo da coleção.

Como mostrar documentos, ao invés de fechá-los/aprisioná-los nos acervos institucionais? Como posicionar o museu como um dos possíveis locais/ espaços de exposição, em vez de considerá-lo como ponto final da linha?

Referencias

Becker, Carol (2008). Seminário Internacional *Os Museus e a neutralização da cultura. Valores na formação em arte e design* que ocorreu no Centro Universitário Maria Antônia/USP.

Mabe Bethônico e o colecionador (2002a) *Notícias e textos Mabe Bethônico por Adriano Pedrosa – curador do MAP-BH*

[Consult. 2009-12-20] Texto. Disponível em www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news_001.html

Mabe Bethônico e o colecionador (2002b) *Notícias e textos. O Colecionador – entrevista* [Consult. 2009-12-20] Texto. Disponível em www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news_004_2.html

SEMENTEIRA DE LUZ

Joana Maria Pimentel Batel

Portugal, licenciatura em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
Pós-graduação em Filosofia-Estética pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Em 2008, o artista português Francisco Tropa realizou duas performances na inauguração da exposição 'Tesouros Submersos do Antigo Egipto.' Nelas, o artista jogou areia sobre escantilhões de madeira e blocos de calcário. Ao retirá-los ou movê-los sobrou o desenho. O processo, os elementos, a imagem trazem à tona as aporias da prática artística e desde logo as suas fundações. Interessa pois, compreender como estas obras redescobrem as origens do desenho.

Desenho, Terra, Origem

Abstract

In 2008, Portuguese artist Francisco Tropa held two performances at the opening of his exhibition entitled 'Tesouros Submersos do Antigo Egipto.' The artist threw sand on a wooden grid and limestone rock blocks. When removing or moving them, all what was left was the drawing. The process, the elements, the image bring out issues around the artistic practice and its origins. It is important, therefore, to understand how these works rediscover the origin of drawing.
Drawing, Land, Origin

Introdução

No preciso momento em que o homem tem consciência de que passando o dedo na areia demarca um espaço de que essa linha é fronteira, um universo de formas abre-se. Aliás, as formas afloram porque a abstracção do mundo, enquanto única relação possível com este, ganha contornos físicos. O desenho é então um gesto fundador, na medida em que marca irreversivelmente a relação de posse da natureza pelo homem.

O que se pretende nesta comunicação é explorar as múltiplas leituras de três desenhos de Francisco Tropa e compreender o gesto do desenho, não apenas como inscrição mas também como raiz do mundo.

Francisco Tropa nasceu em Lisboa em 1968. Fez o plano de estudos do Ar.Co e frequentou ainda o Royal College of Arts em Londres e o Kunstakademie de Munique. Em 1998, representou Portugal na Bienal de São Paulo, em conjunto com a artista Lourdes Castro. Entre várias exposições individuais e colectivas destaca-se a exposição *L'Orage* no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, em 2003.

Cedo revelou uma abordagem distante de uma certa imagética que marcou a geração de 90, apresentando uma proposta singular em volta de uma certa magia do mundo.

Tesouros submersos

...na realidade, o mundo é um túmulo em que os tempos se afundam e de onde ressurgem como asfódelos. Existe aí a semente e a colheita, e Orfeu vive em cada historiador (Ernest Jünger, 1989, p. 96).

Na inauguração da exposição *Tesouros Submersos do Antigo Egipto*, no espaço Chiado 8 em Lisboa, Francisco Tropa realizou duas performances de que resultaram quatro desenhos. Na primeira acção, o artista coloca sobre um pano preto de feltro, uma espécie de escantilhão em madeira. Sobre ele atira areia que guardara num balde e retira a grelha (Figura 1). De seguida, repete o gesto com outro padrão (Figura 2).

Para a segunda performance, Francisco Tropa tinha já preparado um espaço cénico. De novo sobre um pano preto no chão onde se encontravam quatro blocos de calcário – quatro cubos – o artista lançou areia sobre eles; posteriormente, move os blocos fazendo-os rolar uma vez sobre a aresta; volta a polvilhar as pedras e volta a deslocá-las. Num ritmo compassado, o desenho da areia no chão vai ganhando uma intensidade lumínica cintilante, entre a geometria negra e as profundidades douradas (Figuras 3 a 5). Os primeiros três desenhos, que formam como que uma série, têm um padrão mais ‘decorativo,’ há uma organização rítmica ajustada ao rectângulo de composição, os contornos são mais definidos dado o desenho aparecer num só lance. Ao invés, a composição da última performance vai abrindo infinitamente para os lados e nos diferentes momentos em que Tropa lançava areia, os contornos esbatiam-se: cada lance define um novo território na medida em que alarga o espaço de projecção; define também um novo tempo que se soma aos anteriores através de camadas luminosas que cavam o espaço negro.

É curioso o artista afirmar que estes desenhos se assemelham às ‘ruínas’ de cidades remotas. Ao que resta delas: o desenho urbano, a planta da casa. Tropa atenta ainda para o que já lá aconteceu, quem lá morou e que já não existe, mas cuja presença ainda se sente. Este sentimento de uma pulsão interna às coisas (sejam elas ruínas arqueológicas, sejam elas obras de arte) não se refere obviamente à história (dos acontecimentos, da representação), antes a uma existência silenciosa que é pressentida a partir de múltiplos indícios, partículas de sensações. Esta existência nunca é, por isso, percebida – qualquer imagem dela ocorre enquanto representação historiográfica dos acontecimentos – mas, percebida, vivida como se fôssemos atingidos por uma ‘onda que reflui’ de sentidos desconhecidos, que nos dilata como esponjas (Calvino, 2006, p. 14). Há como que uma experiência singular das coisas que nos perturba e nos faz desejar conhecer.

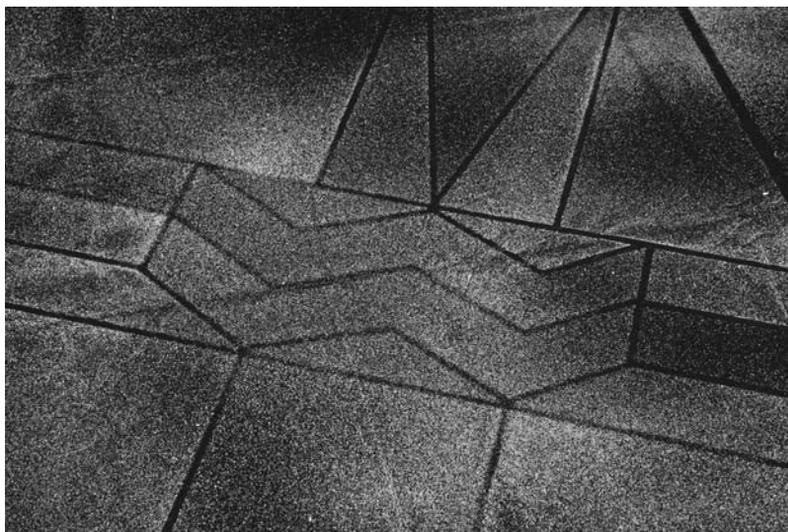


Figura 1. Francisco Tropa, *Tesouros submersos do Antigo Egipto*, Chiado 8, Lisboa (2009).

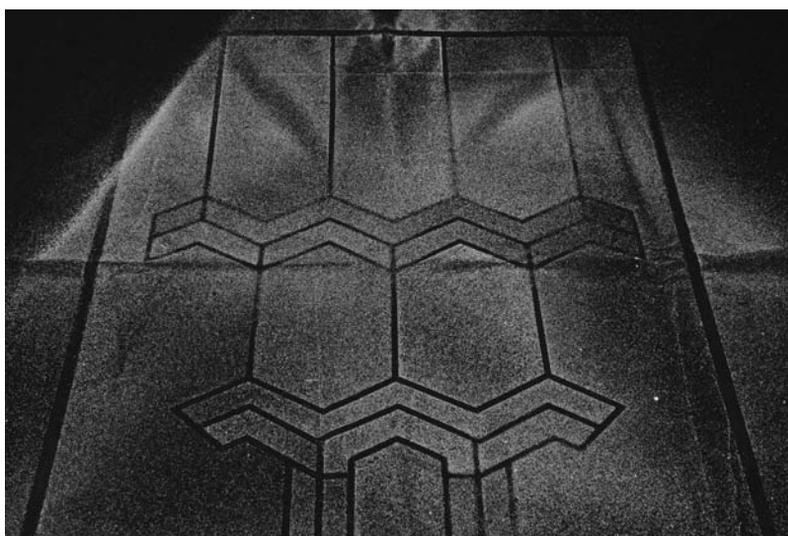


Figura 2. Francisco Tropa, *Tesouros submersos do Antigo Egipto*, Chiado 8, Lisboa (2009).

Nos desenhos de Tropa, esta sensação de uma pulsão latente advém da presença, ainda, da performance. Da performance como desenho, como inscrição: cada lance de areia transforma-se numa energia lumínica que traça no chão uma intensidade rítmica expressiva; a areia transforma-se em pigmento que ganha diferentes densidades na acumulação ou na dispersão. A performance, o desenho continuam mesmo depois de terminada a coreografia: olhar os desenhos de Tropa é assistir ainda ao movimento do braço, imaginar a direcção do corpo, o voo da areia, é aceder à acção “*que teve lugar face àquilo que tem lugar*” (Silva, 2004, p. 50). Ao olhar os desenhos de Tropa vive-se, uma vez mais, todo o gesto do desenho: a sua duração, a sua *pensabilidade*, a sua singularidade (Silva, 2004, p. 50). Mas a imagem que o artista dá acerca da ruína parece relacionar algo mais. As ruínas de Tropa são vistas de cima, num plano aéreo; como se sobrevoássemos uma localidade e percebessemos as suas linhas.

Esta relação de verticalidade com o desenho ergue subtilmente a ponta de um véu: hoje, quando andamos de avião vemos bem a malha urbana ou os panos de cor dos campos, mas antes, só os deuses tinham esse privilégio. Na abóbada celeste, os deuses assistiam à construção do plano urbano, ao desígnio, ao desenho: os edifícios abriam espaços brancos no plano do chão e, a delimitá-los, viam-se trilhos que se cruzavam, se confundiam, rasgavam a terra em arabescos. No Olimpo a cidade assemelhava-se a um signo *di-segnato* para os deuses, onde geometria, simetria, escala multiplicavam os lugares sagrados e testemunhavam a devoção. Ora, a horizontalidade do desenho parece fazer parte quer da sua feitura, quer da sua ‘ex-posição original’ (Molder, 1999, p. 18). Ao desenhar inclino-me sobre o plano de inscrição, para o contemplar, vejo-o pousado numa superfície. Esta disposição do corpo sobre o plano de inscrição fala não tanto da comodidade física daquele que desenha, mas sobretudo de uma exigência do próprio gesto. Um gesto que não medeia apenas, corpo e obra, antes impregna o corpo na obra. O gesto do desenho é, por isso, um pensamento que se faz corpo e que se expressa por todo ele, no olhar, nos membros, na respiração, nos batimentos cardíacos, marcando a imagem com uma fisicalidade própria. Mas este pensamento que ganha existência na visibilidade da inscrição gráfica é marcado não só pela expressão física do corpo transformado pelo pensamento, como ainda pela expressão subjectiva desse mesmo corpo, isto é, pela expressão da relação interior desse corpo com o real, com a representação e com a verdade. Essas relações tomam forma na linguagem do desenho, nas linhas, pontos, cores, medidas corporais, distâncias, relações astrais, forças físicas. Por conseguinte, o desenho – por diferença à pintura – tem uma qualidade simbólica, ao formalizar uma certa

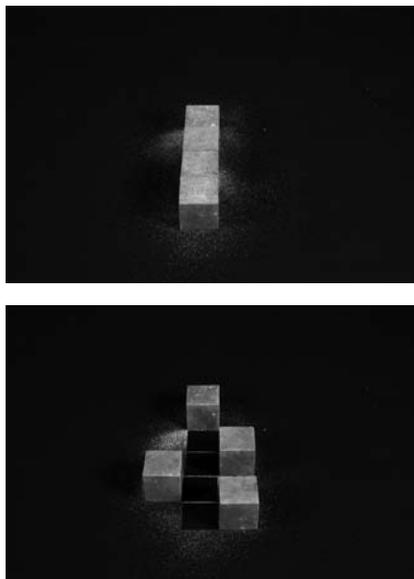


Figura 3 e 4. Francisco Tropa, *Tesouros submersos do Antigo Egipto*, Chiado 8, Lisboa (2009).

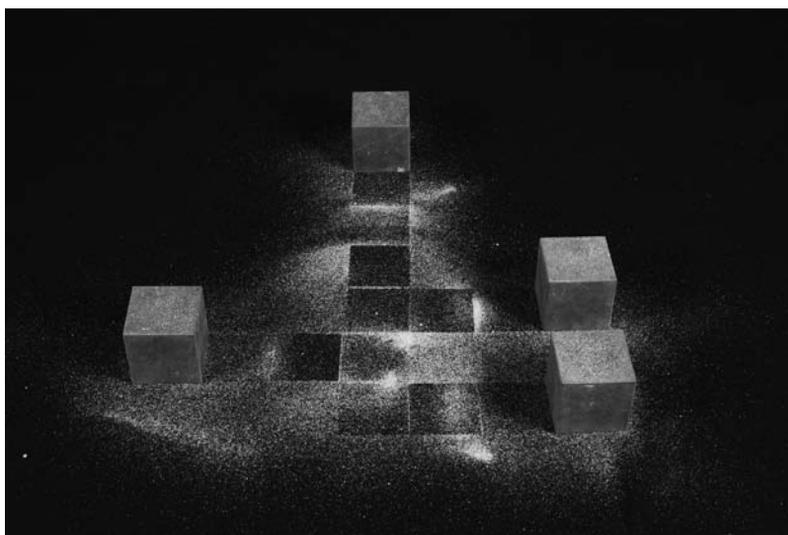


Figura 5. Francisco Tropa, *Tesouros submersos do Antigo Egipto*, Chiado 8, Lisboa (2009).

condensação de sentidos, dos sentidos relacionais: o desenho da cidade trilhado no plano horizontal da terra (remetendo para um signo) conserva uma ‘energia terrena’ (Molder, 1999, p. 19), dada a relação corporal daquele que, a partir da sua relação (limitada) com a Terra, a desenha e, na maquete, a contempla. Assim as cidades crescem à medida do homem; Tropa inclina-se sobre a cidade gerindo a sua malha a partir das emoções estéticas do movimento da dança e da aparição do desenho. Mas nesta comparação tudo parece ganhar contornos dilatados: a acção acontece através dos séculos, o desmoronamento das construções desfaz a nitidez dos traços, a cidade expande-se para as periferias, as épocas transformam a composição. Todavia, o desenho de Tropa não pretende ilustrar essa novela dos tempos.

A atitude do artista está longe de querer tecer qualquer consideração sobre o tempo ou sobre o mundo. Mesmo que a imagem resultante da performance não pudesse ser outra que não aquela que resultou, isso não restringe a acção de Tropa a uma imagem ideal estabelecida *a priori* e consequente sentido. Isto significa, antes de mais, que não há uma leitura certa para estas obras, porque não existem intenções em fazer representar algo. Aliás é essencial à obra (à performance e ao desenho) que Tropa proceda desinteressadamente, circulando pelo espaço ao mesmo tempo que atira a areia. O corpo do artista deambula como que em transe, repetindo os gestos. Esta espécie de estado puro é o que lhe permite ver o em si do desenho. A mão que lança a areia está solta, vazia, liberta da tensão da mente, logo também da tensão do corpo; o artista preocupa-se em abstrair-se o mais possível de tudo o que possa interessar, para apenas ‘ser’ (Nicolau, 2008). Flutuando, como Diógenes, sobre a sua cidade, Tropa vê o desenho aparecer, aliás todo um mundo aparecer. O que o move é, assim, essa descoberta: “Nesse vazio, o artista é intimado a desaparecer ou a nascer para si próprio e, com ele, o mundo, não sendo o seu desenho cópia, mas metamorfose desse mundo” (Gil, 2005, p. 220). Tropa deixa-se ir, não pelo acaso, mas como o xamã, numa estreita relação com todo o cerimonial coreográfico. No decorrer desta celebração ele irá conhecer o mundo, que é seu, e oferecê-lo a nós.

A força do gesto é indissociável desse esforço de concentração, porém todo o movimento é leve, “Apanhemos simplesmente um punhado de terra” (Ponge, 1996, p. 61). Os gestos de Tropa são gestos simples que se transformam em Figuras da vida. Para as obras expostas em *Tesouros Submersos do Antigo Egipto*, o artista deixa-se tocar pela terra. Pela ligação mais imediata que temos com ela: a terra é mãe. A ela retornamos depois de mortos, para nos tornarmos húmus e gerarmos alimentos aos que hão-de vir. Lançar areia equivale ao semear do trigo. Tropa age como o *Semeador* de Jean-François Millet: semeiam o futuro e a vida.

A flanela preta esticada no chão é, então, um espaço de luz, um espaço de criação, uma clareira aberta no espaço da galeria onde Tropa pretende transformar a paisagem. Como um agricultor, o artista limpa o espaço de todas as forças que possam gangrenar a sementeira; ele desbrava a natureza para estabelecer um plano de criação, um espaço branco, uma tela. Este espaço sacrificado à natureza será o espaço da criação do mundo, do mundo humano; nele o homem faz proliferar os signos, as cidades, a vida. “O parasita humano multiplica-se, desde então, por esta falha de equilíbrio e, por seu lado, inunda o mundo” (Serres, 1997, p. 42). Por força da violência o homem extrai da natureza um espaço puro, abstracto, onde pode criar a sua própria natureza; uma nova paisagem, desenhada a pulso que revela a organização mental do homem em relação às coisas da natureza: primeiro, imita-a, depois, violenta-a numa tessitura rígida. Os desenhos de Tropa reverberam os actos originários que deram lugar à “humanidade, (e) não apenas a cultura” (Jünger, 1989, p. 119). A areia lançada por Tropa, semeia formas: quadrados negros, figuras douradas, linhas, manchas, centelhas de vida.

O desenho parece transformar-se, então, em tudo: em cidade, num campo de trigo e até na Via Láctea. Os grãos de areia cintilam o brilho das estrelas: “A terra sombria é o espelho da sementeira do céu” (Foucault, 1998, p. 76). Mas tudo isto refere-se ainda à terra. À pulsão de vida que ela conforma. A imagem final é a diluição dos tempos. Do tempo da performance: nos jeitos da areia; do tempo da vida: o teatro das transformações que marcam o desenho; do próprio tempo: nos anos-luz.

Todavia, os dois blocos de imagens criados nas performances não só se revestem de todo o tempo da acção como ainda têm uma forte conexão com a escultura, sejam as grelhas de madeira, sejam os blocos de calcário. O desenho compreende em si o movimento da dança e o corpo do molde. A abertura da areia revela a forma física do decalque, enquanto o rasto dourado indicia a coreografia do autor.

A maior riqueza nos *Tesouros* de Tropa é a percepção clara de que os tesouros só existem para e pelo homem. A representação, a *mimesis*, a criação são pensamentos do desenho e preciosidades incalculáveis na nossa relação com a natureza e na criação de mundo.

Conclusão

Os desenhos em areia, resultantes das performances de Francisco Tropa na exposição *Tesouros Submersos do Antigo Egipto*, são pedra de toque para uma investigação sobre a preponderância da acção gráfica na criação do mundo. O desenho é definitivamente um acto fundador das relações do homem com a natureza, sendo, desde logo, imprescindível para

o entendimento das relações de espaço. A linha traçada no chão inaugura a separação de dois mundos, a saber, o da natureza e o do homem, que reverberará, como num jogo de espelhos, em todas as relações humanas. Mas o desenho não é por isso, um acto de cesura, de violência sobre a natureza, é antes, um acto de imbricação e compreensão muito profundo que irá toldar todas as coisas criadas pelo homem, a começar pelo próprio desenho. A partir dos desenhos em areia de Tropa, tenta-se compreender como o registo gráfico conforma todo um conhecimento, não só conceptual mas também vivencial que o torna singular. O desenho revela-se para além da representação de um pensamento, isto é, ele é o próprio pensamento que se pensa nas suas relações com o real, a verdade e a representação. Contudo, ele nunca pode deixar de estar ligado ao homem, porque é ele que desenha. Essa indissociabilidade estende-se imediatamente também à terra, à relação do homem com terra. Vergando-se sobre ela para traçar o dedo no pó, o homem ensina o corpo a desenhar. Essa será a sua posição originária, a que melhor serve para que matéria e espírito, corpo e desenho se dobrem um no outro. Esta relação de verticalidade é intuitiva e supervisionária, pois ao ser panorâmica tem acesso à totalidade das formas remetidas, assim, para signos, sinais. Contudo os desenhos de Tropa parecem compreender todas estas problemáticas sem dar conta. Na performance o artista parece errar, sendo que esse errar é a sua passagem para o conhecimento verdadeiro das coisas, porque implica deixar-se tocar por elas e não forçá-las a um pensamento prévio sobre elas. Tropa, por isso, parece empreender um ritual xamânico enquanto semeia as sementes do desenho por vir; uma quase alegoria do labor agrário enquanto acto de criação. *Tesouros Submersos do Antigo Egipto*, merece uma investigação arqueológica mais apurada que traga à tona o que poderão ser as origens do desenho.

Referências

- Calvino, Italo (2006) *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema. ISBN: 972-695-374-X.
- Foucault, Michel (2002) *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0531-1.
- Gil, José (2005) *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relódio D'Água. ISBN: 972-708-299-8
- Jünger, Ernest (1989) *O problema de Aladino*. Lisboa: Edições Cotovia. ISBN: 978-972-901-365-2
- Molder, Maria Filomena (1999) *Matérias sensíveis*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN: 972-708-561-X.
- Nicolau, Ricardo (2008) *Exposição Escrita*. Lisboa: Fidelidade Mundial. ISBN: 978-972-769-045-9.
- Ponge, Francis (1996) *Alguns Poemas*. Lisboa: Edições Cotovia. ISBN: 972-8028-56-3
- Serres, Michel (1997) *As Origens da Geometria*. Lisboa: Terramar Editores. ISBN: 972-710-160-7
- Silva, Vítor Manuel Oliveira da (2004) *Ética e Política do Desenho. Teoria e Prática do Desenho na Arte do Século XVII*. Porto: FAUP Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. ISBN: 972-9483-64-7

DUALITATS ASIMÈTRIQUES

ROBERT RYMAN / PHILIP GUSTON
CY TWOMBLY / FRANK STELLA

PROCESSOS CREATIUS, PERCEPCIONS, TEMPORALITATS
I POSICIONAMENTS

Josep Montoya i Hortelano

España, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Artista visual y Profesor.
Tesis Doctoral bajo el título *La idea de "nueva imagen" como constante de investigación en la Pintura*

Resum

La ponència pretén activar reflexions sobre qualitats, processos i actituds de pensament i creació, tenint com a referència valors que Italo Calvino creia transferibles al proper mil·lenni (que ja es el nostre), aquests, queden paessos en 'actituds' senzilles i plenes de sentit, actituds que s'apliquen a la pràctica artística i, en concret, a la pràctica pictòrica des de la nit dels temps fins a reconeguts creadors del passa secle. Actitut, Art Contemporàni, Levitut, Rapidessa, Lentitut, Procés, Percepció, Pintura, Posicionament

Abstract

The paper intends to activate reflections on, attributes, processes and attitudes of thought and creation, relating to values Italo Calvino believed to be transferable to the next millennium (that is ours). These are evident in the logical and full of sense 'attitudes' that apply to artistic practice and, specifically, to painting practice since the dawn of time until the well known artists from last century. Attitudes, Contemporary Art, Lightness, Speed, Slow, Process, Perception, Painting, Positioning

Introducció

La necessitat, que conduïa l'home d'Altamira o Pech Merle a fixar les imatges i els signes en el fons de les caveres no provenia tan sols d'estats transcendents, té a veure amb un contacte i necessitat extrets de la vida real, de l'exercici d'una observació i ordenació que la pintura ha desenvolupat en ella mateixa com a procés lògic. Aquest fet ha propiciat l'aparició de valors i qualitats com a constants en la creació, indistintament de l'àmbit creatiu que s'afronti.

Des de aquests plantejaments, es presenten quatre *processos creatius, percepcions i posicionaments* com a 'utiltatges' per explorar el fet pictòric, i com a contenidors de valors similars a les propostes de Italo Calvino: *Levitut, rapidessa, exactitut, visibilitat, multiplicitat* (Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*).

S'han triat tant sols els dos primers valors *Levitut* i *Rapidessa* com a polarització entre el que es 'aparentment etèri' (pensament) i la 'aparent solidesa' d'allò ràpid (acció).

Els quatre artistes presentats, asumeixen amb escreig aquests valors, son importants referents de l'evolució pictòrica dels darrers cinquanta anys i alhora dipositaris inconscients de qualitats que, nodreixen de sentir les 'seves formes pictòriques' creades, per damunt d'adscripcions estilístiques o estètiques.

Possiblement els valors poden ser extrapolats a d'altres, però no es tracta d'ajustar cada valor o qualitat a un artista determinat, sinó de poder captar l'amplitud de interrelació i varietat entre: *processos*, *percepcions*, *temporalitats*, *posicionaments* i les obres presentades.

S'ha cregut oportú presentar posicions pictòriques que, des d'un convençut individualisme, van passar en pràctica una 'actitut personal' en la pintura, amb la voluntat i convenciment d'obrir el territori pictòric a una visió de futur i investigació constant.

Els artistes citats, són el paradigma perfecte de – artista compromès amb l'obra – que destaca per dur a terme una tasca ininterrompuda de recerca en el procés pictòric. Compromís, que ha propiciat que a més d'un d'ells se'ls hagi atribuït la denominació d'eclèctics, singulars o 'figures aïllades,' no classificables, ubicant-se, així lluny d'adscripcions estètiques o de massives manifestacions mediàtiques del moment.

Per aquest efecte presentem les següents dualitats a fi de poder extrapolar valors i processos, tan de percepció interior com de percepció externa,

Robert Ryman / Philip Guston. *Levitut...* (de percepció / de l'ésser)

Cy Twombly / Frank Stella. *Rapidesa...* (del gest / del procés)

Els valors següents: *Exàctitud*, *Visibilitat*, *Multiplicitat*, *Començar* i *Acabar* son implícits.

Robert Ryman / Philip Guston (LEVITUD. De percepció/de l'ésser)

Establir connexions i interrel·lacions entre valors i processos, ens situa, davant l'obra d'aquests dos artistes com una dualitat oposada que conté valors antagonicss: abstracció i representació, imatge i buit, idees i actituds, en aquest cas, són components d'un mateix cos. Si a primera vista el fet més significatiu seria poder establir diferències entre els dos artistes i la seva obra, per poc que prestem atenció a l'entramat sensible i perceptiu que configuren ambdós artistes, s'endevina l'aparició de connexions intercanviables. De la suposada buidor de Ryman afloren aspectes de realitat absoluta, com també de la suposada narració figurativa de Guston afloren aspectes d'extrema relació abstracta' amb la sensibilitat de l'ésser.

Levitud de la percepció en referència a l'obra de Robert Ryman i



Figura 1. Robert Ryman, *Sense titol*, Oli / fusta 55x55 cm, 1957.

Figura 2. Philip Guston, *Roma*, oli damunt paper 56 x 76 cm, 1971.

Figura 3. Philip Guston, *Pensaments*, oli damunt paper 58,5 x 73 cm, 1972.

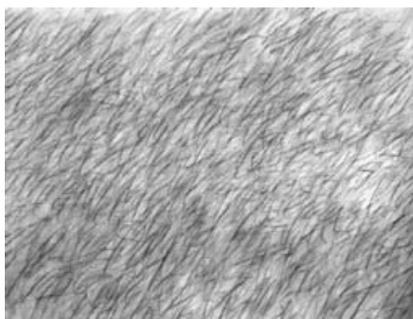


Figura 4. Cy Twombly, *Nini's painting*, oli damunt tela, 239 x 300 cm, 1974.

Figura 5. Frank Stella, *Marsaaxlokk bay*, tèc. Mixt./metall, 225 x 350 x 35 cm, 1983.

la levitut de l'èsser, que s'endevina en l'obra de Philip Guston son, les reflexions extretes de les obres presentades, dues aplicacions de la 'levitut,? entre moltes altres possibles (Figuras 1 a 3).

Rapidesa, exactitut, visibilitat i multiplicitat hi son presents.

Cy Twombly / Frank Stella (RAPIDESA. Del gest/del procés)

En parlar de rapidesa, Italo Calvino, parla alhora d'informació, comunicació i pensament. Es pot dir que per sota del fenomen de la rapidesa s'escauen sempre variades i diferenciades intencions, voluntats i raons. Cy Twombly i Frank Stella poden ser considerades dues cares d'una mateixa moneda que presenta la vigència de la pintura com a valor.

Si la superfície gestual de Twombly pot induir a una concepció ràpida i fugissera del fet pictòric, o la presència i materialitat de Stella sembla conduir a una concepció estàtica o inamovible de la seva obra, en aprofundir en el pensament d'ambdós pintors, aviat ens adonem d'un entrecreuament d'aquestes sensacions. Twombly, obre una porta a una detenció del pensament i la percepció. Stella, presenta la materialitat de l'obra com a dipositària d'una vertiginosa velocitat de pensament amb necessitat de plasmar-se en llargues sèries i processos de realització. Tots dos artistes, paradoxalment, condueixen la seva mirada vers el passat. En tots dos, les noves imatges que presenten mantenen una arrel de pensament antic que les ordena i les omple de sentit.

Si Twombly condueix el seu – aparentment ràpid – procés vers àmbits que connecten amb mitologies, històries o la mateixa natura, en un elaborat exercici d'aprehensió d'un temps (mític) no propi, reconduït a un exercici pictòric del pensament; Stella, reconduïx la seva obra vers una dinàmica que connecta directament amb els mitjans de producció industrials i la rapidesa de pensament i resolució, també dins d'un temps no propi, per adequació a un pintor a l'ús, però que Frank Stella sap reconduir a una evolució del fet pictòric.

Levitut, exactitut, visibilitat i multiplicitat hi son presents (Figuras 4, 5).

Conclusió (sobre el començament i l'acabament)

Calvino apunta al distanciament de la potencialitat il·limitada i multiforme del món, com a punt de partida per a la construcció de l'obra, com a instant decisiu per trobar quelcom (els components de l'obra) que encara no existeix i que tan sols podrà existir amb l'acceptació d'una ordenació, de límits i de regles. Així la obra, serà.

El principio es siempre ese instante de distanciamiento de la multiplicidad de los posibles, para el narrador, supone desprenderse de la multiplicidad de las historias

posibles para aislar y hacer narrable aquella historia que ha decidido contar.
(Calvino, Madrid 1998, p. 126)

Fins a l'instant previ al moment en què es comença a pintar, es té a l'abast el món com a suma de dades, experiències, valors, etc.; aquest es presenta com un bloc homogeni sense abans o després, el món com a memòria individual i com a potencialitat implícita. La voluntat del pintor, pretén extreure del món una argumentació, una expressió, un sentiment o tan sols un acte, que li permeti ubicar-se en la complexitat d'aquest amb un acte de sentit; acte que pot establir o no relacions amb el món viscut.

L'inici (del quadre) és el 'lloc' pictòric per excel·lència, perquè ajusta, emmarca les nocions que es tenen del món. El món de la realitat viscuda és continu per definició, no té límits visibles. Estudiar o investigar les zones frontereres de l'obra pictòrica, com a espai de pensament del món, és observar les maneres en què la tasca pictòrica comporta reflexions que van més enllà de la pintura, però que tan sols la pintura pot expressar.

Atès que la vida contemporània es més que mai un teixit continu, la distància entre allò real i allò representat s'ha tornat indiscernible. La pintura es un objecte més de la realitat, o bé es pot estendre més enllà del espai pictòric. En contrapartida, del món real es pot aïllar, 'tallar' o seleccionar allò que es decideixi 'comentar' o 'citar' del conjunt de la seva multiplicitat. Aquests comentaris o citacions són els que proporcionen, segons Mondrian, el *dret especial* de la pintura de poder-se formar *en relació lliure*.

També Benjamin apareix citat per Calvino en relació amb la transmissió d'experiències extretes de la realitat de la vida. El cosmos pot buscar-se dins de cadascun de nosaltres, com a caos indiferenciat que cal ordenar, com a multiplicitat potencial de les històries possibles o viscudes.

El narrador, para Benjamin, es aquel que transmite experiencia, en épocas en las que la capacidad de los hombres para aprender de la experiencia no se había perdido aún. El narrador acude a un anónimo patrimonio de memoria transmitido oralmente, donde el suceso aislado en su singularidad nos dice algo del «sentido de la vida» (Calvino, 1998, p. 132).

Referencies

- Italo Calvino (1998) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ed Siruela.
Biblioteca Calvino, Madrid 1998.

FIGURAÇÕES II PARA PIANO SOLO DE FILIPE PIRES

Rosário Santana

Portugal, Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto, Instituto Politécnico da Guarda.
Professora e compositora de obras para instrumento solo e conjunto instrumental, bem como electrónicas e electro-acústicas, para teatro, cinema e dança (Ballet). Licenciatura em Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Porto, pós-graduação na área. Docteur, Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV).
Co-autora do livro *(semi)-BREVES*. Notas sobre música do século XX, publicado pela Universidade de Aveiro.

Resumo

Filipe Pires sobrepõe dois processos de formalização contraditórios nesta obra. Por um lado formaliza segundo os processos inerentes ao uso de uma série seguindo um determinismo absoluto. Por outro realiza uma obra aberta. Desta dicotomia emerge uma intenção expressiva que tentaremos mostrar. Série, Ciclo, Indeterminação, Obra aberta, Processo

Abstract

Filipe Pires superposes two different processes of formalizing musical discourse. He uses some of the procedures of musical composition namely the determinism or the indeterminism of the open work. This relation gives us the expressive intention of the composer, which we're trying to show through the study of his work Figurações II. Series, Cycle, Hazard, Open work, Processes

Introdução

Musicalmente, e durante o século XX, surgem uma pluralidade de correntes estéticas e musicais. Em ruptura com o passado, conduzem a criação por novas vias de desenvolvimento que se revelam, muitas vezes, inusitadas. Pertinente, revela-se esta menção, constituindo o seu estudo, através da análise da obra *Figurações II* (1969), para piano, de Filipe Pires, uma breve reflexão sobre a percepção de um novo fazer artístico, bem como do imaginário e do concreto na obra do compositor. A sua música, nomeadamente através desta obra, permite-nos a abordagem e o estudo de matérias e materiais diversos, elementos que se revelam úteis na concepção de imaginários sonoros e de universos empíricos concretizados simultaneamente numa obra que se quer, e anuncia, de autor. Neste sentido, cumpre-nos afirmar que o acaso e a indeterminação surge em dicotomia com formas de pensar e estruturar o discurso mais estruturalistas e rígidas. Este facto, leva a uma duplicidade estrutural, técnica e estética, pois *Figurações II* se, por um lado, possui o estruturalismo e o determinismo inerentes

ao uso da série, por outro, inclui na sua determinação o uso de processos indeterminados. A perplexidade dita-nos algumas questões, nomeadamente aquela que busca o que terá levado o autor a opor dois universos de natureza díspar? Ou qual o ideário e imaginário subjacente a esta atitude?

‘Figurações II’

Filipe Pires inicia a composição de uma obra estabelecendo em primeiro o seu material-base – escalas, modos ou séries – o material que determinará todo o conjunto dos seus objectos harmónicos e tímbricos. A sua estruturação formal define-se em seguida nas suas proporções temporais, às quais dedica igualmente ‘a maior importância’ (Incluído em texto inédito do autor.) Desenvolvida em circuito aberto, *Figurações II*, para piano solo, é composta por 13 fragmentos musicais. A sua execução exige a sequenciação dupla dos 13 fragmentos que a compõem. O seu autor, determina que «le 2 volte: [deverá ter a duração de] circa de 4’ 30”» (Pires, 1975, s.p.), e que cada fragmento pode ser seguido de um outro de forma ininterrupta, ou não, segundo a vontade do intérprete no momento exacto de interpretação da obra. No entanto, um silêncio mais longo deverá separar as duas versões.

Para o compositor, a obra pode ser interpretada tanto a solo como sobreposta a uma ou mais obras do ciclo *Figurações*. Sofia Lourenço realiza uma versão para piano solo da obra (registado no cd numérica 1077), seguindo as sequências: 1ª sequência – fragmentos 9, 8, 7, 10, 2, 3, 1, 13, 12, 11, 5, 4, 6; 2ª sequência – fragmentos 10, 13, 7, 12, 2, 5, 1, 6, 11, 4, 3, 8, 9 (a numeração por nós efectuada segue, de 1 a 13, a ordem sequencial, segundo o grafismo estabelecido na partitura editada pelas Edizioni Curci – Milano com o número E. 9935 C). Na realização dos diversos fragmentos, o autor utiliza a série tanto na totalidade como fragmentada. A sua fragmentação faz-se utilizando ora os primeiros, ora os segundos seis sons da série, ou, numa outra versão, pelo uso de dois segmentos da série original constituídos pelas sequências de sons 1, 2, 3, 5, 7, 12 (designada, por nós, de segmento 1), e 4, 6, 8, 9, 10, 11 (designada, por nós, de segmento 2). O uso sucessivo ou simultâneo dos elementos propostos serve de base à criação dos diferentes objectos sonoros e tímbricos que constituem o material fruível. A concepção de elementos musicais com características bem definidas encontra-se, igualmente, bem patente.

Iniciando a análise da obra, verificamos que, e no primeiro deles – **Fragmento 1**, Filipe Pires sequencia duas vezes a série segundo a ordem padrão da mesma, ou seja, os sons 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12. A nível do material notamos a sequenciação dos mesmos objectos sonoros. O primeiro, constituído por dois motivos, é repetido variado. O processo

de variação age não sobre a sua natureza, mas sobre a sua localização espaço-temporal. Assim, analisamos a transposição para uma oitava alta do segundo motivo numa primeira fase, e a transposição e inversão da localização dos diversos sons numa segunda. A nível rítmico notamos o uso constante do pé métrico anapesto (u u —), havendo unicamente uma variação por aumentação de valores no início desse mesmo pé, e por diminuição de valores no seu final. A dinâmica acentua os dois motivos que constituem o objecto proposto (*fff* → *mf* (seco)), havendo um elemento piano (p) que funciona como ressonância – eco. O tempo metronómico surge relativamente rápido.

O seu contorno melódico, predominantemente descendente, é contrariado pela direcção geral do discurso que se manifesta, ascendente.

Por outro lado, se os analisarmos mais atentamente verificamos o uso, a nível melódico e harmónico, da técnica da complementaridade (Cfr. García Laborda, 1989, p. 34).

Para José Maria García Laborda, podemos

definir la complementariedad como aquella tendencia del material sonoro a saturar cromáticamente el espacio armónico y melódico. En la armonía complementa un acorde a otro al aportar sonidos nuevos que no estaban en el acorde anterior para integrar la escala cromática. En la melodía se tiende a emplear la mayor riqueza posible de sonidos, sin la repetición que centraliza determinados sonidos como sucedía en la tonalidad
(García Laborda, 1989, p. 34).

Verificamos ainda que predominam os intervalos de 5^a diminuta e 4^a perfeita no primeiro motivo, e os de 7^a menor, 4^a perfeita e 7^a maior no segundo.

Fragmento 2 trabalha a ressonância. Utilizando o primeiro segmento da série – sons 1, 2, 3, 5, 7 e 12 – Filipe Pires constrói uma harmonia que filtra do grave para o agudo segundo uma sequência rítmica diminutiva: mínima, semínima com ponto, semínima, colcheia, semicolcheia. Um ataque *sforzando fortíssimo* (*sff fz*) permite a audição da transformação da ressonância, bem como dos harmónicos valorizados e manifestos no ataque do objecto sonoro. O uso de fragmentos de série, e da sua elaboração por combinatória sucessiva dos seus constituintes, será o ponto chave da construção musical e discursiva dos diversos fragmentos que compõem o material musical desta obra. Predomina o uso dos intervalos de 2^a e 4^a, e seus complementares.

Em **Fragmento 3**, o compositor divide novamente o objecto sonoro em dois fragmentos cadenciados por um objecto harmónico diferente. A nível rítmico verificamos o uso do pé métrico jâmbico (u —), e a nível melódico

o cromatismo, a complementaridade e a permuta de elementos. A nível melódico, o cromatismo define diversos ornatos superiores e inferiores num primeiro momento, e diversas sequências ascendentes ou descendentes num segundo. O elemento repetição centraliza a atenção num determinado objecto melódico, harmónico e tímbrico que, embora semelhante em alguns princípios construtivos com o primeiro dos Fragmentos, se revela de uma natureza profundamente contrária. Por outro lado, a cadência para o grave no primeiro caso, é contrariada com uma cadência para o registo extremo agudo no segundo (semelhante a Fragmento 1).

No **4º Fragmento**, o compositor utiliza inicialmente a série agrupando os seus primeiros seis sons numa primeira harmonia. Em seguida, encadeia, nos seus restantes seis sons, uma segunda harmonia. Salientamos o facto de a nível intervalar estarem construídas da mesma forma, surgindo segundo o pé métrico jâmbico (u —) (semelhante a Fragmento 3). Em seguida Filipe Pires encadeia mais dois fragmentos da série embora utilize agora os segmentos 1 e 2 de forma sequencial. Com o primeiro, o compositor constrói um objecto harmónico; com o segundo, uma construção melódica do grave para o agudo do instrumento. Realçamos que o último elemento rítmico (qualquer de 3) é realizado sobre um núcleo de sons diferente, os sons 1, 3, 4 e 5 da série. Ritmicamente esta condução melódica baseia-se em dois elementos rítmicos construídos por sequenciação de 3 durações que resultam sempre da aumentação do valor anterior. A repetição alargada, numa dinâmica menos forte, acentua a característica de eco (semelhante a Fragmento 1). O compositor referênciava os dois objectos com o uso de *Pedal* e a sua articulação no final do primeiro. O uso de dinâmicas bastante diferenciadas acentua os planos harmónicos e tímbricos desenhados pelo autor.

Realizado no registo agudo do instrumento, o **Fragmento 7** apresenta dois objectos distintos. O primeiro, realizado sobre o segmento 2 da série – sons 4, 6, 8, 9, 10 e 11 – apresenta três objectos sonoros de natureza sempre diversa. Notamos a progressão das suas durações de um a dois tempos (1; 1,5; 2 tempos). O decrescendo dinâmico acentua a desaceleração e rarefacção musical. De natureza contrastante, o segundo objecto propõe um tremulo e uma condução melódica como elementos sonoros. A dinâmica evolutiva do primeiro enfatiza os seus contornos melódico-harmónicos; a dinâmica piano (p) do segundo, a essência de ressonância – eco. A nível melódico e harmónico desenvolve-se sobre o segmento 1 e sobre o total da série proposta.

No **9º Fragmento** o compositor desenvolve igualmente dois objectos distintos. Sobre uma estrutura harmónica construída sobre o segmento 1 da série – sons 1, 2, 3, 5, 7 e 12 – o autor sobrepõe um objecto melódico

constituído sobre o segmento 2 da série – sons 4, 6, 8, 9, 10 e 11. De natureza similar, constituem uma variação um do outro. A nível harmónico Pires inverte a constituição e construção da harmonia. A nível dinâmico os estratos contrapõem-se: à dinâmica rígida do primeiro (p; mf; ppp), sobrepõe uma dinâmica evolutiva (mf > pp), do segundo.

Fragmento 12 desenvolve-se na revitalização constante de um trilo. Depois de apresentado o primeiro elemento melódico-rítmico desenhado sobre o total cromático no conjunto dos seus dois segmentos em simultâneo e sobrepostos, o autor revitaliza, através dos objectos apresentados no baixo, o trilo presente na voz superior. O conjunto lembra a ideia desenvolvida nos fragmento 2, 6 e 10. De todas as vezes, diversa, a ideia e a sonoridade renascem na variação dos seus constituintes.

No último dos fragmentos, **Fragmento 13**, desenvolvem-se dois gestos diversos. Homorritmicamente o primeiro surge sobre os dois segmentos da série (agora em registos contrários) confluindo para um objecto sonoro de natureza estática. A condução melódica repete-se utilizando agora o total cromático através do uso dos primeiros e dos segundos seis sons da série. Domina a homorritmia, assim como a condução, para um objecto sonoro de natureza estática, relembrando o trilo proposto no fragmento 12.

Conclusão

Rica de nuances e coloridos harmónicos, *Figurações II* desnuda as diferentes percepções do imaginário e do concreto na obra de arte, percepções estas que se encontram no subconsciente de quem cria. Mesmo que o compositor desenhe a obra segundo pressupostos técnicos, estilísticos e estéticos precisos, e que traduzem preocupações criativas de ordem diversa, em última análise, estes encontram-se subjugados a um ser e ter que é do criador. Dignificada pela criação e pelo acto criativo, a obra vive no espaço tempo de uma existência frágil que é a sua, traduzindo o imaginário e o ideário do seu autor, a vivência e sensibilidade de quem frui. A obra de todo o compositor dignifica-se no som, e pelo som, construindo-se no espaço, fruindo-se na vida. Neste contexto, *Figurações II*, não é excepção.

Referências

- García Laborda, José Maria (1989) *El Expressionismo musical de A. Schönberg*. Universidade de Murcia, Murcia.
- Pires, Filipe (1975) *Figurações II*. Edizioni curci, E. 9935 C., Milano.

MISCIGENAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

ALGUNS TRAÇOS DA GRAVURA

Maristela Salvatori

Brasil, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Artista visual e professora. Doutora em Artes e Ciências da Arte pela Université de Paris I. Artista residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, de 1999 a 2001

Resumo

Obras de Maria Lucia Cattani e as diversas manifestações da marca e impressão que caracterizam os processos de gravura e que também podem ser observadas em outras produções artísticas.

Maria Lucia Cattani, Arte contemporânea, Gravura, Tecnologia

Abstract

On Maria Lucia Cattani's work and the various manifestations of marks and impressions that characterize printmaking processes which can also be observed in other artistic productions.

Maria Lucia Cattani, Contemporary art, Printmaking, Technology

Tendo grande interesse pelos recursos da gravura, há algum tempo busco refletir sobre manifestações diversas da marca e da impressão que podem ser encontradas em produções artísticas contemporâneas.

Em minha cidade natal, por vezes, escutei o lamento de alguns artistas prevendo um futuro sombrio para a arte da gravura face aos vertiginosos avanços da tecnologia. De mesmo modo, em momentos mais longínquos, foram pensadas e/ou anunciadas a morte de outras expressões, a lembrar a falência do retrato pictórico face ao advento da fotografia ou da gravura (entendida como meio de difusão de imagens) frente aos meios de reprodução decorrentes da fotografia e, posteriormente, a decretada morte da pintura diante das manifestações da arte conceitual.

Apesar destas previsões sombrias, tal qual em outros momentos históricos observa-se efetivamente oscilações e mudanças, mas não exatamente o esgotamento destas mídias. Mesmo com o indiscutível apelo das novas tecnologias, continua sendo visível em manifestações artísticas contemporâneas o persistente fascínio exercido pelas marcas próprias a recursos expressivos remotos como os da gravura.

Como constata André Leroi-Gourhan, muito antes da nossa era a técnica disponível para o gravador ou pintor não diferia substancialmente

da atual (Leroi-Gourhan, 1964, p. 267). Algumas técnicas foram sofisticadas, mas seus princípios técnicos seguem os mesmos.

Esclareço que penso aqui em obras que, mesmo não sendo reconhecidas como gravuras no sentido tradicional do termo, utilizam recursos que podem ser identificados como característicos da gravura, ou seja, aqueles relativos à marca, ao sulco, traço, incisão em diferentes matérias, ao molde e à impressão. Neste sentido, lembro por exemplo de algumas obras expostas na 52ª edição da Bienal de Veneza (2007), como as *Esculturas de Linfa* do italiano Giuseppe Penone, que dispôs numerosas ‘impressões’ de árvores sobre couro em uma sala de grande apelo a vários sentidos, com um belo impacto visual, uma particular atenção aos relevos das matérias e com um odor todo especial – próprio às resinas e ao couro empregado. Ou ainda a instalação do japonês Masao Okabe, *Is there future for our past? The dark face of the light*, que reunia um número impressionante de frotagens (cerca de 1.400) realizadas sobre pedras do porto de Ujina (junto ao local de explosão da bomba atômica), recobrando uma imensa sala.

Sem pensar em atribuir conotações qualitativas aos recursos empregados, tampouco é desprezível a escolha técnica do artista. É oportuno pensar que as misturas de meios, tão recorrentes em nossos dias, trazem algumas peculiaridades. Conforme Icleia Cattani:

No momento contemporâneo, constata-se que a arte é campo de experimentação no qual todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversos se tornam possíveis (Cattani, 2007, p. 25).

A autora contrapõe os conceitos de Hibridação e Mestiçagem a partir dos apontamentos de Laplantine e Nouss e de Serge Gruzinsky, situando a mestiçagem no domínio dos cruzamentos que se mantêm em tensão na obra, sendo essa tensão procurada e acolhida pelo artista, enquanto que na hibridação os cruzamentos levariam à fusão dos elementos, gerando outros efeitos de sentido. Às vezes, sobretudo nas obras com novas tecnologias, os dois princípios poderiam estar presentes.

Nos locais que convivo como artista e ensinando gravura, podemos observar algumas destas manifestações, sendo recorrente a utilização de recursos tecnológicos como uma produtiva ferramenta para criação de imagens. Também podem ser observadas atitudes gráficas em produções artísticas contemporâneas que não são necessariamente reconhecidas como gravuras na concepção tradicional do termo, como é o caso das obras de Maria Lucia Cattani.

Do traço como meio

Artista brasileira de reconhecida trajetória, Maria Lucia Cattani, é autora de obras absolutamente instigantes, onde apresenta uma contínua indagação, um olhar atento e singular sobre o múltiplo. Em trabalhos como a obra criada para a 5ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre/Brasil, 2005) Maria Lucia utiliza recursos próprios à pintura e à gravura. Tendo pintado, com tinta acrílica sobre a parede, quadrados justapostos, sobre estes estampou, com carimbos de borracha, milhares de quadrados menores. Os carimbos, estampados à exaustão, resultaram em cores esmaecidas a cada nova impressão. Sobre as últimas impressões a artista gravou intermináveis sulcos e criou, assim, um grande painel sobre a parede, cujos cortes possibilitaram revelar a base de gesso, formando linhas brancas em ritmos regulares. Esta obra utilizou recursos da gravura, remetendo a seus processos e valorizando algumas de suas características, como o relevo, porém em uma lógica sequencial bastante diferenciada do usual.

O trabalho realizado para a Bienal do Mercosul apresentou vários desdobramentos, por exemplo, as obras apresentadas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS-Porto Alegre/Brasil), em 2007, na exposição *Mestiçagens na Arte Contemporânea*, sob curadoria de Icleia Cattani (prêmio Açorianos 2008 na categoria melhor curadoria). Nestas obras, Maria Lucia recuperou as marcas do relevo dos painéis através da frotagem, transformando deste modo o painel – a parede pintada e sulcada – em matriz.

Por sua vez, os destroços resultantes da demolição desta parede, que havia sido erigida exclusivamente para abrigar sua obra, originaram uma série de caixas, relicários desta destruição.

A exemplo do trabalho criado em 2005, *4 cantos do mundo*, instalações *site-specific* que contemplaram instituições culturais de Reykjavik (Islândia), Awaji City (Japão), Devonport (Austrália) e Porto Alegre, a artista, que recentemente realizou um estágio de pós-doutorado na *University of Arts London*, elegeu quatro bibliotecas universitárias, três em Londres e uma em Porto Alegre (Figura 1), para abrigar sua obra Quadrantes-Quadrants, integrada por quatro caixas-livro, cada caixa composta por um painel e gravuras dos outros três painéis, um livro-de-artista e um vídeo.

Em um processo de eterno recomeço a partir de vestígios de obras anteriores, Maria Lucia recupera esta escrita constituída ao longo dos anos em inumeráveis repetições de gestos. O desenho, aqui entendido como uma ‘escrita inventada,’ tem sua ‘caligrafia’ fixada e reproduzida.

Ao primeiro olhar os painéis parecem pinturas, porém trata-se de técnica mista em que os caracteres (a escrita inventada pela artista) foram realizados mecanicamente através de corte a laser (Figura 2). Por sua vez,



Figura 1. Maria Lucia Cattani, *instalação Quadrantes-Quadrants*, Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2008 (Foto: MS).

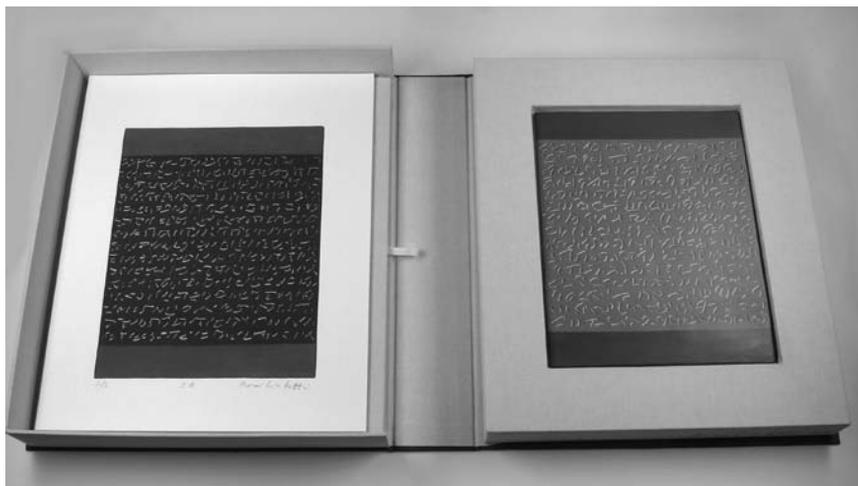


Figura 2. Maria Lucia Cattani, *Quadrantes-Quadrants*, Caixa: Gravura digital, jato de tinta e corte a laser sobre papel, 25,5 x 20 cm e Painel, corte a laser sobre tinta acrílica sobre gesso, 25,5 x 20 cm, 2008 (Foto: MLC).



Figura 3. Maria Lucia Cattani, *Quadrantes-Quadrants*, Livro-de-artista, 2008 (Foto: MS).

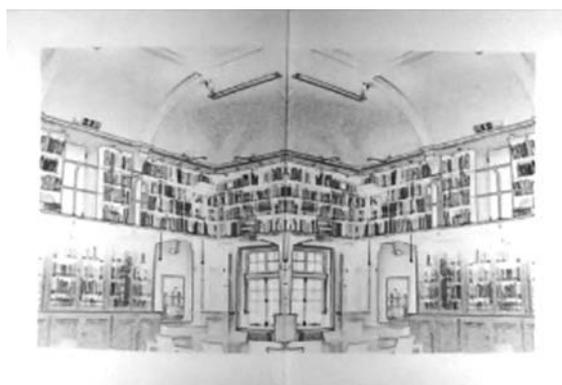


Figura 4. Maria Lucia Cattani, *Quadrantes-Quadrants*, Detalhe, Vídeo 2'30", 2008 (Foto: MS).

as gravuras que fazem parte do conjunto são gravuras digitais: impressões jato de tinta e corte a laser sobre papel, sem qualquer interferência direta da mão da criadora. Com grande definição e extrema delicadeza de textura, são facilmente confundidas com impressões artesanais.

O livro-de-artista, composto manualmente e impresso em tipografia, contém uma versão reduzida das gravuras impressas em jato de tinta, fotografias das Bibliotecas em tipografia e um fragmento original (lápis sobre papel) da caligrafia desta escrita inventada (Figura 3), enquanto o vídeo que acompanha as instalações foi gerado a partir de fotos destas mesmas bibliotecas (Figura 4). No vídeo, as manipulações provocadas alteraram substancialmente as fotografias originais que, repetidas, espelhadas e justapostas, receberam tratamento gráfico que criou imagens instigantes uma vez que o espelhamento não é total.

Seus trabalhos perfazem um percurso do único ao múltiplo e do múltiplo ao único, um caminho de construção e desconstrução. Apresenta uma mescla de saberes, conciliando gestos atávicos e novas tecnologias em um eterno encantamento com as possibilidades poéticas das formas e procedimentos.

Conforme Didi-Hubermann escreve, ao comentar sobre o anacronismo, em algumas obras o

passado e presente se desvelam, se transformam, se criticam mutuamente para formar algo que Benjamin denominava uma constelação, uma configuração dialética de tempos heterogêneos (Didi-Huberman, 1997, p. 17).

Considerações finais

Longe de perder o fascínio, a necessidade humana de deixar marcas resiste e se incorpora aos recursos disponíveis aos nossos dias. Assim também a gravura, diferentemente de alguns anúncios, segue a existir como meio de expressão e sempre utilizando a tecnologia a seu favor, seja pela incorporação de novos recursos, seja através de manifestações que não resultam em gravuras, mas cujos procedimentos bebem de seus recursos técnicos e expressivos.

Um outro aspecto que parece despertar especial interesse de artistas: o procedimento indireto. Procedimento por excelência da gravura, o procedimento indireto implica a ação do artista sobre um suporte e a obtenção do resultado desta ação em outro suporte. Justamente este momento em que efetivamente a imagem toma forma, momento próprio ao processo e que poderia ser caracterizado como de 'cegueira,' parece exercer especial fascínio e é particularmente suscetível às ocorrências do acaso.

Claro que não se trata aqui de reduzir obras às questões técnicas – os recursos técnicos são meios adequados às necessidades poéticas. Conforme

sublinhou Anna Barros na mesa de abertura do 17º Encontro da ANPAP, em que delineou um panorama das recentes pesquisas em Linguagens Visuais, por vezes a obra aparenta perder importância face ao discurso ou à técnica, quando o importante é “o que se faz e diz com aquele meio” (Barros, 2008).

A utilização das mais avançadas tecnologias não é garantia de qualidade, nem impede a possibilidade de realização de obras inexpressivas, tanto quanto é possível realizar obras de absoluta contemporaneidade, com tudo que possa abarcar o termo, com recursos técnicos bastante singelos.

Considero, portanto, que as questões técnicas em si não definem ou qualificam um trabalho. Mas também não são meios inertes. Sem ser isenta, a técnica também pode interferir de maneira importante nos resultados formais e conceituais que possam envolver a obra.

Conforme bem pontuam Bernard Stiegler (1994, p. 82) e Jean-Pierre Seris (1994, p. 44) a técnica é, equivocadamente, com frequência reduzida à meio, sem que se considere o quanto pode ser decisiva e o quanto pode introduzir aspectos inesperados nas obras.

Concluo reiterando as palavras de Edmond Couchot quando coloca o criador como um sujeito que “controla e manipula as técnicas, mas, por outro lado é, também, modelado por elas, através delas vive uma experiência que transforma sua percepção de mundo” (Couchot, 1998, p. 8).

Referências

- Barros, Anna (2008) *O Estado da Arte: A Produção atual de pesquisa em Artes Visuais no Brasil*. Registro da palestra proferida na mesa-redonda de abertura do 17º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, UDESC, Florianópolis, Agosto.
- Cattani, Iceia (2007). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS.
- Couchot, Edmond (1998) *La technologique dans l'art*. Paris: Jacqueline Chambon.
- Didi-Huberman, Georges (1997) *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Gruzinsky, Serge (2001) *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Laplantine, François et Nouss, Alexis (1997) *Le Métissage*. Paris: Flammarion.
- _____. (2001) *Métissages: de Arcimboldo à Zombi*. Paris: Pauvert.
- Leroi-Gourhan, André (1964) *Le geste et la parole*. I, Technique et langage. Paris: Albin Michel.
- Passeron, René (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck.
- Seris, Jean-Pierre (1994) *La technique*. Paris: PUF.
- Stiegler, Bernard (1994) *La technique et le temps*, 1. La faute d'Epiméthée. Paris: Galilée.

4. OLHARES

OLHARES

Luís Jorge Gonçalves (COMISSÃO CIENTÍFICA)

A arte é um olhar.

Este olhar começou por ser sobre uma parte da natureza que rodeava o Homem. No Paleolítico Superior, desde há pelo menos 30.000 anos, os homens, caçadores-recolectores, olharam para uma natureza que lhes despertou a atenção, animais como os cavalos, os bisontes, os rinocerontes, os felinos, as cabras, os mamutes, representaram-na com grande fidelidade... no entanto, o olhar sobre o próprio homem foi muito distorcido, afinal era um ser frágil, perante um clima rigoroso e um mundo animal hostil.

Porquê estes olhares? Não o sabemos, nem nunca o vamos saber, mas o certo é que tinha no interior da sua mente um corpo de ideias e de histórias que o levaram a olhar e a representar uma parte da natureza que o rodeava.

As primeiras comunidades de agricultores-pastores continuaram os seus olhares sobre a natureza, mas a forma de a representar alterou-se. Criaram-se códigos, simplificou-se, geometrizou-se e esquematizou-se a imagem. Colocaram o homem no centro da Figuração... talvez porque olhavam para uma natureza que agora começavam a dominar. Desde há cerca de 6000 começaram mesmo a deixar marcas na natureza e o seu olhar sobre a vida e a morte e sobre os ciclos naturais levou os homens, provavelmente, a erguerem grandes monumentos em pedra.

A escrita ajudou-nos a revelar o corpo de ideias e de histórias por detrás das imagens e, conseqüentemente para onde era dirigido esse olhar. Assim, ao longo do rio Nilo, a partir de 3100 a.C., o olhar centrou-se na ‘outra vida’ e, esta fé, criou e furou montanhas, ou seja, as grandes pirâmides ou os hipogeus. No mundo grego o olhar incidiu sobre os deuses e sobre o processo de os representar, o mais fielmente, e a sua obra, a natureza, onde estava o homem. Imitá-la, a mimesis, foi a sua finalidade, como o reflecte o mito de Pigmalião, que na sua essência, é a narrativa de um jovem escultor que dedicou todo o seu génio a realizar uma estátua, que representasse uma mulher, uma obra perfeita que a aperfeiçoou até lhe parecer não faltar nada à perfeição já atingida e... no fim o escultor apaixonou-se pela sua obra.

O olhar romano, começou por ser para o passado, o ‘pater famílias,’ o prestígio de uma família, “o funeral foi imponente pelas imagens dos antepassados” (Tácito, *Anais*). Um outro olhar foi para outro passado, a arte do povo grego, que serviu o presente na política, na família, no deleite, na religião. O seu pragmatismo do olhar ficou expresso nas palavras de Virgílio:

Outros, estou certo, poderão modelar com mais gráceis linhas Figuras de bronze que pareçam respirar até que serão capazes de arrancar ao mármore rostos que falem, pleitearão melhor as causas, descreverão com o ponteiro os caminhos do céu e predirão o nascimento das estrelas. A ti serão as tuas artes: ditar normas para a paz, ser clemente para com os vendidos e submeter os soberbos pela força (Vergílio, A Eneida, VI, 847-853).

Este olhar múltiplo começou paulatinamente a ser substituído por outro exclusivamente para o divino, a partir do século V, representando ou não. No nosso Ocidente triunfou a representação do divino, que podemos passar a olhá-lo nas catedrais, nas igrejas e mosteiros, em fachadas, capitéis, retábulos, relicários...

O século XV começou a trazer-nos, de novo, o regresso à multiplicidade de olhares: o passado, o divino, o mundano, a natureza, o exótico, o teatral... O artista responde ao que o cliente ou a sociedade lhe pedem. Este início de época, dos muitos olhares, permitiu sempre mais olhares... com novas técnicas e novos temas...

Hoje o nosso tempo é o da pluralidade de olhares e a arte é, antes de tudo, um olhar sobre o nosso tempo, onde o passado está presente.

Neste capítulo são apresentadas sete olhares: um olhar sobre ‘acontecimentos imanentes;’ um olhar sobre a “gravura: marcas e vestígios condensados entre vazios e cheios”; um olhar sobre “Juan Carlos Lázaro: en el limite de la imagen desdibujada”; um olhar sobre “léstetica barroca en l’ús del referent tecnològic dins de l’art contemporani”; um olhar sobre “la palabra sobre la palabra ajena”; um olhar sobre “Mirrors (1989) para piano solo de António Pinho Vargas”; um olhar sobre ‘Pirandello na linguagem da cena.’

Estes olhares vão ser revelados, discutidos e transmitir-nos um pouco do nosso tempo, através da imagem, do passado, de objectos, da música, das palavras...

JUAN CARLOS LÁZARO EN EL LÍMITE DE LA IMAGEN DESDIBUJADA

Paco Lara-Barranco¹ & José Luis Molina González²

¹ España, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la Universidad de Sevilla. Artista visual y Profesor. Libros: 21 Años después de la revista Figura (2008), y Hacen lo que quieren (editor con J. Martín, 2004). Capítulos de libros: Origin and Destination (1997), La esencia del arte (2001) y Hacen lo que quieren. Otros artículos

² España, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la Universidad de Sevilla. Artista visual y profesor. Libros: La Deformación en el Retrato. Padilla (2002). Cap. Libros: Chuck Close: el último retrato (2001). Otros artículos

Resumen

Si los valores 'universales' han quedado disueltos en nuestra época posmoderna ¿qué innovación plástica puede ofrecernos un pintor inmerso en la pura tradición pictórica? Esta comunicación pretende dar respuesta a la cuestión planteada a través de las imágenes desdibujadas del pintor español Juan Carlos Lázaro.
Modernidad, Posmodernidad, Imagen desdibujada, Innovación

Abstract

If the 'universal' values have been dissolved in our postmodern age what kind of plastic innovation can offer an artist who is immersed in the pure tradition of painting? This paper aims to answer the question through the blurred images of the spanish painter Juan Carlos Lázaro.
Modernity, Postmodernity, Blurred image, Innovation

Introducción

Esta comunicación aborda el modo de entender la pintura del pintor extremeño Juan Carlos Lázaro (Fregenal de la Sierra, Badajoz, 1962). Tras su licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (en 1987) inicia una persistente búsqueda centrada en un objetivo esencial: hacer que la pintura hable por sí sola. Su voz como pintor, en esta sociedad posmoderna, se afaná en conceder plena autonomía al hecho pictórico liberándolo de toda referencia. Desde finales de los setenta y hasta mediados de 1994 su línea evolutiva pasa por el naturalismo (cuando representa el objeto de manera fiel), lo alterna con una pintura de sesgo expresionista (el color conmueve más que reproduce y la forma se vuelve anamórfica), para derivar en una etapa fría y rigurosamente planificada (los pinceles son reemplazados por el collage y la imagen fotográfica).

El hallazgo, ciertamente esencial para la evolución de su lenguaje pictórico, acontece cuando captó los cambios ejercidos por la niebla sobre el paisaje de Angera (nueva residencia italiana desde agosto del 94 y hasta finales de 1995): surge entonces una imagen desdibujada, casi imperceptible, liberada de todo artificio y de gran “ensimismamiento en lo específicamente pictórico” (Lázaro, 2009, p. 54). El *qué* y el *cómo* quedaban exentos de la referencia de partida, primero con el dibujo y después en la pintura, de un modo no imaginado con anterioridad.

Hoy, en la sociedad posmoderna, reina “la creciente conciencia de la multiplicidad de perspectivas [algo que] socava cualquier intento de establecer lo que es correcto” (Gergen, 2006, p. 161). En tales circunstancias, los valores entendidos como ‘universales’ han quedado disueltos definitivamente. Todo está permitido. Hacer algo nuevo, en el terreno del arte, pasa por ‘encargar’ obras con animales muertos conservados en formol (Damien Hirst). De hecho, un sector de la crítica especializada llegó a calificar al procedimiento como ‘un concepto artístico innovador’ (Thompson, 2009, p. 7). En el extremo opuesto, alejado del alboroto, ¿qué puede ofrecer un pintor, en términos de innovación, si decide continuar con la tradición pictórica más pura empleando el óleo SOLO sobre lienzo o madera y el grafito sobre papel?

A través de esta comunicación pretendemos ofrecer posibles respuestas a esta pregunta. Utilizaremos como método de trabajo el análisis comparativo para demarcar las características novedosas que nos ofrece el objeto sujeto a estudio: las imágenes desdibujadas del pintor Juan Carlos Lázaro. Nuestro recorrido plantea un primer acercamiento al nuevo orden surgido en la Modernidad, en parte, determinado por el Anti-arte: la irrupción del mismo hace desaparecer los límites para construir el objeto. A continuación, se proponen razones que argumentan la obra de Juan Carlos Lázaro como innovadora (nos basamos en sus objetivos y en su estilo). Finalmente, se enuncian unas conclusiones que justifican la siguiente tesis: una pintura puede ser innovadora cuando las pretensiones últimas (del autor) se dirigen hacia la construcción de un objeto autónomo y hacen de su estilo plástico un lenguaje ‘único.’

La Modernidad: un nuevo orden para la construcción del objeto

Lo que mueve a un artista, para hacer lo que hace, está íntimamente relacionado con su voluntad. Ésta puede determinar ‘que el objeto sea como es’ – como señaló John Ashbery, poeta estadounidense. A lo anterior habría que sumar: nadie escapa a la influencia que ejerce la época en la que se vive. Si en la Modernidad la fe estuvo en la razón (en el saber objetivo, en los ideales racionalistas ‘de progreso’ impuestos con la Ilustración a



Figuras 1 y 2. Arriba: Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 147* (2004-2005). Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm. Colección particular, Madrid. Abajo: Juan Carlos Lázaro, *Dibujo n° 42*, 2006-2007, lápiz sobre papel, 37,8 x 45,8 cm. Colección Francisco Javier Garín Ferreira, Madrid.

comienzos del s. XVIII), en la Posmodernidad (desde la segunda mitad del s. XX) la pureza de los géneros queda desdibujada; lo híbrido y lo ecléctico se imponen y el concepto de ‘estilo,’ descrito por unas características estancas, desaparece.

No es nuevo hacer del cuadro, si hablamos de pintura, ‘una cosa que sea autónoma’ de la referencia. Este objetivo fue alcanzado por los artífices de la modernidad y es lo que une a los artistas citados a continuación. Enarbolando la bandera del Anti-arte, la acción del autor se legitimaba para ‘hacer’ cualquier cosa: su libertad creativa quedaba por encima de toda norma. Este presupuesto tuvo una doble consecuencia que aún perdura. Primera: se dinamitó el límite de lo que podía – o debía – ser considerado un objeto artístico con propuestas muy controvertidas: lo ‘no construido’ por la mano del artista y ‘presentado como arte’ (los *ready-mades* de Marcel Duchamp desde 1913), y la mierda de artista enlatada (de Piero Manzoni en 1961). En el campo de la pintura, el artista colocó fragmentos de la realidad en el plano pictórico, rompiendo así toda tradición ilusoria del medio (Picasso y sus pinturas-collages desde 1912). Otras propuestas innovadoras que cuestionan lo que puede ser ‘una pintura’ tienen lugar a partir de lo anterior. Jackson Pollock lo hizo con la técnica del chorreo desde 1947, Robert Rauschenberg a través de la fusión de objetos no tradicionales con la pintura (sus *Combine Paintings* desde 1950), mientras que Frank Stella se erige precursor del Minimalismo con sus cuadros-objetos y sus pinturas-relieve. Y segunda consecuencia: la libertad creativa del autor instauró la fisura del significado. Las formas de arte enunciadas siendo calificadas como ‘innovadoras’ por la crítica especializada desconciertan al espectador, probablemente, porque desmontan sus expectativas frente al hecho artístico y desdibujan la frontera de lo que puede ser establecido como arte.

Imágenes desdibujadas

La innovación en la obra de Juan Carlos Lázaro no es visible por el empleo de medios novedosos: lo nuevo de su pintura se nos presenta por la particularidad de su estilo, cuando aborda el icono (los objetos cotidianos). Describiremos la naturaleza de los mismos a continuación.

Sólo hay pintura-pintura en sus cuadros ‘abrasados de luz’ (Fernández Cid, 2009, p. 14), una descripción certera acuñada por José María Parreño. El cuadro final producido es tradicional: lienzo o madera pintada al óleo con pincel; sus dibujos son de grafito sobre papel. Desde mediados de 1994 y hasta la actualidad, la concepción del dibujo y la pintura se ha basado en la depuración de todo lo accesorio; nada distrae (nada se cuenta con los objetos), sólo ‘habla la pintura’ a través de los elementos de su lenguaje que le son propios: color, mancha, transparencia, pincelada, trazo y luz –

esencialmente. Lázaro sigue la tradición de Matisse, uno de sus grandes referentes (al igual que lo son Giorgio Morandi, Esteban Vicente, Ràfols-Casamada y Cristino de Vera – entre otros), de hacer de la pintura ‘un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador’ (Matisse, 1978, p. 32); aborda los objetos con rotunda sobriedad: son pocos y aparecen ordenados, centrados (a la manera del referido Morandi),... tienen un carácter ‘etéreo y atmosférico’ (Figura 1), como ocurre en las brumas de William Turner, donde los elementos pintados ‘se resisten a desaparecer’ (Serraller, 2007, sin página). La luz es protagonista esencial de la imagen. Su procedencia indeterminada lo envuelve todo, no aumenta los brillos ni los detalles en lo pintado, sí particulariza al estilo pictórico: “de gran economía de medios, de extrema contención” (Bonet, 2008, sin página). La luminosidad extrema proporciona a la imagen una ‘secreta belleza,’ como la describe Cristino de Vera, en 2007, en una carta manuscrita que con posterioridad fue publicada (Lázaro, 2009, p. 17); los contornos de los elementos representados se diluyen hasta llevar la forma al umbral de lo que es casi invisible,... entonces sólo es posible apreciar evocación y silencio; un silencio que se impone con sigilo, de forma poética y pura (Figura 2).

El *cómo* (se pinta el cuadro, sea el *qué* abstracto o Figurativo) determina la posición del pintor frente a la pintura. Lázaro en su texto más reciente ‘Pintura sola, en silencio’ nos resume con claridad la suya:

Quiero liberar a la pintura de tantas cosas que la disfrazan para ponerla únicamente al servicio del fin que le es inherente a sí misma, sin interferencias ni intermediarios, para que sea ella sola la encargada de transmitir una emoción, de decir cosas, desde su estar ahí, sola en el cuadro, en silencio. Por eso estas representaciones están pintadas de este modo discreto y contenido, sencillo y calmado, leve, fluido, natural, nada estentóreo ni complejo, donde las cosas representadas lo están con menos corporeidad y materialidad que en la realidad [una pintura] detenida, iluminada de sencillez y pureza, de quietud y silencio (...) (Lázaro, 2009, sin publicar).

Una sentencia que nos desvela un hecho: no estamos ante un pintor que busque la provocación con imágenes de corte ideológico, de género, que sean aleccionadoras o instiguen en una dirección la mirada del espectador; sus imágenes tampoco se construyen en línea con el aspecto que caracteriza lo posmoderno: la fragmentación, entendida como la mezcla de referencias para construir un todo. En cambio sí es moderna por sus intenciones. Su actitud creativa, sólida y continuada, persiste en la búsqueda por independizar al objeto pictórico de la realidad a la cual se refiere. El asunto representado queda así, relegado a un papel secundario.

Conclusiones

Si la innovación tiene que ver con proponer al panorama de la pintura una obra única, éste rasgo creemos que es aplicable al trabajo de Lázaro. Sin recurrir a procedimientos marcados por la extravagancia, el espectáculo y las actitudes de arrogancia (muy presentes en la posmodernidad), este pintor persigue y logra el gran objetivo de la modernidad: que la pintura sea una realidad en sí misma independiente de lo representado. Si bien encontramos concomitancias de lenguaje con otros pintores (Juan José Aquerreta, Juan Manuel Caneja, Xavier Valls – entre otros), la innovación plástica de Lázaro está en el hallazgo de un estilo de rasgos particulares, en el sentido de ‘únicos’: su voz (como pintor) queda personalizada por tal circunstancia, y resulta claramente diferenciadora dentro de la descomunal marabunta de estilos, tendencias y sensibilidades que retratan al conjunto de nuestro presente. Su forma de ‘hablar con la pintura sola’ actúa en el límite de lo visible, desdibuja la imagen con el fin de conceder máximo protagonismo a los elementos que estructuran el lenguaje pictórico: color, mancha, transparencia, pincelada, trazo,... y, sobre todo, luz.

Referencias

- Bonet, Juan Manuel (2008) *Juan Carlos Lázaro, pintor sin adjetivos*. Políptico de exposición, galería Birimbao, Sevilla.
- Calvo Serraller, Francisco (2007) *El canto de la luz*. Tríptico de exposición, galería Luis Gurriarán, Madrid.
- Fernández-Cid, Miguel (2009) “Pintar mientras exista el deseo. La ‘secreta belleza de la pintura.’ ” En: *Juan Carlos Lázaro. Pintura y dibujo 2000-2008*. Don Benito (Casa de Cultura, 3-30 abril). Catálogo de exposición. ISBN: 978-84-9363632-4-1
- Gergen, Kenneth J. (2006) *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Paidós. ISBN: 84-493-1865-3
- Lázaro, Juan Carlos (2009) “Notas sobre mi desarrollo, 1978-2008.” En: *Juan Carlos Lázaro. Pintura y dibujo 2000-2008*. Don Benito (Casa de Cultura, 3-30 abril). Catálogo de exposición. ISBN: 978-84-9363632-4-1.
- Lázaro, Juan Carlos (2004-2005) *Pintura ref. 147*. [Consult. 2009-11-26] Reproducción de pintura. Disponible en www.juancarloslazaro.com/MostrarImagen.aspx?src=01.%20Etapas/04/02Pinturas/22.jpg
- Lázaro, Juan Carlos (2006-2007) *Dibujo nº 42*. [Consult. 2009-11-26] Reproducción de pintura. Disponible en www.juancarloslazaro.com/MostrarImagen.aspx?src=01.%20Etapas/04/03Dibujos/05.JPG
- Matisse, Henri(1978) *Sobre Arte*. Barcelona: Barral Editores. ISBN: 84-211-7531-9
- Thompson, Don (2009) *El tiburón de 12 millones de dólares*. Madrid: Ariel. ISBN: 978-84-344-8837-3

L'ESTÈTICA BARROCA EN L'ÚS DEL REFERENT TECNOLÒGIC DINS DE L'ART CONTEMPORANI

Mònica Febrer Martín

Espanya, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts. Beca d'investigació FI (Agaur) Generalitat de Catalunya mitjançant la qual he impartit docència a la Universitat els quatre darrers anys.
Llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona i Doctora per a la mateixa Universitat.
Actualment activa en quan a la producció artística així com també en la investigació

Resum

L'ús de l'estètica barroca en l'art contemporani és un fet real i aquest fet el podem observar en el treball d'alguns dels artistes més punters que avui formen una part important del panorama artístic. En aquest article ens apropiarem d'algunes de les obres d'aquests artistes per tal de fer un anàlisi sobre aquesta qüestió i veure com en tots els casos el referent tecnològic te un paper protagonista.

Barroc, Artefacte, Art contemporani, Estètica

Abstract

The use of baroque aesthetics in the contemporary art is a real act and we can observe this act by the work of some of the best artists who forma n important part of the artistic outlook. In this article we want to present this artists to analyse this topic and show that each technical case has its main part.

Baroque, Device,

Contemporary art, Aesthetics

Introducció

L'estètica barroca en l'art contemporani apareix sovint i aquest fet, moltes vegades, es dona quan s'utilitza l'objecte artefacte o el referent tecnològic.

Malgrat es pugui pensar que aquesta 'estètica,' que respon a una manera d'entendre el món, pertany a un 'estil' que es va desenvolupar en un període determinat, concretament els últims anys del segle XVII i començaments del segle XVIII, hi han aparegut, darrerament, interessants arguments que defensen que el barroc, la seva filosofia i la seva estètica, segueixen estan en voga a la nostra societat, i aquest fet queda constatat mitjançant 'la materialització' a la producció artística d'avui.

És per això que no podem estar al marge de que aquesta 'forma estètica' és una realitat dins de la modernitat i aquest fet es corrobora quan veiem el treball d'artistes contemporanis com Peter Fraser, Simon Norfolk, Stéphane

Couturier, Mathew Barney, Daniel Canogar o Valéria Belin, entre altres, artistes que fan servir l'artefacte o l'objecte tecnològic en la seva producció artística i que tenen una manera d'entendre l'art des d'una postura absolutament contemporània.

Es pot considerar que bona part de l'obra de Peter Fraser (Figura 1) és mou sota els paràmetres de l'estètica barroca. Quan mirem alguns dels seus objectes fotografiats podem arribar a 'creure' estar veient el primer pla de la cotilla de seda i vellut de la infanta Margarita (Figura 2) pintada per Diego Velázquez que pertany al quadre de *Les Menines* o *la Família de Felipe IV*, però quan la pensem, veiem que no es tracta només d'una aparença formal.

Malgrat sembli estrany, el sentit de tots dos 'objectes,' l'un pintat, l'altre fotografiat, no s'allunya gens perquè 'cos intern' i 'pell externa'(roba embolcall), en tots dos casos, estan en una mateixa escala de valors i ens parlen d'una mateixa situació relacional.

El tractament de la il·luminació i les arrugues de la roba que cobreix l'objecte en la fotografia de Peter Fraser ens fan pensar en la tècnica a l'oli pròpia del barroc pel que fa al tractament de la llum a través del color i l'ús que se'n feia amb la pinzellada. No és d'estranyar, doncs, que el propi artista, per definir les fotografia de les sèries de màquines anomeni aquestes *Retrats*.

Si en el cas de la fotografia de l'artista londinenc, 'pell externa'(roba embolcall), és la que incentiva les connotacions animistes de l'objecte, en el cas de la infanta succeeix tot el contrari. Tant en el quadre de *Les Menines* com en altres retrats que l'artista fa de la infanta, l'aplicació de la pell externa, 'roba embolcall,' el que fa és donar un sentit objectual a la persona que cobreix. En aquest cas deshumanitza a Margarita Teresa d'Àustria convertint-la en un tot 'objecte,' concretament en un objecte precíós.

Quan pensem la fotografia de Peter Fraser ens preguntem: ... Quin és el motiu pel qual percebem aquest objecte de forma càlida i amb qualitats animistes, malgrat el seu embolcall fred i barroc?...probablement el motiu es deu a dues de les característiques principals d'aquesta "vestimenta": Per una banda, el cosit en zig-zag de les diferents parts de la roba de plom, i per l'altra els endolls que, discretament, es deixen entreveure en diferents parts i que, sabem, provenen de l'interior.

Aquest cosit en zig-zag ens fa, com espectadors, activar l'acció mental de 'destapar' un desig per arribar a descobrir quina és la part interna de la peça. Aquesta mena de 'vestit' ens parla de protecció i de cura de l'element artificial que cobreix. L'embolcall, per tant, ens fa pensar en un regal desitjable, que respon a un cos fràgil, i valuós. Els endolls, d'altra banda, ens parlen d'electricitat, calor, i aquesta suma de sentits ens apropa al concepte de 'vida' artificial.

L'obra de l'artista Stéphane Couturier també ens porta a aquesta estètica i aquest fet ho podem constatar quan observem algunes de les seves fotografies. Aquest és el cas de *Renault-Ile Seguin-Centrale électrique n°1*, (Figura 3) feta l'any 2003 i de *Toyota#09*, (Figura 4) feta l'any 2005. Són dues fotografies, però podrien ser perfectament dues pintures. En totes dues apareix un objecte artificial central que podria ser, ben bé, una escultura dins d'un escenari complex que respon, en tots dos casos, a l'escenari d'un context real. L'estètica de totes dues imatges és absolutament barroca, tant pel que fa a la composició, la llum i el color, com per l'excés d'elements, podríem dir 'capes,' que apareixen en l'escena. Ara bé, si en la primera fotografia podem dir que el sentit barroc del que veiem l'anem construint a mesura que anem desplegant 'des-acumulatiu' les diferents capes que es presenten dins la imatge, en la segona fotografia el sentit barroc del que veiem, malgrat parli d'un mateix concepte, respon de forma inversa, és a dir, a una forma de plegament, a un sentit 'acumulatiu.'

És molt interessant l'aportació que Gilles Deleuze fa sobre el concepte del plec en el barroc. Segons Gilles Deleuze, el plec ha estat sempre una constant de tots els períodes artístics, però va ser el barroc el que el va produir fins als seus propis límits. La condició inequívoca barroca de la filosofia de Leibniz, per exemple, troba la seva justificació en que, en ella, tot es plega, es desplega, i es replega. Plegar-desplegar ja no significa simplement tensar-destensar, contraure-dilatar, sinó embolicar-desembolicar, involucionar-evolucionar.

El que veiem en les fotografies d'Stéphane Couturier ens recorda la manera de funcionar de l'organisme ja que, com ell, el plec actua en cada una de les seves pròpies parts.

Ara bé, segons Gilles Deleuze hi ha una diferència important entre l'orgànic i l'inorgànic...l'inorgànic es repeteix, excepte en la diferència de dimensió, ja que sempre és un mitjà exterior el que penetra en el cos; l'organisme, pel contrari, envolta un mitjà intern que conté necessàriament altres espècies d'organismes, que a la vegada emboliquen mitjans interns que encara contenen altres organismes:

els membres d'un cos vivent estan plens d'altres vivents, plantes, animals. Així doncs, el plec inorgànic és simple i directe, mentre que el plec orgànic sempre és compost, creuat, indirecte mediatitzat per un mitjà intern.
(Deleuze, Gilles, El pliegue. Leibniz y el barroco, 2004, p. 19).

L'obra fotogràfica de Daniel Canogar de la sèrie *Otras Geologias* també entra dins de l'estètica barroca. Aquesta ens fa pensar en la pintura barroca, espanyola i italiana, i en pintors com Andrea Pozzo, Caravaggio i



Figura 1. Peter Fraser (1998) *Particle accelerator magnet. Deep Blue series.*
Fotografía. CERN



Figura 2. Diego Velázquez (1656), *Las Meninas* (La infanta Margarita: fragment d'obra), Oli sobre tela. Museu del Prado, Madrid.

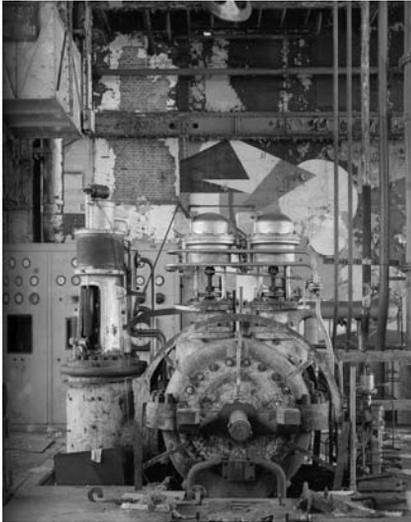


Figura 3. Stéphane Couturier (2003), *Renault-Ilse Seguin-Centrale électrique n°1.*
Fotografía. Laurence Miller Gallery, New York.

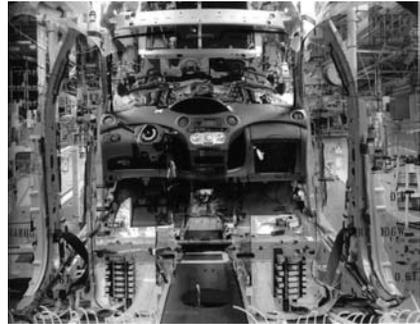


Figura 4. Stéphane Couturier (2005), *Toyota#09.* Fotografia. Laurence Miller Gallery, New York.

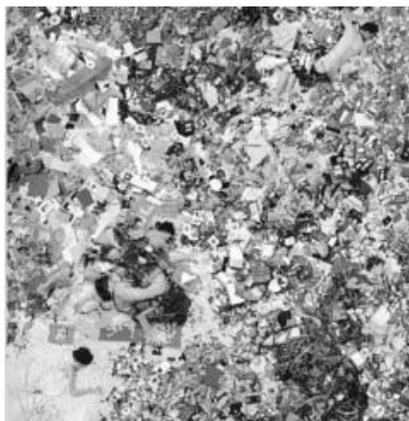


Figura 5. Daniel Canogar (2005), *Otras Geologias 4*. Fotografia.

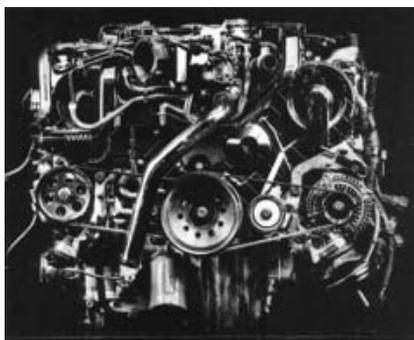


Figura 6. Valérie Belin (2005), *Sense Títol*. Fotografia. Michael Hoppen Gallery, London.

Rivera, tots ells reconeguts per l'artista com importants referents per tal de generar el seu propi discurs.

Si haguéssim d'utilitzar algun qualificatiu per definir la fotografia de la sèrie *Otras Geologias* (Figura 5) aquest podria ser l'excés acumulatiu. Aquest excés acumulatiu ens fa pensar en l'*horror vacu* característic del barroc i en com aquest recurs estètic dins del context artístic contemporani continua viu i la seva utilització és completament vàlida, però també ens fa pensar en com el barroc es dona en la nostra quotidianitat i dins dels sistemes polítics i socials que ens controlen com a col·lectiu.

En *Otras Geologies*, l'acumulació de telèfons mòbils, material informàtic com teclats, pantalles, cables i ratolins, etc... són un recurs per parlar d'una realitat barroca contemporània en la que vivim.

L'obsessió per acumular objectes funcionals, però també per acumular objectes 'no funcionals' que convertim en 'necessaris,' la tendència frenètica a desfer-nos ràpidament del que no és nou per tal de, en el mínim espai temporal, poder seguir acumulant objectes 'inútils,' però diferents. Uns objectes que ens captiven retiniantment quan els veiem per primera vegada i que ens molesten quan sabem que ja els hem pogut posseir.

D'aquest comportament propi del sistema capitalista en el qual estem immersos ens parla l'artista Madrileny en aquesta obra fotogràfica que atrapa la nostra mirada seguint els mateixos mecanismes que acabem de descriure i que, per tant, juga amb l'estratègia comunicativa del barroc.

Aquí però s'intercanvien d'alguna manera els papers entre objectes consumits i consumidors i són els objectes els que semblen consumir l'individu.

Tal com diu el propi artista en lloc de mostrar com l'ésser humà consumeix objectes manufacturats, el que volia era que semblés que aquests objectes consumien l'individu (Canogar, 2004, p. 6).

L'any 2005 l'artista Valeria Belin va realitzar una sèrie fotogràfica en la qual va prendre com a referent les "vísceres" de diferents automòbils (Figura 6). Es tracta de la part interna que correspon al motor.

L'obra de la Valérie Belin es mou dins del pensament barroc i aquest fet es deu, més que al referent escollit, el qual és absolutament divers, a la manera en que fa ús de la fotografia i aquest fet, que es fa visible quan ens situem davant del seu treball, respon clarament a una manera d'entendre el món que entra dins dels paràmetres de la filosofia barroca.

El tractament de la il·luminació, la sobreesteticització del referent, i sobretot la suma de capes o de pells-màscara dins d'aquesta sobreesteticització, són possiblement les tres característiques més importants

que ens apropen el seu treball al pensament barroc. Aquestes tres característiques donen a l'objecte una absoluta sensació de fredor del referent, la mateixa sensació que tindriem davant de qualsevol referent d'aquella època concreta.

Conclusió

L'ús de l'artifici en l'Art és absolutament òptim i aquest fet no ens estranya en absolut quan ens apropem a ell i observem les seves qualitats específiques. Aquest punt s'argumenta a aquest article amb l'anàlisi acurat d'obres objectuals, performàtiques, fotogràfiques i pictòriques on es fa visible com l'objecte artifici pot arribar a ser plenament estètic, podent-nos evocar el i parlar directament del 'barroc' en tot el que suposa aquest concepte plenament ric de sentits. Apropar-nos, des d'una visió oberta i respectuosa, a l'objecte artifici en el context artístic ens pot ajudar a conèixer-nos una mica més i millor. Utilitzar-ho com a recurs per generar discurs dins de l'art pot esdevenir una font inesgotable per tal de nodrir el pensament actual i obrir noves línies discursives i de recerca en un camí que resta obert en el futur de l'art actual el qual, mostra les mil cares (més que mai en mils d'imatges) les mateixes passions que els vells mites.

Referències

- Canogar, Daniel (2006) *Otras Geologias*. Picazo, Gloria. Catàleg realitzat amb motiu de l'Exposició realitzada al Centre d'Art, La Panera de l'11 de Novembre al 15 de Gener. Lleida: Ed. Ajuntament de Lleida (Centre d'Art La Panera).
- Couturier, Stéphane. (2008) *Renault vs. Toyota. Máquinas*. EXIT 31 Revista trimestral: Agosto/Septiembre/Octubre. ISSN: 1577-272-1
- Deleuze, Gilles (2004) *El pliegue. Leibniz y el barroco* (trad. al castellà de José Vázquez i Umbetina Larraceleta). Barcelona: Ed. Paidós. ISBN: 978-84-750-9556-1
- Fraser, Peter (1997) *Deep Blue*. Cambridge Darkroom Gallery. Germany. ISBN: 1872771351
- Fraser, Peter (2002) *Material*. Steidl. Germany. ISBN: 3-88243-729-4

LA PALABRA SOBRE LA PALABRA AJENA

María del Mar Rodríguez Caldas

España, Departamento de Pintura de Faculdade de Belas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (BBAA - UV).
Artista visual y Profesora, BBAA - UV. Entre otras, recibió las becas de creación artística Novos Valores (Pontevedra, 92),
VI Fotobienal de Vigo (Vigo, 93), Unión Fenosa (A Coruña, 99) y Fundación Arte y Derecho (Madrid, 2000)

Resumen

Mostraremos, a partir de Bispo do Rosario, cómo se produce la legitimación artística y cómo los discursos no son un mero acompañamiento de la obra sino decisivos en la producción de su sentido y de su valor.
Legitimación, Discurso, Desplazamiento

Abstract

We will show, with Bispo do Rosario, how artistic reputation is produced and how discourses are not only accompaniments of the artwork but producers of its sense and value.
Reputation, Discourse, Displacement

Introducción

Arthur Bispo do Rosario (1911-1989, Sergipe) tiene una visión mística a los 27 años que lo lleva al delirio. Se le diagnostica esquizofrenia paranoide e ingresa en un manicomio de Rio de Janeiro. En 1967 Bispo escucha una voz que le obliga a *inventariar* todas las cosas del mundo. Y lo hará a través de objetos e imágenes y de la designación de personas y cosas.

Veremos cómo la producción de Bispo, muy idónea para seducir a un *habitus* culto, se convierte en *arte* mediante su inserción en las instituciones artísticas y el acompañamiento de discursos autorizados, pese a los deseos e intenciones de su productor.

La obra

En sus *Vitrines* reunió objetos industriales sobre paneles alistonados con palos de escoba. Los agrupó según lógicas clasificatorias propias de la actividad comercial: objetos idénticos; de la misma naturaleza pero con diversas medidas; de una misma funcionalidad.

Incorporó el texto sobre objetos banales, propios del universo doméstico o del desempeño de oficios. Una vez recubiertos de hilo de color azul desvaído, bordó sobre cada uno de ellos su nombre y, a veces, también los numeraba y describía.

Bordó lagas listas de nombres, textos descriptivos e iconos sobre ropas y sobre telas con las que confeccionó las *Bandeiras*. En la parte interior del



Figuras 1 y 2. Arthur Bispo do Rosario (1960-1989). A la izquierda: *Planeta paraizo dos homens*. A la derecha: *Canecas*. Fundación Proa, Buenos Aires.



Figura 3. *Estandartes y Miniaturas*, de Arthur Bispo do Rosario, en *Imágenes del Inconsciente*, 2001, Fundación Proa, Buenos Aires.

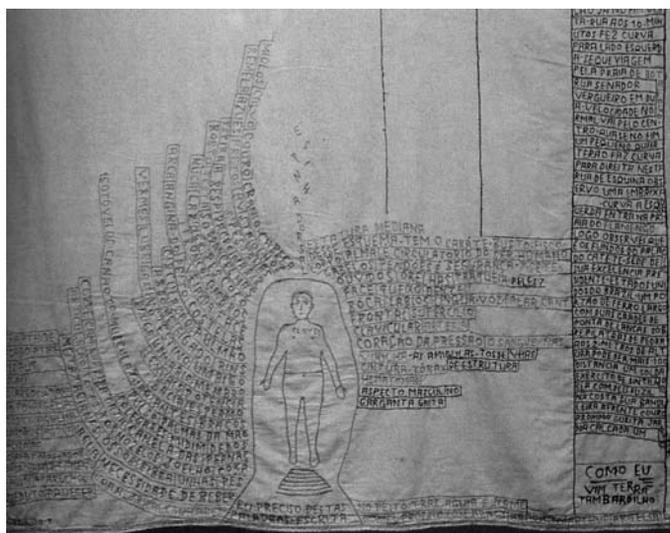


Figura 4. Arthur Bispo do Rosario (1960-1989), *Estandarte* (fragmento), (Walter Firmo, 1996).



Figuras 5 y 6. Arthur Bispo do Rosario (1960-1989). A la izquierda: *Roda da Fortuna*. A la derecha: *Vaso Sanitario*. Fundación Proa, Buenos Aires.

Manto da Apresentação borda cientos de nombres de personas. En una de sus *Bandeiras* borda el relato detallado del día que tuvo la visión, un cuerpo humano – nombrando sus partes y describiendo sus funciones – y, en la parte inferior, el texto ‘eu preciso destas palavras-escrita.’

La mayor parte de los materiales empleados provenían del hospicio: las cucharas o tazas de sus *Vitrines* pertenecieran a los internos; para las *Bandeiras* usaba sábanas; el hilo azul que recubre los objetos resultaba de deshilar los uniformes.

El síndrome de Pigmalión

Si cualquier *creador* es creado en y por el campo artístico (Bourdieu, 2002), Bispo do Rosario es una creación íntegra de los agentes de este campo, puesto que él ni pretendía ni aceptaba ser artista.

Su principal *Pigmalión* es Frederico de Moraes quien, habiéndose iniciado como artista conceptual, pasó a ejercer la crítica, la docencia académica y a desempeñar múltiples cargos en museos e instituciones.

Pero “el ‘descubridor’ nunca descubre nada que no haya sido ya descubierto” (Bourdieu, 2002, p. 255). Antes de Moraes, el trabajo de Bispo ya era conocido por su círculo próximo y por algunos artistas. Su trabajo había sido difundido ampliamente por periodistas y fotógrafos. Pero unos eran totalmente ajenos al campo del arte – con lo cual nunca *descubrirían* que aquello era arte – y otros nunca podrían llegar a legitimarlo artísticamente porque carecían del capital simbólico acumulado por Moraes.

Maria Amélia Mattei, artista plástica, comisarió en 1982 la muestra colectiva *À margem da vida* (MAM, Rio de Janeiro). Le costó convencer a Bispo para exponer. Finalmente accede, a condición de seleccionar él mismo sus trabajos – las *Bandeiras*, uno de los mantos y negándose rotundamente a ceder el *Manto da Apresentação*. Después se arrepintió, no quiso visitar la muestra y se mostró angustiado por no tener los trabajos junto a él. En la exposición la obra de Bispo acapara el interés del público y el de Moraes, coordinador de la muestra. Moraes visita el maniconimo para conocer a Bispo y ofrecerle una sala entera del MAM, permitiéndole alojarse en el museo mientras durara la muestra, pero Bispo se niega (Hidalgo, 1996).

Si el intento de convertir a Bispo en *artista-objeto* quedó frustrado, siete años después se allana el camino. A los tres meses de morir Bispo, Moraes comisaría la exposición *Registros de minha passagem pela terra* (Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro) que itenera por importantes museos brasileños.

Moraes seguirá *curando* a Bispo en otras exposiciones, pero para la

plena incorporación de la obra de Bispo en la historia del arte brasileño así como para su difusión en el extranjero, se le acompañarán discursos más autorizados y poderosos, como el del banquero y mecenas Edemar Cid y el del comisario Nelson Aguilar, quienes lo llevarán a la 46ª Bienal de Venecia (1995).

El discurso legitimador

Al desplazar al campo del arte a productores ajenos a éste, cuya producción ha sido concebida para finalidades distintas de la estética, la legitimación suele apoyarse en un doble discurso paradójico: a la vez que se legitima la *autenticidad* del trabajo mediante la demostración de su falta de influencia artística, se legitima su *artisticidad* mediante su (falsa) reflexividad hacia la tradición del arte.

La *inmaculada concepción*

El primer discurso se basa en la creencia de una cultura *natural* y *espontánea*, de que puede existir un *arte-naturaleza*, reavivando el mito de la creación artística como fruto de la expresión individual: “Só uma ‘arte virgem,’ como a de Bispo, nascida á margem do circuito comercial e artístico, pode ser verdadeiramente original e inovadora” (Morais, 1993, s.p.).

La creencia de Moraes se basa en su propia visión del arte como algo concebido *sin pecado original* y del *creador* como una *inmaculada concepción*: “Criar arte é ver mundo como que pela primeira vez” (Morais, 1989, s.p.). Y considera que la producción de Bispo es ‘original’ y ‘auténtica’ por ser realizada desde el aislamiento y la enajenación mental, siendo paradójicamente el criterio más decisivo para calificarla como arte, su falta de relación con el campo artístico y con cualquier tipo de aprendizaje.

Sin embargo, Bispo vió mundo y conoció mucha gente, desempeñó varios oficios – algunos artesanales – leía la biblia, revistas, enciclopedias, periódicos, etc. de tal modo que su producción no surgió milagrosamente de la nada. Hay intérpretes que encuentran sus fuentes en la cultura popular de carácter religioso-festivo, pero prácticamente todos los discursos sobre el trabajo de Bispo, reproducen, al igual que Moraes, la ideología carismática del *creador increado*.

El ‘*ready-made*’ asistido

Si la producción de Bispo nada debe a la historia del arte y sí es deudora de la cultura popular, sólo puede ser desplazada al campo del arte por agentes *de ese campo* que le dan una existencia artística al aplicarle, como señala Bourdieu a propósito de Rousseau el Aduanero,

una mirada histórica que lo sitúa en el espacio de los posibles artísticos, invocando respecto a él obras o autores que él sin duda desconocía y, en cualquier caso, profundamente ajenos a su propósito (Bourdieu, 2002, p. 365).

Producto de esa mirada producida por el campo, Morais encontrará múltiples vinculaciones con Duchamp. No parece percibir la diferencia entre la intencionalidad de Duchamp cuando descontextualiza objetos funcionales y los desplaza a espacios artísticos y lo que él denomina los *ready-mades* de Bispo, carentes de cualquier propósito de romper con las convenciones estéticas y que *son desplazados por otros* a los espacios artísticos.

Las *fuentes* que Morais asigna a Bispo van, desde movimientos como Nuevo Realismo, Fluxus, Pop-Art o Arte Povera, hasta a autores como Tony Cragg, Boltanski, Hélio Oiticica u Opalka (Morais, 1989). De nuevo, al establecer relaciones en base a las características formales de los productos y a base de su descontextualización, aparecen los contrasentidos. Baste decir que, mientras el artista povera elige materiales precarios en su ruptura con la categoría de lo bello y con el empleo convencional de materiales nobles, Bispo utiliza los materiales a los que, con enorme dificultad, puede tener acceso y que, en el contexto del manicomio, poseen un extraordinario valor.

En el discurso de Morais ¿cuánto hay de ceguera y cuánto de interés por consagrar artísticamente la producción de Bispo, lo cual implica consagrarse a sí mismo como su *descubridor*? Morais casi saca a la luz que la existencia artística de Bispo se debe a su criterio de esteta refinado:

Recentemente, num debate em Curitiba, alguém me perguntou como eu definiria a arte, hoje. Respondi, dizendo-lhe que a arte é aquilo que chamo de arte. Para mim Bispo é um artista, genial (...) Não importa se o que ele fez foram apenas registros, como ele prefere dizer, e não arte (Morais, 1993, s.p.).

Conclusión

Al desplazar el trabajo de Bispo al campo del arte, se produce un cambio de su significado y de su valor. Al imponérsele las categorías de percepción propias del campo artístico, la interpretación se aleja radicalmente de la génesis de la obra. Sin embargo, recuperar su razón de ser, su principio generador, los motivos para existir en la forma que existe, le restituiría su importancia, su necesidad y el efecto liberador que tuvo para Bispo.

La penetración de la palabra sobre la palabra ajena puede distorsionar la intencionalidad de una obra. En este caso, la manipulación sobre el producto es extrema, pudiendo considerarse una expropiación del discurso autorial sino una instrumentalización del autor.

Referencias

- Bourdieu, Pierre (2002) *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama
ISBN: 84-339-1397-2
- Firmo, Walter (1996) *Estandarte (fragmento)*. Fotografía. En *Arthur Bispo do Rosario. O senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco ISBN: 85-325-0699-2
- Fundación Proa (2001), *Imágenes del inconsciente* [Consult. 2009-12-29]
Fotografías. Disponibles en www.proa.org/exhibiciones/pasadas/inconsciente/exhibicion_fr.html
- Hidalgo, Luciana (1996) *Arthur Bispo do Rosario. O senhor do labirinto*.
Rio de Janeiro: Rocco ISBN: 85-325-0699-2
- Morais, Frederico (1989) *Registros de minha passagem pela terra*. Rio de Janeiro: Frederico Moraes ed.
- Morais, Frederico (1993) *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna.

PIRANDELLO NA LINGUAGEM DA CENA

Martha de Mello Ribeiro

Brasil, Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS), e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF, Brasil.

Também Professora Visitante da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes (IAR). Diretora teatral, Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP-IEL), com período sanduíche na Università di Torino. Pós-Doutorado na UNICAMP-IAR. No prelo: "Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba," Ed. Perspectiva.

Resumo

Este artigo contribui para os estudos pirandellianos demonstrando que a prática cênica possui o mesmo valor científico das análises tradicionais textuais. Ampliando o campo de estudo e da pesquisa dramaturgica.

Pirandello, Máscaras nuas,
Teatro pós-dramático

Abstract

This article aims to contribute to Pirandellian studies demonstrating that stage practices have the very same scientific value than the traditional textual analysis, broadening both the fields of study and research beyond traditional canons.

Pirandello, Naked masks,
Post-dramatic theatre

Introdução

Em Maio de 2009, em pesquisa de pós-doutorado no Centro Studi Teatro Stabile di Torino e na Biblioteca do DAMS de Turim, na Itália, procurando informações, documentos, resenhas, imagens, fotos, DVDs, críticas, sobre as mais recentes montagens pirandellianas no mundo, pude observar que, dentre tantos diretores/encenadores que se debruçaram casualmente sobre a obra de Luigi Pirandello (1867-1936), poucos fizeram de certos textos do dramaturgo um verdadeiro cavalo-de-batalha de sua criação artístico-estética, encenando por mais de uma vez o mesmo texto. Entre esses encenadores contemporâneos os italianos, Luca Ronconi, Massimo Castri, Giorgio Strehler, Patroni Griffi, Mario Missiroli e apenas um estrangeiro, o encenador russo Anatoly Vasiliev.

Tal repetição demonstra uma inquietação e um desejo de aprofundamento no universo do texto, do autor, e da encenação propriamente dita, que não termina numa única e pontual montagem, seja ela de sucesso ou não. São diferentes possibilidades de leituras de um mesmo texto realizadas por um mesmo encenador que passam a se confrontar, determinando assim outro espaço de leitura da obra e da encenação, que não o literário. Isto é, a encenação *stricto sensu* torna-se uma espécie de 'força-motriz,' crítico-cênico, do texto e do autor, mas não



Figura 1. Cena com o PONTO ZERO e os personagens-larvas, do espetáculo *Mas afinal quantos somos nós?*, Campinas, Brasil (2009). Foto de Martha Ribeiro

apenas isso. Essas recorrentes montagens, não só atualizam o texto em relação ao contexto em que se realizam (diferentes atores, palco, novas influências, tecnologias, interferências etc.), como também criam uma história dinâmica da encenação deste texto. Texto e cena se investigam mutuamente, se confrontam, mais de uma vez, a partir de um mesmo encenador, formando uma história da encenação por *collage*. Encenar mais de uma vez o mesmo texto é, sob todos os aspectos, extremamente instigante, porém, neste artigo, iremos concentrar nossas reflexões sob o ponto de vista cênico.

A partir do exame destas diferentes montagens, algo surpreendente se observou: certa constância de procedimentos na construção dos personagens, por diferentes intérpretes, que corrobora com a ideia pirandelliana do personagem enquanto uma potência viva, esperando um corpo para se manifestar ou possuir. Ou seja, forças puras, virtualidades dinâmicas que, sem mediação, agiriam sobre o corpo do intérprete e seu espírito, unindo-o diretamente à sua natureza fantástica. Experimentamos assim a ideia (utópica, e tão perseguida por Pirandello) de personagens que existem antes das palavras do texto, antes dos gestos dos intérpretes, antes dos corpos organizados, verdadeiras ‘máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens’ (Deleuze, 2009, p.19). Como dirá o mago Cotrone de *Os Gigantes da Montanha*: “Para nós, basta imaginar, e imediatamente as imagens ganham vida, por si mesmas. Basta que uma coisa esteja bem viva em nós, que se representam por si, por virtude espontânea de sua própria vida” (Pirandello, 1993, p. 1264).

A correspondência entre as ideias artaudianas e pirandellianas quanto à representação é visível – observando que não há nenhum registro de que existiu, por parte de Pirandello, qualquer conhecimento das propostas teatrais de Antonin Artaud. Já da parte de Artaud existiu um contato efetivo com a obra de Pirandello. Em Maio de 1923, no número 24 da revista *La Criée*, Antonin Artaud publica sua crítica ao espetáculo *Seis personagens à procura do autor*. Entre tantos outros interessantíssimos comentários, destacamos aquele que nos parece mais pertinente ao entendimento da ‘visão’ pirandelliana do personagem enquanto potência viva. A contraposição entre os Atores e os Personagens pareceu a Artaud como o desencontro entre, de um lado, um teatro, que se propõe o falso problema de ‘reateatralizar o teatro,’ contaminando-o com a vida cotidiana, e, do outro, um teatro que se confronta com o problema real de ‘reencontrar’ a vida, mas não a vida *no* teatro, e sim a vida *do* teatro.

Caderno de direção

Em agosto de 2009, iniciamos nossa pesquisa prática em Pirandello. Em nossos encontros semanais, orientamos os trabalhos primeiro para ‘quebrar’ o pré-conceito inicial contra a dramaturgia pirandelliana, realizando mostras de vídeo de algumas montagens contemporâneas do autor, emblemáticas na visualização de um Pirandello muito mais dinâmico, experimental, emocional, em diálogo permanente com as mais recentes descobertas no campo da pesquisa cênica. Depois de ‘quebrarmos o gelo,’ com a lufada de ar fresco vinda dos encenadores já citados, propomos como processo inicial de abordagem das peças curtas pré-selecionadas, *Na Saída*; *O Imbecil*; *A Patente*, o seguinte caminho: investigar um vetor emocional (ou Potência), que não passasse pelo entendimento psicológico. Esta investigação partiu do seguinte pressuposto: uma busca pessoal, interna, que correspondesse ao momento particular de cada ator-pesquisador, tendo como conceito a ideia pirandelliana do humorismo, isto é, de que cada um de nós corresponde a um depósito de identidades simuladas.

Cada ator, num primeiro momento, tinha a missão de buscar algo que não estivesse necessariamente ligado a um texto ou a um conceito anterior de personagem, mas algo que estivesse ‘vivo’ dentro de cada um, uma potência, uma ‘máscara’ anterior à sua própria face. Esta máscara foi denominada de PONTO ZERO. Como exercício para a libertação destas potências, realizou-se uma série de laboratórios corporais e de percepção do espaço/som/movimento, individuais e coletivos, com o intuito de fazê-los sair do domínio dos sentimentos analisáveis e se deixar levar pela espontaneidade de uma emoção, encontrando para ela uma forma corporal. A perspectiva adotada, amparada em Artaud e Pirandello, era libertar a magia do sonho. Para nosso dramaturgo, o teatro é feito dos sonhos (ou da fantasia) e jamais realidade copiada do cotidiano. Mas existe algo que difere Pirandello de Artaud e que o aproxima do teatro épico: a certeza de que toda interpretação é uma armadilha que corrobora para a degradação da fantasia, do sonho, isto é, da Potência Viva da Máscara (Figura 1).

Como se sabe, a visão de degradação da fantasia pelo drama é o tema chave da peça *Seis personagens à procura do autor*. Nesta Pirandello vai concretizar em forma dramática suas ideias sobre a impossibilidade da representação; conceito que se repete por toda a sua dramaturgia. Ou seja: a representação daria à máscara uma face inteligível pela via psicológica, inibindo, domesticando, a potência selvagem da máscara numa única face, causando assim a morte (ou degradação) da força poética. A saída encontrada por Pirandello para deixar claro este abismo entre a fantasia



Figura 2. Uma das alunas com sua projeção fantasmática ao fundo, do espetáculo *Mas afinal quantos somos nós?*, Campinas, Brasil (2009). Foto de Martha Ribeiro

e a representação, será o recurso do épico. Ora, se para nosso autor existe uma diferença não apenas física entre o ator e a personagem, mas uma profunda diferença de identidade, a pretensão de identificação total entre ator-personagem (pretendida pelo drama burguês) será uma grande ‘bufonaria,’ um engodo que só serviria para dar a cena um efeito de ilusão; ilusão que nada mais seria do que um véu jogado sobre a verdade *viva* da fantasia.

O efeito rebote deste princípio, dar ao personagem uma autonomia, será a tentação utópica do mito da transparência. Porém com uma grande diferença em relação ao naturalismo: não é dado ao ator o poder de ‘encarnar’ a personagem, é esta que irá possuí-lo. Em Pirandello se verifica ao mesmo tempo uma distância e uma ilusão de identificação, onde a cena oscila entre a ficção, tentativa de representação, e a instalação do real, na possessão do ator pelo personagem. Uma das soluções encontradas para nos aproximarmos desta ideia pirandelliana foi ‘vestir’ o Ponto-Zero com uma máscara de látex construída a partir do formato do rosto de cada ator. O objetivo foi dilatar sua expressão, causando um estranhamento, provocando nossa imaginação para a ideia de Personagens- -Vivos representando papéis. Possuído pela ‘máscara,’ o ator passa a agir e a sentir de forma diferente, adquirindo com os gestos e com a movimentação uma aparência inumana, supra-real, pois não será o ator que irá representar o personagem, mas ele próprio, o personagem, como uma *máscara nua*, que chega ao palco, criando, com o seu poder, a realidade da cena (Figura 2).

Conclusão

Buscando ferramentas estéticas que fizessem desta vivência um diálogo permanente entre o épico e a linguagem artaudiana, entre o teatro de feira e o simbolismo, entre o teatro universal e uma linguagem com ritmos, danças, e métodos que falem à nossa brasilidade, isto é, a um tipo de hibridismo inerente à história cênica do Brasil, partiu-se para o desenvolvimento de uma linguagem cênica de modelo pós-dramático. O resultado demonstrou não só a resistência de Pirandello, e de sua dramaturgia, a esse tipo de produção cênica, como revelaram um inesperado ‘ajuste’ entre o dramaturgo (de herança dramática) com o modelo pós-dramático. Buscou-se desenvolver assim uma dramaturgia de imagens, na qual vários elementos e signos cênicos, já codificados em divergentes meios e *modus operandis* – épico, drama, formalismo, livre improvisado, máscara, naturalismo, simbolismo, vídeo, documento, dança, etc. – , se reagrupassem livremente formando um todo híbrido. Essas imagens, multiplicadas e desdobradas pelo ator fragmentado em diferentes papéis, ao se metamorfosearem pelo simples jogo corporal e gestual dos intérpretes, ganharam força mítica, celebrando o

poder material do teatro em criar o sonho, a fantasia (ideal pirandelliano).

Pois, quem é vivo? Quem é morto? Quem é uma marionete? São perguntas que orientam a poética de Pirandello e que instalam a possibilidade de criação de uma cena pós-dramática, onde os limites entre o orgânico e o inorgânico, entre seres vivos e seres artificiais (fantasmas, fantoches, manequins, imagens) torna-se ambíguo, como nos sonhos. E nos sonhos, a temporalidade e a espacialidade não obedecem a uma lógica determinista, o tempo vai e vem no espaço, e o espaço entra por dentro do tempo, criando uma simultaneidade perturbadora, uma pluralidade de códigos em um único instante que desestabiliza o espectador, operando profundas mudanças em nosso imaginário teatral.

Referências

Deleuze, Gilles (2009) *Diferença e Repetição*. [consult 2009- 09- 24]

Disponível em www.netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/tete/DifRep.doc

Pirandello, Luigi (1993) *Maschere Nude*. Roma: I Mammut.

GRAVURA

MARCAS E VESTÍGIOS CONDENSADOS ENTRE VAZIOS E CHEIOS

Lurdi Blauth

Brasil, Centro Universitário Feevale, Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul. Artista visual, pesquisadora, professora universitária. Diversas exposições individuais e coletivas. Doutora em Poéticas Visuais, PPGAV, Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Doutorado/sanduiche, Université Pantheon-Sorbonne, Paris I, França.

Resumo

Este artigo aborda possibilidades de criar imagens através de diferentes procedimentos de gravação, deslocando os meios tradicionais da gravura para testar os seus limites entre os conceitos de vazio e de cheio. A produção gráfica, denominada como série *Sílex*, é analisada sob o viés de pressupostos presentes nas ações de gravar matrizes pela queima, cujos fragmentos são condensados na parafina, buscando aproximações com os desenhos de fumaça congelada da artista Shirlei Paes Leme.
Gravura contemporânea, Vazio, Cheio, Gravação

Abstract

*This article is an approach on possibilities of creating images through different engraving procedures, displacing engraving traditional means so as to test its limits between the concepts of empty and full. The graphic production nominated *Sílex* series, has been analysed biased on the postulations present in the actions of engraving wood by burning it, and subsequently keeping its remaining fragments condensed in paraffin, seeking approaches with the artist Shirlei Paes Leme's frozen smoke drawings.*
Contemporary printing, Empty, Full, Engraving

Introdução

Esta investigação é oriunda da área da gravura, porém, os procedimentos de gravação de matrizes são realizados por meio da ação do fogo. O gesto de queimar provoca a carbonização e dilaceramentos, sendo estes fragmentos de matrizes capturados e condensados em blocos de parafina, resultando na produção da série denominada de *Sílex*.

A presença do fogo é observada em desenhos realizados pela artista brasileira Shirley Paes Leme, cujas imagens são semelhantes a sopros de fuligem sobre os papéis, realizados com fumaça de vela congelada. Esse processo também ocorre em alguns trabalhos da série *Sílex*, quando a parafina captura fragmentos de carbono, formando desenhos com a fumaça da matriz em combustão.

Nesta comunicação apresento alguns conceitos oriundos dos meios de gravação e impressão, cujas operações envolvem concepções opostas

entre o cheio e o vazio, entre acasos e permanências. Estas questões são detectadas na minha produção de imagens e articulam algumas aproximações com os desenhos congelados de Shirley Paes Leme. A artista nasceu em Cachoeira Dourada, Goiás/ GO, 1955, formada em Belas Artes, pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Atualmente vive e trabalha em São Paulo, professora na Faculdade de Santa Marcelina, São Paulo. Tem experiência em instalação, gravura, desenho, escultura, vídeo e cinema.

Série 'Sílex' : gravações entre cheios e vazios

Atualmente, as imagens produzidas com meios que envolvem a gravação, impressão e outros processos de reprodução, podem nos remeter simultaneamente ao diálogo com procedimentos oriundos da história da gravura, bem como, evocar a transgressão dos seus limites, interrelacionando a pluralidade de questões híbridas presentes na arte contemporânea. A gravura mesmo conservando as suas especificidades técnicas mais originais, ela é um meio em aberto, com possibilidades de dialogar com diferentes linguagens, com os processos do desenho, da pintura, da escultura, de meios digitais produzidos com a tecnologia do computador, da fotografia, entre outras operações gráficas.

A elaboração de uma gravura, conforme Buti (2002, p.15), “corresponde uma rede de associações, influências, memórias, conhecimentos, reflexões que, justamente ao realizar-se, atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma.” No meu processo de criação, as matrizes são gravadas pelo uso do fogo, deslocando procedimentos convencionais de subtrair e de esvaziar áreas de uma superfície. A queima provoca *outras gravações*, cujas marcas e resíduos são incorporados aos trabalhos, os quais foram denominados de *Sílex* (Figuras. 1 e 2).

Nestas obras, o elemento fogo foi utilizado como meio de gravação para gerar esvaziamentos e, devido a eliminação de determinadas áreas da superfície de madeira, nessa série *Sílex* são redimensionadas as oposições convencionais de gravar vazios e cheios. O vazio não é reduzido à sua forma circunscrita entre as superfícies cheias da matriz, ao contrário, ele é provocado no sentido de gerar esvaziamentos. Em outras palavras, o vazio não é resultante de uma área determinada, porém constituído pelos esvaziamentos que se abrem entre os fragmentos provocados pelo processo de combustão. Paradoxalmente, o vazio se configura como um *vazio ativo* que emerge no momento de contato entre a desestruturação e estruturação da matéria.



Figura 1. *Sílex V*, 2002. 12 módulos de parafina, 30x20x2,5cm (cada). Vista lateral. Fonte própria.



Figura 2. *Sílex III*, 2002. 72 módulos de parafina 14x14x4cm. Vista lateral. Fonte própria.

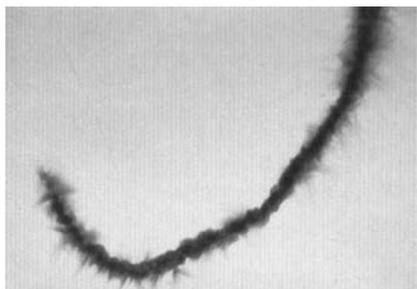


Figura 3. Shirley Paes Leme, *ST* 1980. Fumaça congelada sobre papel. Sem referencia das dimensões. Catálogo da artista, *Correr o risco*, p.60.

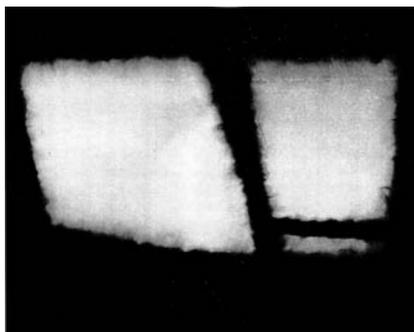


Figura 4. Shirley Paes Leme. *Through the window* 1997-98. Fumaça congelada sobre tela, 100x140cm. Catálogo da exposição *São* (1998), MAC POA,RS.

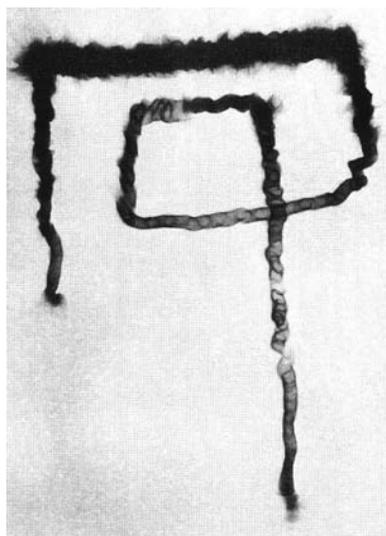


Figura 5. Shirley Paes Leme. *Through the window* 1997-98. Fumaça congelada sobre tela, 100x140cm. Catálogo da exposição *São* (1998), MAC POA,RS.

Condensações e os desenhos com fumaça congelada

Nos trabalhos da série *Sílex*, os fragmentos das matrizes são resgatados durante o seu processo de carbonização pelo congelamento nos blocos de parafina, cristalizando as marcas e os vestígios no momento da destruição. Nesse percurso, a matriz, ao ser queimada, transforma-se progressivamente pela perda da sua matéria e, nessa passagem, explicita, na sua irreversibilidade, a permanência de vestígios na parafina. Nesse sentido, as imagens não se configuram mais em seus aspectos determinantes pela sua rigidez técnica de reprodução, mas, ao contrário, o domínio é exercido por essa flutuação rítmica e orgânica, deixando agir o tornar-se. Os acasos, ao serem incorporados, me possibilitaram penetrar e me aprofundar na matéria e não apenas criar marcas na sua superfície. Entende-se que nesse processo de ocasionar a metamorfose da matéria, os acasos não são aleatórios e vagos, mas ativados por uma determinada ação.

Ao observarmos a série de desenhos realizados com fumaça congelada pela artista Shirley Paes Leme, detectamos algumas aproximações com a minha produção gráfica da série *Sílex*, principalmente pela ação de capturar e cristalizar formas a partir da utilização do fogo (Figuras. 3, 4 e 5).

Shirley Paes Leme, com uma técnica pessoal, cria estes desenhos a partir do gesto de queimar uma vela, a qual desprende fumaça, gerando imagens que são fixadas sobre papéis ou tela. Nestas imagens, notamos a presença do efêmero, cujas densidades e levezas, configuram linhas ou manchas, provocando semelhanças a sopros de fuligem que, ao mesmo tempo em que se fixam, temos a sensação de que a fumaça, pela sua característica inconstante, pode se desfazer a qualquer momento. Adriano Pedrosa e Verônica Cordeiro (2000, p.63), observam:

Passagem fugaz e antimatérica de elementos da natureza é também capturada com fumaça congelada que grava o que parecem sopros negros sobre o papel. Contrários ao processo tradicional da gravura, esses desenhos não incidem por meio de linhas marcadas ou incisões feitas sobre a matriz rígida e passiva. Demonstram a captura de impressões deixadas no ar, em vão, da passagem de elementos vivos e reações químicas da natureza.

Nesses desenhos, Shirley tenta deter o aspecto de algo volátil que se esvai no espaço, onde o acaso é incorporado nas imagens. Porém, é um acaso aceitável, por ser uma ação que é deliberadamente provocada pela artista. Esse processo também ocorre em alguns dos meus trabalhos quando a parafina aprisiona os desenhos realizados pela fumaça da matriz em combustão.

Podemos dizer que, os trabalhos da série *Sílex* e os desenhos de fumaça de Shirley, embora com procedimentos diferentes, configuram-se pela captura destes estados de passagens entre o queimar matrizes e o queimar

com a vela. De um lado, a queima dilacera a matéria das matrizes e, o suporte, no caso a parafina, no momento em que é aquecida, se liquefaz ao mesmo tempo em que se solidifica, tornando permanentes pela condensação, os fragmentos da matéria em seu processo de combustão. E, nessa passagem entre a instabilidade e a estabilidade, entre o contato e a perda, a impressão através da parafina torna visíveis os vazios que se desvelam entre os interstícios das fagulhas e fragmentos carbonizados, constituindo-se em cheios densos no momento da solidificação. De outro lado, nos desenhos da obra de Shirley Paes Leme, a fumaça ao ser capturada pelos suportes – de papel ou tela – evoca, simultaneamente, estados de concentração máxima de matéria nas áreas dos negros densos, e também pelo esvaecer-se da matéria, como algo a se dissipar e se metamorfosear pelo espaço.

Portanto, nessas obras observamos uma certa tensão gerada pelo confronto entre a materialidade e a imaterialidade, entre presença e ausência. No espaço plano das superfícies dos papéis ou das telas de Shirley, ocorre a captura de uma matéria fugaz que se imobiliza, e nesse contato sinaliza-se uma presença da fumaça e da ausência do fogo. Já nos blocos de parafina, percebemos o acúmulo de uma multiplicidade de fragmentos de vestígios mínimos, gerados pela perda de matéria. Para Bachelard (1991, p.35), “parece que a matéria tem dois seres: seu ser de repouso e seu ser de resistência. Encontramos um na contemplação, o outro na ação.”

Nessa passagem ocorre a transformação da matéria, explicitando, na sua reversibilidade, a presença de uma matéria ausente, as marcas de esvaziamentos. No percurso de ambos trabalhos percebemos que as imagens evocam dois aspectos: ao mesmo tempo em que é o lugar onde se forma a imagem por semelhança, também provocará o desaparecimento dessa semelhança primeira, sinalizando um vir a ser, um caminho anterior, evocando, talvez, entre o contato de vazios e cheios, a memória e a efemeridade do estado primordial da matéria.

Referências:

- Bachelard, G. (1991) *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Buti, M. (2002) “A gravação como processo de pensamento.” In Buti, M. e Letycia, A. (org.) *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado.
- Pedrosa, Adriano; Cordeiro, Verônica. (2000) *Shirley Paes Leme: Correr o risco*. Catálogo.

ACONTECIMENTOS IMANENTES

Zalinda Cartaxo

Brasil, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Artista visual e professora. Graduada em Artes Plásticas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), especializada em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC-RJ), Mestre em História e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Doutora em Artes Visuais (UFRJ), Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP), pós doutoramento na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal

Resumo

A série 'Saunas e Banhos' da artista brasileira Adriana Varejão, iniciada no ano de 2002 e ainda em desenvolvimento, constitui-se num conjunto de pinturas, desenhos e fotografias com ênfase nos espaços perspécicos vazios. A presença da perspectiva equivale à recuperação de um sujeito oculto (nós, espectadores), em que os resíduos de determinadas ações fomentam nossa imaginação sobre os possíveis acontecimentos imprimindo, assim, aspectos psicológicos no espaço pictórico. Pintura, Arquitetura, Realidade

Abstract

The series 'Saunas e Banhos' [Saunas and Baths], a work-in-progress initiated in 2002 by Brazilian artist Adriana Varejão, consists of a collection of paintings, drawings and photographs that emphasize perspectival empty spaces. The presence of perspective equals the recovery of a hidden subject – us, the viewers. In this context, residues of certain actions trigger our imagination in relation to events that could have taken place there, thus impressing psychological aspects upon the pictorial space. Painting, Architecture, Reality

Introdução

Adriana Varejão iniciou a sua atividade artística como pintora na década de oitenta, no Brasil, Figurando hoje em publicações internacionais sobre pintura contemporânea. Nos anos oitenta, os azulejos portugueses trazidos durante a colonização do Brasil foram tomados como referência; na sua série *Saunas e Banhos* eles ressurgem como elemento construtivo do espaço pictórico. Suas pinturas serão, aqui, objeto de reflexão.

Acontecimentos imanentes

A série *Saunas e Banhos* de Adriana Varejão faz remeter, de imediato, à própria gênese do espaço da pintura da tradição Ocidental, a construção de um espaço pictórico através da representação perspécica de estruturas arquitetônicas. Faz-se desnecessário lembrar que a manutenção da estrutura ilusionista da tradição por uma vertente da arte contemporânea e, aqui, pela artista, constitui-se de modo singular consonante às poéticas inscritas na atualidade. Contudo, a tradição está inscrita na sua pintura

como uma espécie de *apropriação* ou *citação*. O ‘resgate’ de uma tradição figurativa, neste caso, está longe de uma abordagem puramente formalista/virtualista, uma vez que o que predomina nas suas figurações é uma espécie de metafísica da imagem, a representação como *meio* de provocação do sujeito e ativação dos seus conteúdos subjetivos.

Ao adotar um modelo de representação tradicional (a perspectiva de ponto de fuga) que dá ênfase ao corpo humano, tendo em vista que inicia-se com o ‘espaço interior’ do homem projetando-se em seguida no espaço-lugar, a artista, não necessita da representação da figura humana para falar sobre tal. As suas representações arquitetônicas constituem-se como uma extensão do corpo, uma vez que são criadas, geradas e percebidas a partir do homem. A orientação do espaço da caixa arquitetônica a partir da ‘interioridade do homem’ expande-se, no caso das pinturas de Adriana, do aspecto físico-espacial para o psíquico e filosófico. Não podemos deixar de associar os espaços interiores de *Saunas e Banhos* aos aspectos simbólicos que o modelo-caixa traz implícito. O conceito de caixa, assim como o de cofre, faz alusão ao lugar da intimidade. *Saunas e Banhos* também alude a lugares ocultos, da intimidade, com notórias referências sexuais. Segundo Adriana “esses ambientes têm uma dimensão psicológica importante. Eles podem ser qualquer lugar. Um espaço ligado à morte ou ao prazer” (Kelmachter, 2004, p. 4). Colabora na leitura que podemos ter destes lugares, simultaneamente, públicos e privados, os títulos destas pinturas, também com conotações sexuais (*O Obsceno*, por exemplo, Figura 1).

Os espaços de *Saunas e Banhos* apesar das suas estruturas de dobras e labirintos são herméticos. Segundo Adriana, “são puro dentro. Câmaras secretas, sem portas ou janelas, como sacristias. Como na arquitetura barroca e sua independência da fachada. São um interior sem exterior” (*idem, ibidem*, p. 4). Toda a sugestão espacial que existe nas suas arquiteturas faz, sempre, alusão a outro ambiente (os azulejos revelam isto) e nunca menção ao exterior. Podemos localizar um caráter quase noturno nas suas pinturas, tendo em vista tratar-se de lugares fechados, supostamente, isentos de luz natural. Para Roland Barthes (1980, p. 122) o escuro (ao referir-se àquele do cinema) “não é apenas a própria substância do devaneio (...) ele é também a cor de um erotismo difuso.” O ‘erotismo do lugar’ que Barthes localiza na escuridão do cinema, Victor Burgin, relaciona ao *genius loci*, o ‘gênio do lugar.’ Em *Saunas e Banhos* não existe a escuridão propriamente dita, ao contrário, feixes de luz manifestam-se nos espaços, contudo, a associação entre a escuridão e a noite, assim como entre a noite e o vazio, o momento do recolhimento em que a cidade ‘dorme,’ faz remeter também a presença de um *genius loci*. Se a escuridão do cinema para Barthes está associada às presenças das

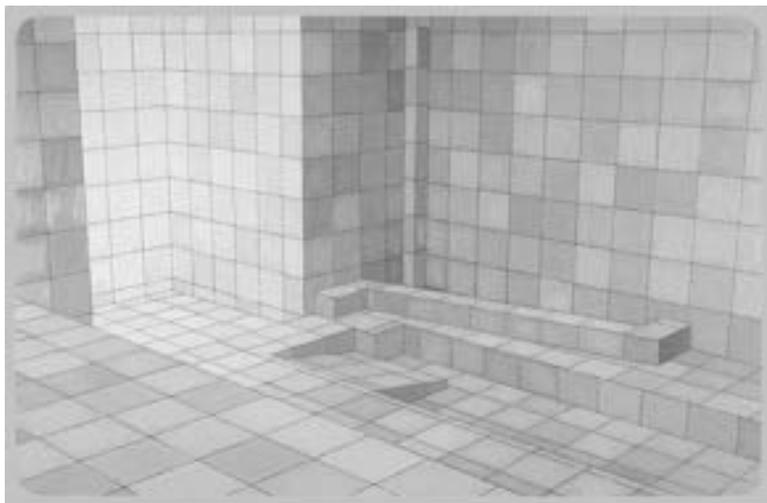
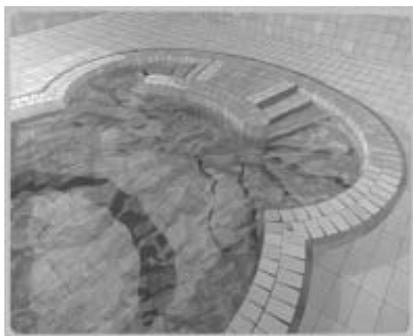


Figura 1. Adriana Varejão (2004a). *O Obscuro*. Óleo sobre tela, 180x280 cm.



Figuras 2 e 3. À esquerda: Adriana Varejão (2006a), *O Húngaro*, Óleo sobre tela, 200x255 cm. À direita: Adriana Varejão (2004b), *The Guest*. Óleo sobre tela, 45x70 cm.

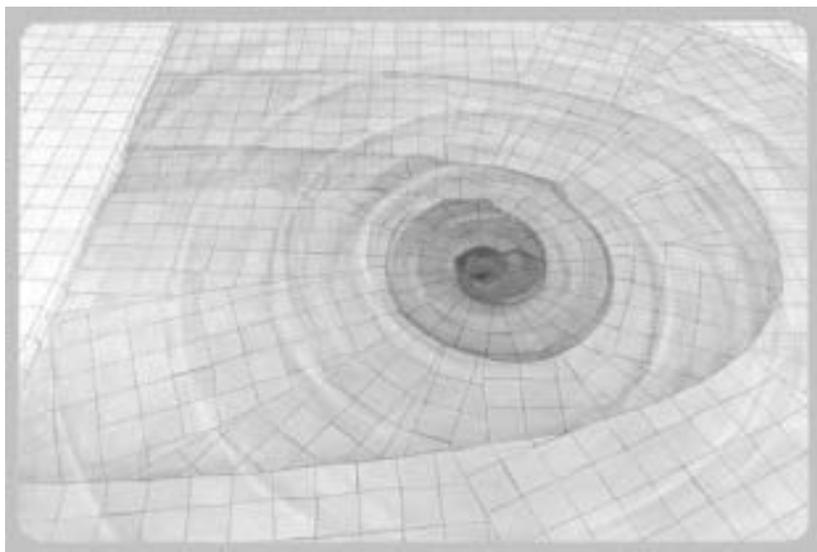


Figura 4. Adriana Varejão (2006b), *O Voyeur*. Óleo sobre tela, 160x215 cm.



Figura 5. Adriana Varejão (2004c). *O Sedutor*. Óleo sobre tela, 230x530 cm.

peçoas, as pinturas de Adriana Varejão são marcadas pela arquitetura vazia, sem presenças. Entretanto, o vazio destas pinturas estão repletos de ‘potencial total’ (Brett, 2001, p. 67), dito de outro modo, as arquiteturas vazias da artista constituem-se como ‘cofres’ repletos de memórias que garantem a presença e a permanência do *genius loci*. Os vestígios de presenças são os indicadores das ações que alimentam o lugar (Figuras 2 e 3).

O *lugar* impregnado de memória, a que associamos a presença do *genius loci*, e que, de algum modo, parece-nos familiar aproxima-se da questão do *estranho* (*unheimlich*) tratada por Freud. Reconhecemos aquilo que nunca vimos sendo levados à outro *lugar*, oculto e repleto de incertezas. Anthony Vidler (1999) considera o *estranho* como uma das categorias essenciais para interpretação da modernidade, especialmente, no âmbito da arquitetura e urbanismo. Para ele, o *estranho* (*unheimlich*) causa medo pela sua inexplicabilidade e pelo seu desconforto. Adriana constrói um espaço pictórico fundado no modelo clássico da caixa perspéctica através de um programa de computador. Ela cria espaços possíveis, ao menos visualmente, em que sua estrutura labiríntica coberta de azulejos nos parece, simultaneamente, familiar e estranha. A referência lugar-azulejo que a artista busca como “inspiração nos botequins, nos *hammams*, nas piscinas, matadouros, banheiros, hospitais” (Kelmachter, 2004, p. 4), colabora no reconhecimento que temos destes espaços antes nunca vistos, uma vez que nos relacionamos diariamente com um ou outro daqueles espaços que a inspiram.

Aos vazios de suas arquiteturas Adriana acresce informações (por exemplo, *O Voyeur*, Figura 4) que faz daquele espaço, antes vazio, agora pleno de referências psicológicas e, principalmente, subjetivas, visto que, a ‘ocupação’ destes espaços se dará pelo espectador. Concluímos então que o *genius loci* destas arquiteturas é alimentado pelas nossas referências psíquicas (nós sujeitos). Somos nós que imprimimos memórias àqueles lugares.

Se as suas arquiteturas sugerem espaços com memória e significação, dentro de um plano psicológico, também manifestam sensações inscritas num plano filosófico que as aproximam à categoria estética do sublime. Os espaços-abrigos das pinturas da artista estão fundados em *ausências* essencialmente reveladoras do embate entre o fora (o mundo, a Natureza, o Absolutamente Grande) e o dentro (o sujeito, o abrigo, o Absolutamente Pequeno). Em *Saunas e Banhos*, os vãos e aberturas nos espaços estão totalmente voltados para uma estrutura de interioridade, em que aquilo que vemos através das fendas nas paredes não é o exterior, mas sim outro interior. Temos acesso visual a um dos núcleos de tal interioridade (o que é a representação na pintura da artista), que dá acesso

a tantos outros ao seu redor, mas que nunca sinaliza uma exterioridade ou saída (Figura 5). Sob este aspecto os espaços arquitetônicos das suas pinturas são, tal qual os labirintos, enganosos: sugerem uma opção de saída que não se cumpre na realidade. Esta situação absurda do homem perder-se numa realidade construída por ele próprio, de não achar a saída, de não conseguir ver e alcançar o mundo exterior ou de manter-se prisioneiro da ordem e racionalidade que criou, constitui-se, aqui, como metáfora da própria realidade em que vivemos. O desencontro do homem com a Natureza (o mundo), nestas pinturas, manifesto no seu espaço-lacre e na artificialidade da sua realidade é endossada pela temperatura daquilo que é representado, ou seja, a frieza dos azulejos, da água e do sangue no chão (Figuras 2 e 3).

Em *Saunas e Banhos* a luz constitui-se como uma metáfora do tempo pelo qual o homem é no mundo. Ela é *acontecimento*, fenômeno, duração. A presença da luz contraposta à ausência humana nas pinturas de Adriana faz aludir àquela Natureza sublime que manifesta-se pela *permanência* e que abriga o homem no seu estado de *impermanência*.

Os formatos das telas com seus cantos arredondados determinam o modo pelo qual iremos perceber os seus espaços representados. Segundo a artista, “talvez (...) busque uma certa diferenciação no suporte. A composição já é formada de muitos ângulos e quinas. Elas podem representar também a passagem para um campo virtual, pois remetem às telas de vídeo” (Kelmachter, 2004, p. 4). O ‘corte fotográfico’ *nestas pinturas*, com suas implicações temporais, mentais e psicológicas, endossam a questão do erotismo sempre mencionada pela artista: manifesta-se como *punctum*, “como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver” (Barthes, 2008, p. 67).

Conclusão

A presença da estrutura perspéctica na obra da artista revela a necessidade de resgate do sujeito na contemporaneidade. Utilizá-la significa afirmar a subjetividade da imagem. A interioridade marcada de seus espaços, em que o fora inexistente, imprime às suas representações aspectos psíquicos, filosóficos e narrativos. Os espaços interiores das suas pinturas fazem alusão ao indivíduo, à intimidade, ao recolhimento e à solidão. As pinturas de Adriana revelam um modo diferenciado de *olhar* o mundo. O ‘corte da imagem’ cria agenciamentos tecnológicos, que indicam equivalência às imagens advindas dos meios fotografia e vídeo numa alusão à visualidade contemporânea. O formato da tela-ecrã converte a imagem pictórica numa ação quase cinematográfica. O realismo empreendido pela artista é formal esquivando-se da revelação literal do tema abordado ao

utilizar o recurso da metáfora como *poética*. A arquitetura constitui-se como metáfora da situação precária do homem no mundo, as saunas e banhos são metáforas da consciência do homem enquanto *ser-no-mundo* e a luz é metáfora do mundo *em si*, exterior ao homem.

Referências

- Barthes, Roland (2008) *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- Brett, Guy (2001) “Ativamente o vazio.” In Basbaum, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, p.66-72.
- Kelmächter, Hélène (2005) *Adriana Varejão. Chambre d'échos/Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud.
- Varejão, Adriana, 2004a. *A Diva* [Consult. 2009-12-18] Reprodução de pintura. Disponível em www.adrianavarejao.net/site#/
- Varejão, Adriana, 2004b. *O Obsceno* [Consult. 2009-12-18] Reprodução de pintura. Disponível em www.adrianavarejao.net/site#/
- Varejão, Adriana, 2004c. *O Obsessivo* [Consult. 2009-12-18] Reprodução de pintura. Disponível em www.adrianavarejao.net/site#/
- Varejão, Adriana, 2004d. *O Sedutor* [Consult. 2009-12-18] Reprodução de pintura. Disponível em www.adrianavarejao.net/site#/
- Varejão, Adriana, 2004e. *The Guest* [Consult. 2009-12-18] Reprodução de pintura. Disponível em www.adrianavarejao.net/site#/
- Varejão, Adriana, 2006a. *O Húngaro* [Consult. 2009-12-18] Reprodução de pintura. Disponível em www.adrianavarejao.net/site#/
- Varejão, Adriana, 2006b. *O Voyeur* [Consult. 2009-12-18] Reprodução de pintura. Disponível em www.adrianavarejao.net/site#/

MIRRORS (1989)

PARA PIANO SOLO DE

ANTÓNIO PINHO VARGAS

Helena Santana

Portugal, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro (UA). Professora e compositora de obras para instrumento solo e conjunto instrumental, bem como electrónicas e electro-acústicas, para teatro, cinema e dança (Ballet). Licenciada em Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto, e pós-graduação na área. Docteur, Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). É co-autora do livro, (semi)- BREVES. Notas sobre música do século XX, e autora de (In)EXISTÊNCIAS do SOM, UA

Resumo

Neste trabalho analisamos uma obra fundamental da produção de António Pinho Vargas. Enfatizamos o nosso trabalho na segunda peça de 'Mirrors' pois é uma obra que encerra processos de formalização musical e discursivos de um rigor e eficácia extremos. Nesse bloqueio, o compositor manifesta o seu sentir de artista desvelando universos de rara beleza e sentimentalidade. Color, Talea, Boulez, Série

Abstract

In this paper we analyse one of the masterpieces of Pinho Vargas, which uses some specific procedures of musical composition, namely the musical formalisation of pitch structure and form. The results are very interesting and give us some musical aspects of his technical resources. Color, Talea, Boulez, Series

Introdução

Baudelaire diz-nos, que para adivinhar a alma de um poeta ou artista, ou pelo menos a sua principal preocupação criativa, devemos procurar a palavra, ou constituinte, que com mais frequência figura na sua obra. Essa palavra, ou constituinte, traduzirá a sua obsessão mais premente. Seguindo esta linha de pensamento, não traduzirá o compositor, através dos sons, dos objectos, dos processos, das técnicas, as suas obsessões mais fortes e vivas? Na nossa opinião, sim. No caso de António Pinho Vargas, os objectos que materializa, os processos que desnuda, as técnicas que descerra, os universos que representa, são diversos e seus, tornando-se, em alguns casos, únicos. As imagens de som, cor e sombra que se descobrem são o involuntário e o instintivo das obsessões que encerra enquanto ser e ter. As suas obras, materializando as metáforas que corporaliza continuamente, bem como alguns aspectos do seu ser e ter, tornam-se nossas no momento da sua interpretação, revelando-nos por um lado

alguns modos de pensar e existir que são seus, e por outro, o eu que as entende e goza.

Sabendo que, por um lado, toda a obra de arte obedece e vivifica uma necessidade intrínseca à própria vida, necessidade essa que o artista sente e da qual tem uma percepção, por vezes pouco clara, e sabendo que os objectos sonoros são os elementos que a definem, reflectindo uma imagem e uma emoção sentida pelo seu autor, cabe ao intérprete, e ao ouvinte, desfrutarem, se assim o entenderam, e quiserem, o universo de sons e emoções veiculado por ela e pelo seu autor. Contendo, e definindo, espaço-temporalmente, um objecto imaginário de natureza emocional, a música define-se na obra, desnudando-se num mundo de aforismos. O músico recria um mundo premente de significação, assentando uma compreensão intuitiva das formas, as mesmas formas que se expressam através da vida. No entanto, o sentimento expresso não é objectivado. Encontrar o equilíbrio entre o universo do compositor, transcrito no texto musical, e o universo do intérprete, traduzido na gestualidade da obra, é tarefa de todo o intérprete. Ádua, mas dignificante, surge como significante da própria vida.

‘Mirrors’

A obra de António Pinho Vargas, diversa e significativa, vislumbra existências oníricas, desmembra fragmentos de vida que se nutrem nos sons, nas cores, nas brumas, nos significantes e nos significados do existir. A palavra que a narra, sob o véu de um gesto revelador, é o espelho do entusiasmo que lhe dá corpo e vida. A obra, essa, persiste acalmando a pulsão e o nojo criativo. Esse espelho, reflectindo a imagem da criação, do fito e da alma, encontramos-lo em toda a obra do autor, e expressamente em *Mirrors* (1989), para piano, obra cujo título condiciona alguns dos seus parâmetros. A obra, composta de três andamentos, desnuda universos distintos em cada um deles. No entanto, e devido às técnicas expressas no seu segundo, limitaremos este texto à análise deste.

Mirrors II

A segunda pela que compõe *Mirrors* de António Pinho Vargas revela a influência de Pierre Boulez, bem como a estratificação organizativa da obra a partir de elementos do passado. Neste sentido, *Mirrors II*, desnuda três estratos sonoros revelando uma textura musical diversa do primeiro andamento. A disposição num sistema de três pautas concorre para uma mais fácil definição e caracterização por parte do analista e intérprete. Assim, a cada uma das pautas é atribuído um processo de manipulação dos materiais que, embora de forma diferente, utiliza alguns dos constituintes dos outros estratos. Assim, e no estrato superior, Pinho Vargas dispõe,

compassos 1 a 13, e ao nível das alturas, a sua série segundo a sequência $O12 \rightarrow O9 \rightarrow O6 \rightarrow O3 \rightarrow O12$. Em seguida, compassos 17 a 23, utiliza o seu retrogrado, ou seja, as séries $RO12 \rightarrow RO9 \rightarrow RO6 \rightarrow RO3 \rightarrow RO12$, terminando a obra, a partir do compasso 26 com a exposição das séries $O12 \rightarrow O9$. O seu encadeamento faz-se através dos quatro últimos sons de cada série, os quais encadeiam nos quatro primeiros da série seguinte. A nível rítmico os constituintes da combinatoria apontada apresentam uma forte caracterização cromática. Em cada uma das séries as constituintes rítmicas são diversas. A nível formal, o elemento retrogrado surge bastante mais rápido e irregular enfatizando um discurso mais enérgico e tumultuoso. O tempo, esse, mantém-se inalterado. Por outro lado, a natureza expressiva da textura surge agora modificada, não pelo uso de um tempo mais rápido mas, isso sim, pelo uso de uma rítmica mais intensa, durações mais curtas, uma dinâmica mais diversa e aplicada, agora, nota a nota. Os dois estratos que a suportam concorrem para o mesmo efeito. O final da peça, a partir do compasso 26, numa dinâmica e rítmica mais calma, conseguida pelo uso de durações predominantemente mais longas, e dinâmica menos fortes e articuladas, concorre para a determinação de uma textura mais serena, calma e conclusiva.

O segundo estrato, por nós definido como voz intermédia, veicula os princípios inerentes ao uso da *Color* e da *Talea*, assim como o uso da série dodecafónica já proposta no primeiro estrato, voz superior. Utilizando conceitos e elementos do passado, Pinho Vargas submete este estrato a leis de organização diversas. Somente o arquétipo permite a sua utilização. Através desta noção, o compositor permite-se sobrepor realidades distintas, concebendo um elemento de som regido por estruturas formais e discursivas diversas. Sabendo que numa *Talea* se adapta ao *tenor* (no século XIV, uma melodia gregoriana sobre a qual se construía o edifício constra pontístico), uma estrutura rítmica que se encontra repetida de forma contínua, e que, a *Color*, é uma expressão latina pela qual se designava, no século XIII, uma melodia que era repetida continuamente, constatamos que Pinho Vargas utiliza uma *Color* composta por dez agregados sonoros. Esta, não manifesta um centro tonal pois concebe-a a partir da sequência serial proposta no primeiro estrato. Compondo uma estrutura constituída por agregados de natureza diversa, fruídos segundo um esquema preciso e denunciando uma funcionalidade própria, Pinho Vargas permite assim a interacção entre universos organizativos diversos histórica e estilisticamente.

Na construção da sua *Color* Pinho Vargas utiliza então a sequência de série $O12 \rightarrow O9 \rightarrow O6 \rightarrow O3$, que encadeará, em seguida, em $O12$, manifestando-se o problema do não uso dos sons ré # e ré natural – sons

1 e 2 de O6, ou sons 9 e 10 de O9 – mas sim do som mi, manifesto no sexto acorde da *Color*. A *Color* descrita surge segundo a sequência que passamos a descrever: duas vezes em movimento original, dos compassos 1 ao 13 completa; uma sequência incompleta, enunciando os acordes 1 a 5, compassos 13 a 16, e os acordes 4 a 1, compassos 17 e 18; duas vezes em movimento retrogradado, dos compassos 18 ao 25, completa; duas vezes em movimento original, completa, dos compassos 26 a 49 e, para finalizar, uma sequência incompleta, do acorde 1 a 5, ao longo dos compassos 49 a 57. Composta por 10 acordes diversos, será repetida a velocidades de execução diversas, consequência da *Talea* que se encontra em uso. Formalmente a obra encontra-se dividida em três seções coincidentes com a mudança de *Talea*. A natureza da *Talea* reforça a natureza da textura que se quer fruída. A nível rítmico, a dimensão da *Talea* não acompanha a dimensão da *Color* havendo, por isso, um desfaseamento constante entre as duas organizações, a melódico-harmónica e a rítmica.

A nível rítmico Pinho Vargas utiliza três *Taleas* compostas por oito durações sendo que a primeira contem em si mesma um eixo de simetria. A primeira *Talea* surge três vezes dos compassos 1 a 15, sendo cadenciada com uma semibreve no compasso 16, final da primeira seção de *Mirrors II*. A sua apresentação faz-se dos compassos 1 a 5, repetindo-se dos compassos 6 a 10 e 11 a 15. A segunda *Talea* surge dos compassos 17 a 25 acompanhando o movimento retrogrado da sequência das séries apresentado no estrato superior. Ao nível das durações estas são mais curtas dinamizando fortemente o discurso. *Talea II* é apresentada dos compassos 17 a 19 sendo repetida nos compassos 20 a 22 e 22 a 24. Mais uma vez segue-se um elemento cadencial em semibreve. A terceira seção de *Mirrors II*, compassos 26 a 57, veicula a terceira das *Taleas*. A *Talea* surge do compasso 26 a 33 repetindo-se, em seguida, dos compassos 34 a 45 e 46 a 55. Mais uma vez é cadenciada por um elemento, neste caso, em breve (o dobro das anteriores). De natureza diversa das demais, enfatiza a natureza do discurso proposto pelo autor.

No estrato correspondente à voz inferior, Pinho Vargas sequencia três vezes o mesmo processo de formalização, o qual se encontra realizado sobre elementos, no entanto, diversos. Assim na primeira seção da peça, compassos 1 a 16, Pinho Vargas cria um elemento rítmico onde verificamos que, a primeira das durações é encurtada de uma semicolcheia, e a segunda, ao contrário, aumentada do mesmo valor. O compasso 9 serve de eixo ao processo descrito, sendo o valor base proposto, o de semibreve.

Do compasso 17 ao 25 constatamos o uso do mesmo processo, sendo que, neste caso, o valor de tempo adicionado ou subtraído é o equivalente a uma duração de fusa num elemento base de mínima. Melodicamente

segue a mesma configuração que nos primeiros 16 compassos da obra. Na terceira vez que é proposto, o processo realiza a subtração ou adição de um valor de colcheia a um valor base, neste caso, de breve, surgindo neste caso a partir do compasso 26. Melodicamente segue a estrutura proposta já nos compassos 1 a 16 e 17 a 25. Esta estrutura comporta também ela uma simetria quando analisamos a sequência de sons presente dos compassos 1 a 10. Composta pela sequência de 9 sons e a sua retrogradação, ela é igualmente predominantemente cromática.

Conclusão

De uma extrema economia de meios, Pinho Vargas realiza uma articulação constante dos mesmos elementos, processos e técnicas, desenvolvendo, todavia, uma obra sempre diversa e imaginativa. No processo compositivo, “permanecerá matéria o que for impenetrável, [...] será promovido a forma o que for estruturado racionalmente” (Pousseur, 1953, s.p.). Assim, depois de formalizado e racionalizado, o material musical, torna-se forma, construindo, no espaço e tempo da obra, um objecto sonoro vivo. Pinho Vargas, usando de mestria plena, significa e materializa na obra musical a obsessão urgente de criar.

Referências

- Pousseur, Henri, (1953) “De la recherche concrète à une musique,» artigo inédito.
- Vargas, António Pinho (2002) *Sobre a Música, Ensaios, Textos, Entrevistas*. Porto: Edições Afrontamento.

5. APROPRIAÇÕES

APROPRIAÇÕES

J. Paulo Serra COMISSÃO CIENTÍFICA

Os criadores cujas obras se analisam nos textos incluídos neste capítulo caracterizam-se, antes de mais, por trazerem para o seio da arte os elementos, as formas e os contextos que, à partida, lhe seriam estranhos; ou seriam estranhos, pelo menos, a uma forma mais tradicional de entender e praticar a arte. É o que acontece, por exemplo, e para falarmos dos casos mais notórios, do ateliê (Helena Almeida), da terra e do sangue (Karin Lambrecht), do espaço e da estrutura (Lygia Clark).

Um dos efeitos desta apropriação artística do mundo é a ampliação crescente do domínio do artístico e a conseqüente diminuição do não artístico – um processo que, no limite, poderia conduzir ao ‘pan-artismo,’ à ideia de que ‘tudo é arte,’ seja porque já o é, seja porque pode potencialmente vir a sê-lo.

Esta ampliação crescente do artístico em relação ao não-artístico não pode deixar de pôr em causa – mais uma vez – a concepção comum acerca da ‘realidade.’ De facto, se a história da humanidade – da cultura – nos ensina algo, é que nunca existiu isso a que se chama a (uma) ‘realidade’; que esta é, antes de mais, uma criação humana, técnica, simbólica e imaginária. No contexto desta criação a arte teve, tem e terá sempre um papel de destaque, já que ela tem a ver com o domínio daquilo que para nós é primário: o domínio da *aisthesis*, da sensação ou, em termos mais contemporâneos, da nossa percepção do mundo. Que essa percepção possa ser ‘estética’ significa, em última análise, que percebemos apenas aquilo que, de uma forma ou outra, é capaz de chamar a nossa atenção, de despertar em nós determinadas ‘sensações’ – permanecendo mais ou menos cegos em relação a tudo o resto.

Foi, quiçá, a consciência deste carácter criador e configurador da arte que levou às afirmações de que a arte (a poesia) nos permite a recepção das mensagens dos deuses (o Platão do *Íon*), a realização do Absoluto (Hegel), o desvelamento do Ser (Heidegger), ou a conciliação paradoxal da Coisa e do Nada (Oiticica). Este tipo de posições permitiria atribuir, à arte, uma ‘essência’ mais ou menos predeterminada, de que cada um dos momentos, obras e autores representariam concretizações mais ou menos conseguidas. Não é nessa direcção, contudo – e, quanto a nós, bem – que aponta a generalidade dos textos incluídos neste capítulo.

Eles apontam, antes, na direcção que afirma que, longe de ter uma essência predeterminada, a arte só existe enquanto permanente invenção

de si própria, de que só se conhece o que ela é depois de produzida – à semelhança do que acontece com o pensamento que, diz algures Merleau-Ponty, apenas se me revela na escrita. Depois de produzida, mas não só. Com efeito, a arte que o criador vai criando nunca é exclusivamente do criador – antes aparece, sempre, como um produto simultâneo do criador e do receptor. A obra de arte não é mais – e já é muitíssimo – do que este diálogo que ela é capaz de instaurar entre a sua origem e o seu destino. No entanto, tal nada obsta a que o diálogo que é a arte envolva uma dialéctica que visa instalar o transcendente no imanente, o infinito no finito, o eterno no presente; e isso em toda a arte, da mais efémera à mais duradoura.

Este valor superior da arte revela-se, também, no facto de em muitos casos – sempre? – a arte ser um trabalho da cultura sobre a própria cultura, um trabalho de (re)criação do já criado. A arte aparece, nesta dimensão, como uma meta-linguagem, incorporando em si linguagens, códigos e objectos já existentes, jogando com eles, produzindo mesmo a sua desconstrução e posterior reconstrução. Tal processo é perfeitamente visível no caso da incorporação da tipografia na escrita, de que resulta a ‘poesia tipográfica’ (Salette Tavares), ou, num movimento de certo modo inverso, no da incorporação da escrita e de outros códigos culturais na pintura (Pedro Osakar).

Tal como se, enquanto Ulisses demanda Ítaca, Penélope não pudesse deixar de fazer e desfazer a sua teia.

O ATELIER DE HELENA DE LEOPOLDO A JOANA

Francisco Cardoso Lima¹ & João Mota²

¹Portugal, Departamento de Comunicação e Arte-Universidade de Aveiro (UA). Artista visual e doutorando na UA. Bolseiro Fundação para a Ciência e a Tecnologia

²Portugal, Departamento de Comunicação e Arte-Universidade de Aveiro (UA). Artista visual e professor na UA. Membro fundador da Unidade de Investigação ID+

Resumo

A partir da importância transversal que o atelier assume no percurso artístico de Helena Almeida, este trabalho procura reflectir sobre o atelier enquanto meta-território amoral. O atelier como o lugar do artista.

'Eu Estou Aqui,' Helena Almeida, Atelier, Meta-território, Amoral

Abstract

Having as a starting point the transverse significance the artist's studio assumes in Helena Almeida's artistic practice, this paper intends to (re)think the artist's studio as an amoral meta-territory, or the artist's studio as the artist's place.

'I Am Here,' Helena Almeida, Artist's studio, Meta-territory, Amoral

Introdução

Esta comunicação sedia-se num momento específico do percurso artístico de Helena Almeida. Parte do trabalho *Eu Estou Aqui* (Figura 1) para apresentar uma reflexão sobre aquilo que parece ser um nó criativo/processual na sua obra: a relação artista/atelier.

Esta reflexão desenvolve-se quer através da análise dos três grandes momentos do percurso criativo da artista (descritos no capítulo 1. 'Do Objecto ao Atelier'), quer através de um conjunto de obras que, elas próprias, tornam clara essa relação (apresentadas no capítulo 2. De 'Dentro de Mim' a 'Eu Estou Aqui').

A artista plástica H. Almeida é filha do escultor Leopoldo de Almeida, é mãe da artista plástica Joana Rosa e é casada com o arquitecto Artur Rosa (também seu fotógrafo). Nasceu em 1934, em Lisboa, onde actualmente vive e trabalha. Participou na exposição colectiva 'Alternativa Zero' (1977) e expôs na Fundação Calouste Gulbenkian (1983 e 1987), Fundação de Serralves (1995), Centro Galego de Arte Contemporânea (2000), MEIAC-Museu Ibero-Americano (2000), Centro Cultural de Belém (2004). Ainda, representou Portugal nas Bienais de Veneza de 1982 e 2005, comissariadas por Ernesto de Sousa e Isabel Carlos, respectivamente.

Lugares Estruturais: Do Objecto ao Atelier

Apresentam-se os 3 momentos do percurso criativo da artista com base na análise do capítulo 1 do estudo ‘O Atelier enquanto lugar e processo de criação artística’ (Cardoso Lima, 2007) que funcionou como alavanca para esta reflexão.

Esse texto constitui-se como um material de análise ultra-volumoso, e como noutros materiais volumosos, também aqui a plasticidade e a variedade de manifestações no uso da língua com sentidos equivalentes reivindica para metodologia a utilização da ‘condensação descritiva.’ Pretende-se assim reconduzir o conjunto de formas complexas a unidades de sentido comuns simples.

Através de um vocabulário descritivo-condensador, dirigiu-se o sentido veiculado a níveis de abstracção elevados aos respectivos lugares estruturais comuns do discurso, gerando, num movimento indutivo, o seguinte esquema de inteligibilidade composto por um conjunto de *topos* essenciais para a compreensão da obra de H. Almeida (Albarello, 2005):

A Desconstrução do Objecto Herdado

A importância da família enquanto metáfora de um legado cultural, enquanto vivência individual/*herança pessoal*, enquanto entidade abstracta. O grande quadro familiar herdado (e o seu empenho em desmontar um conjunto de linguagem e processos sediados na academia) marca de forma inequívoca aquilo que o estudo aponta como 1º momento do corpo de trabalho de H. Almeida (~1967 ~1979).

O outro e a Dualidade

A importância da dualidade dentro/fora, frente/trás, cá/lá, assenta no confronto verdadeiro/falso, numa posição dividida entre o bem e o mal.

É justamente pelo desinteresse pelo *objecto herdado* e pela inutilidade da busca moral do *outro* que se esgota o 1º momento do corpo de trabalho de H. Almeida (~1967 ~1979).

O Negro, uno

O abandono ou a morte do pai (entendendo este pai como metáfora do precedente) explica a entrada no negro e a transferência dos interesses de H. Almeida do *outro* para si, do objecto para o artista, num processo de denticidade, de intimidade, de unidade, que marca o 2º momento no percurso de H. Almeida (~1980 ~1993).

O zero, o neutro e a amoralidade

A importância do eu (ou do esse) sem simbologia moralizante e perto



Figura 1. Helena Almeida (2005a), *Eu Estou Aqui*. Fotografia p/b, 125x145cm.



Figuras 2 e 3. Helena Almeida (1998), Da série *Dentro de Mim*. Fotografias p/b, 95x74cm.

do neutro. Depois do abandono dos valores, abandonada a moral, neste momento privilegia-se o amoral como estratégia para chegar ao absoluto. O território do atelier adquire o grau zero neste 3º momento da obra de H. Almeida (~1994 ~2006).

Ao longo destes 3 momentos, de formas diversas e a diferentes níveis, o atelier em H. Almeida é não apenas um elemento estruturante como também se aFigura parte primordial na construção do seu grande quadro pictural de uma forma transversal. É essencial perceber esse meta-território para compreender a obra da artista.

Corpo de Obras: De ‘Dentro de Mim’ a ‘Eu Estou Aqui’

Apresenta-se um conjunto de obras (Figuras 2 a 5) que recorrem à presença física de H. Almeida no seu espaço de trabalho e que enquadram e equacionam objectivamente a relação artista/atelier.

Desde 1994 (e de forma particularmente grave nas últimas obras: 2003, 2004, 2005) a relação artista/atelier ganha uma dimensão fusional extraordinária. O atelier parece conquistar um papel estruturante no processo de criação e na própria obra de arte. O atelier parece ser simultaneamente o objecto artístico e o acontecimento fundamental da obra.

Particularmente na série de obras realizadas para a exposição ‘INtus,’ (Figura 6, 7 e 8) torna-se pungente a união entre artista e atelier. Um no outro. Deixam de ser duas entidades distintas. Passam a ser uma só entidade, não divisível: esse processo de abandono de si enquanto entidade individual para conquista de outra coisa, não comprometida com o outro nem comprometida consigo. Na esfera do absoluto, do amoral.

A sua obra parece ser o seu atelier. E expor-se totalmente expondo o atelier parece ser o objecto artístico mais transparente de H. Almeida e, simultaneamente, mais intenso e mais desconcertante, justamente pela simplicidade da sua transparência.

Conclusão

A partir da importância transversal que o atelier assume ao longo dos 3 momentos do percurso artístico de H. Almeida e a partir da introdução do atelier na própria obra da artista, este trabalho procura reflectir sobre esse objecto outro que não o atelier enquanto o lugar físico. Procura o atelier entendido como um espaço que remete para outros territórios que ultrapassam as quatro paredes da sua construção. Longe de querer encontrar uma definição para atelier, trata-se da desconstrução desse lugar comum.

‘Eu Estou Aqui,’ título da obra que alavancou esta reflexão, foi traduzido para inglês como ‘I Am Here.’ Esta tradução é particularmente feliz pela clara abertura causada na ampliação do *estar em ser*. ‘Eu Estou



Figuras 4 e 5. Helena Almeida (2000), da série *Dentro de Mim*. Fotografia p/b, 103x82,6cm e 103x72cm.



Figuras 6, 7 e 8. Helena Almeida (2005b), da série *INtus*. Fotografia p/b, 125x90cm cada.

Aqui' ou 'I Am Here' pode ser lido como 'Eu Sou Aqui:' este é o meu lugar. O atelier é o lugar do artista.

E em H. Almeida aquilo que nos é apresentado é já mais que a artista, é a mancha da sua presença como parte compositiva, abandonada, despida, despojada, absoluta, essencial. A artista está no seu atelier não precisando já de estar. O que se vê é a intensidade desse corpo todo (e nenhum), artista/atelier, amoral.

E o que os une? Parece ser tão relevante o *eu* do autor como o *aqui* do lugar. Autor/lugar, artista/atelier, parecem combinar-se numa só coisa. Parece ser este o trabalho da artista: transformar o *eu aqui* numa terceira coisa, numa outra coisa. Aquilo que os une é a presença de um no outro. O atelier transforma-se num território de todas as possibilidades. O atelier é o meta-território do artista, livre para o exercício da liberdade.

Depois da dualidade moral registada no 1º momento; depois da artista enquanto unidade, unidade essencial, registada no 2º momento; será este vazio, este zero absoluto, amoral, a grande questão levantada pela artista no 3º (e até agora último) momento do seu percurso artístico? Nas palavras da própria artista: 'Quis experimentar [...] essa zona vazia. Numa espécie de penúltima expressão' (Almeida, 1994, p. 84). Esta zona vazia parece ser, precisamente, a amoralidade resgatada para o lugar da criação, para o atelier como um meta-território, livre.

Cheguei a uma conclusão: Tenho-me a mim, só, só a mim, e quanto menos fizer melhor. (Almeida, 2005).

– Não tenho mais nada...

– Eu tenho-me.

– Não tenho mais nada e não vou fazer muito mais do que isto.

– Eu não quero fazer muito mais do que isto.

– Eu estou aqui

– Aceitem a minha intensidade

– Aceitem-me assim

– Aceitem-me. (Almeida, 2005).

H. Almeida desconstruiu o edifício moderno herdado para o reconstruir em torno da amoralidade, entregando-o agora como legado artístico, vago, aberto e amoral, a Joana Rosa, sua filha. E a todos nós.

Referências

- Albarello, L. et al. (2005) *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* Lisboa: Gradiva. ISBN: 9789726625544.
- Almeida, Helena (1982) Helena Almeida Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Catálogo de exposição.
- Almeida, Helena (1998) Da série *Dentro de Mim*. Reprodução de fotografia. Disponível em *Helena Almeida – Pés no chão, cabeça no céu* (2004).
- Almeida, Helena (2000) Da série *Dentro de Mim*. Reprodução de fotografia. Disponível em *Helena Almeida – Pés no chão, cabeça no céu* (2004).
- Almeida, Helena (2005a) *Eu Estou Aqui*. Reprodução de fotografia. Disponível em *inTUS Helena Almeida* (2005).
- Almeida, Helena (2005b) Da série *INtus*. Reprodução de fotografia. Disponível em *inTUS Helena Almeida* (2005).
- Carlos, Isabel (2005) *Helena Almeida Dias quasi tranquilos* Lisboa: Editorial Caminho. ISBN:9896121176.

OITICICA EM RELAÇÃO A MALEVICH E STELLA PARA PENSAR O MONOCROMO

Katia Prates

Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Artista visual, doutoranda em Poéticas Visuais.
Entre os locais de suas exposições individuais estão: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Centro Cultural São Paulo,
Museu de Arte Contemporânea/Rio Grande do Sul, FUNARTE/Rio de Janeiro

Resumo

Este artigo trata de algumas concepções que constituem o monocromo na arte visual. Partindo da análise das idéias antagônicas que Malevich e Stella desenvolveram a respeito de suas pinturas monocromáticas, é possível reconhecer que ambas encontram-se presentes na experiência da cor proposta por Oiticica em sua série monocromática 'Invenções.'
Monocromo, Oiticica, Malevich, Stella, Cor

Abstract

This article deals with some conceptions of the monochrome in visual art. From the analysis of the antagonistic ideas that Malevich and Stella developed about their monochromatic paintings, it is possible to acknowledge that they are both present in the experience of color proposed by Oiticica in his 'Invention' monochromatic series.
Monochrome, Oiticica, Malevich, Stella, Colour

Introdução

O plano monocromático autônomo no campo da arte visual carrega uma intensa carga de subjetividade, posto que é área aberta a diferentes abordagens, pensamentos e interpretações devido a sua ampla entrega ou total obliteração em relação ao observador. Indagar sobre seu funcionamento é sempre retornar à sua origem, ao propósito do artista que a produziu.

O artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) realizou pinturas monocromáticas entre os anos 1959 e 1962 na série intitulada *Invenções*. A partir deste trabalho, Oiticica viria a realizar as obras pelas quais é mais conhecido, como as séries *Núcleos*, *Penetráveis* e *Parangolés*. Nestas séries subsequentes, ele radicalizaria as descobertas criativas que *Invenções* lhe trouxe. Estas descobertas se referem à cor e sua dinâmica e força, no que ele considerou ser um evento que não somente implicaria o espaço, mas também o tempo.

Para investigar o potencial que pode abrigar o pensamento criativo sobre uma área monocromática, trago duas abordagens opostas entre si que, no entanto, encontram-se entrelaçadas nos propósitos da série

Invenções (1959-1962) de Oiticica. Trata-se dos antagonísticos pensamentos que envolvem as pinturas suprematistas que Kasimir Malevich (1879-1935) executou no final dos anos 1910 e as telas minimalistas de Frank Stella (1936) realizadas no final dos anos 1950.

Para pensar o monocromo

A área plana com uma única cor aparece no mundo das artes visuais com exibição da pintura *Quadrado preto suprematista* do pintor russo Kasimir Malevich em São Petersburgo em 1915, época de intensa efervescência cultural na Rússia, momento que antecede a transição do czarismo à revolução socialista que se estabeleceu em 1917.

Através de suas pinturas monocromáticas, Malevich já não busca mais que o plano da tela represente o mundo, mas que o evoque misticamente e, mais do que isso, torne perceptível a dimensão metafísica de onde emana a revelação do *nada*. “No vasto espaço do repouso cósmico atingi o mundo branco da ausência dos objetos, que é a manifestação do nada revelado” (Vallier, 1986, p. 123). Esse *nada* não seria uma inexistência ou um vácuo, mas seu oposto: plenitude e amplidão onde todos os objetos tornam-se vibrações em existência primordial.

Ao pintar um quadrado branco sobre uma superfície também branca (Figura 1), há a anulação da superfície como imitação da realidade e sua instauração como área onde a concepção da forma é o caminho para a percepção do âmago das coisas. “Este, afirma [Malevich], é o ponto onde aspira chegar, pois só nesse ponto, no ‘nada revelado,’ é possível ultrapassar o real e pôr a nu o que o transcende” (Vallier, 1986, p. 109). Para ele, a pintura existe além de si mesma como uma espécie de acesso que pode modificar o modo de apreender o mundo.

Durante as décadas de 1950 e 1960, Frank Stella (Figura 2) fez parte de um grupo de artistas estadunidenses – os minimalistas – que tinha um interesse muito pontual ao executar suas obras: eliminar delas qualquer tipo de representação e até mesmo de referência. Para Stella, a pintura monocromática demonstrava a pura materialidade da tinta e da tela sob ela, propondo uma arte visual destituída de transcendência em trabalhos de formas simples e geométricas e materiais cotidianos. Em entrevista realizada em 1966, o artista nos fala da pintura como coisa:

Minha pintura é baseada no fato de que só aquilo que pode ser visto nela está nela. É realmente um objeto. Qualquer pintura é um objeto e qualquer um que se envolva nisso suficientemente, ao final terá que encarar a natureza de objeto daquilo que está fazendo. Ele está fazendo uma coisa (Stiles, 1996, p. 120).

Para Stella, a tinta é boa *na* lata. “Tentei manter a tinta tão boa quanto estava na lata” (Stiles, 1996, p.120). Intocada, a tinta é boa em todo seu conteúdo de funcionalidade, como função pura. Na lata, conserva suas condições ideais: está pronta para servir ao uso massificado sendo útil para cobrir superfícies em paredes, portas, automóveis. Nesse caso, não estaria em foco o ideal utilitário dessa lata de tinta e aquele mundo cotidiano não se tornaria parte do tema dessas obras?

Suprematismo e Minimalismo usaram a matéria como objetivo; o primeiro, ao desejar dissolvê-lo em energias incorpóreas; o segundo, ao ambicionar afirmá-la como existência plena e total. Ambos movimentos artísticos tiveram a intenção de colocar em foco elementos que cumprem funções fora do campo da arte e absorvê-los.

Esses dois argumentos tão diversos encontram-se simultaneamente no pensamento que envolve a série de pinturas monocromáticas *Invenções* do artista brasileiro Hélio Oiticica. Realizada entre 1959 e 1962, esta série despertou em Oiticica uma apreensão mais aguda sobre a cor e é a partir dela que ele vê surgir um evento ‘espacio-temporal’ (Oiticica, 1986, p.16) na pintura. É, assim, com a ocorrência de um fluxo no tempo que se dará a experiência do plano monocromático. Para Oiticica, a cor passa a ter uma materialidade orgânica, um corpo. “[A cor] tende a se ‘corporificar’; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o ‘corpo da cor’” (Oiticica, 1986, p.23). É do encontro entre o corpo vibrante da cor com o também vibrante corpo do observador que se dará o embate da pintura com o mundo onde se encontra, seu espaço e seu público. Não se trata de uma fisiologia, mas de complexidades que abrangem as possibilidades intrínsecas de apreensão do visível e do sensível.

Frente à pintura de Malevich deveria haver uma bifurcação entre o acontecimento fora da tela e aquilo que é proposto pela pintura. O observador estaria em contato com dois estados, o da vida cotidiana e o do *nada revelado*. Por outro lado, frente às telas minimalistas, a pintura deveria evitar que o observador tivesse qualquer distanciamento de sua principal característica: sua concretude de coisa.

No entanto, Oiticica oferece tanto a ultrapassagem do objeto – pela experiência viva – quanto a implacabilidade daquilo que ele é: cor. Para Oiticica, a pintura se instauraria na corrente incessante do tempo, como um corpo tão pulsante quanto o de seu observador. Seu funcionamento não ocorreria somente como conduto nem simplesmente como tinta, mas como vibrante oferta temporal ao participante. Uma oferta do instante da experiência em seu embate único e imediato que viria a se tornar ainda mais evidente nas posteriores propostas dimensionais (muitas ainda monocromáticas) do artista brasileiro ao público, como: em *Núcleos*

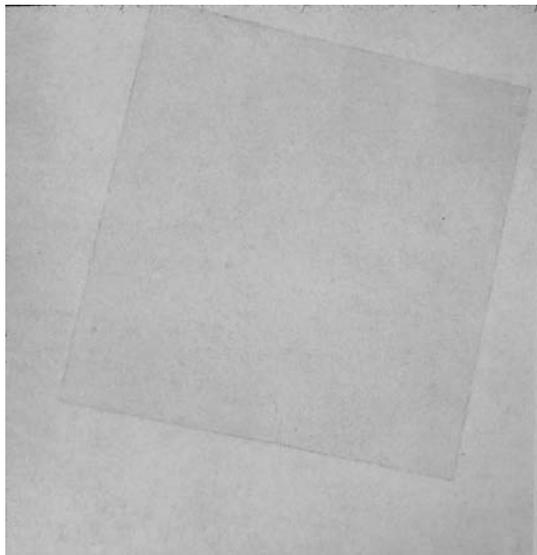


Figura 1. Kasimir Malevich (1917) *Quadrado branco sobre fundo branco*, óleo sobre tela, 79,5 cm x 79,5 cm, Museu de Arte Moderna, Nova York.



Figura 2. Stella pintando em seu estúdio, New York (c. 1960).

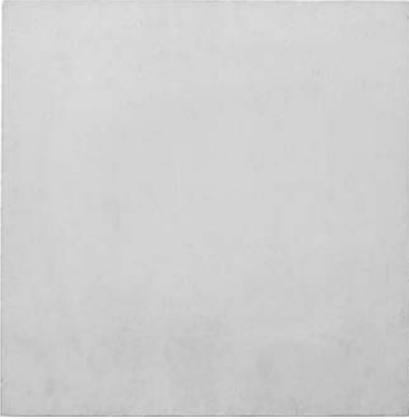


Figura 3. Hélio Oiticica (1959) *Invenção n. 2*, 30cm x 30cm, Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro.



Figura 4. Hélio Oiticica (1960-66) *Grande Núcleo*, tinta a óleo e resina sobre madeira, Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro.



Figura 5. Hélio Oiticica (1960) *Penetrável PN1*, Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro.



Figura 6. Hélio Oiticica (1964-65) *P07 Parangolé Capa 04*, 1964-65, tinta, tela, tecido, saco plástico, 1310 x 985 x 60mm, Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro.

(1960-1963), onde há o perambular entre as chapas de cor; em *Penetráveis* (1961-1980), projetos de ambientes fechados ou em *Parangolés* (1964-1968), obras para serem vestidas.

Conclusão

Embora as áreas monocromáticas sempre estejam vinculadas às concepções de seus criadores, é na experiência do observador que elas se realizarão. Nessa frágil conexão, a obra opera sua potência, como objeto que transporta, veta ou que é pura emanção da cor. Talvez esse contato entre a obra e o espectador, mediado pela intenção do artista, possa conter o conjunto de todas essas possibilidades simultaneamente, posto que sempre será enigma, que cada espectador decifra e cada artista cifra de acordo com seu próprio universo de potencialidades. Contudo, como percebeu Oiticica, é no instante da experiência, no fluxo do contato destes corpos humanos e pictóricos, mistos de informação e materialidade, que o monocromo migrará de potência da cor para a efetivação das idéias que carrega.

Referências

- Malevitch, Kasimir (1917) *Quadrado branco sobre fundo branco*, [Consult. 2009-11-30] Reprodução de pintura. Disponível em www.usc.edu/dept/LAS/IMRC/course_website/slides11/malev016_opt.htm
- Oiticica, Hélio (1959) *Invenção n. 2* [Consult. 2009-11-30] Reprodução de pintura. Disponível em www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooiticica/guide.shtm
- Oiticica, Hélio (1960-66) *Grande Núcleo*. [Consult. 2009-11-30] Reprodução de instalação. Disponível em www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooiticica/guide.shtm
- Oiticica, Hélio (1960) *Penetrável PN1* [Consult. 2009-11-30] Reprodução de instalação. Disponível em www.rioecultura.com.br/expo/expo_resultado2.asp?expo_cod=1038
- Oiticica, Hélio (1965-65) *Parangolé Capa 04*. [Consult. 2009-11-30] Reprodução de objeto. Disponível em www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooiticica/guide.shtm
- Oiticica, Hélio (1986) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco. ISBN: 0000163538
- Stella, Frank. (c. 1960) *Pintando no estúdio*. [Consult. 2009-11-30] Fotografia. Disponível em highlowbetween.blogspot.com/2007_04_01_archive.html
- Stiles, K. et Selz, P. (1996) *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 0520202538
- Vallier, Dora (1986) *A arte abstracta*. Lisboa: 70. ISBN: 9789724400419

LYGIA CLARK E SEUS OBJETOS DE FLEXIBILIDADE IMPLÍCITA

Teresinha Barachini

Brasil. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Artista visual e professora. Doutoranda em Poéticas Visuais (PPGAV-IA-UFRGS). Mestre em Artes-Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduada Bacharel em Escultura (IA-UFRGS). Professora do Curso de Artes Visuais do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (CAV-CAL-UFSM)

Resumo

Evidenciar como alguns objetos de Lygia Clark, através da flexibilidade implícita, fundam um espaço maleável, antropomórfico, e como as ações entre o sujeito e o objeto transformam a percepção do tempo de duração no ato da proposição.

Lygia Clark, Objeto, Flexibilidade

Abstract

To evidence as some objects of Lygia Clark, through implicit flexibility, they establish a malleable space, anthropomorphic, and as the actions between the subject and the object transform the perception of the duration time into the act of the proposition.

Lygia Clark, Object, Flexibility

Alguns apontamentos introdutórios

Entre os assuntos que venho tratando neste momento está a maleabilidade na escultura, esta não apenas como uma característica material, ou um mero procedimento técnico, mas como uma qualidade intrínseca, a qual estabelece relações distintas ao objeto tridimensional em si, bem como ao espaço no qual este se insere ou conscientiza a inserção do sujeito neste mesmo espaço e, a sua percepção enquanto duração.

Durante a minha graduação nos anos 80, através de catálogos de exposições e Bienais de São Paulo, tive meu primeiro contato com a obra de Lygia Clark (1920-1988), a qual exerceu influência direta sobre a minha atividade como escultora, nos anos que se seguiram. Revisitar algumas de suas obras neste momento é de suma importância, para ressignificá-las junto a minha pesquisa em Poéticas Visuais, no doutorado do PPGAV-IA-UFRGS.

Proponho nesta comunicação um pequeno diálogo, ao trazer os trabalhos de Lygia Clark da década de 60, em específico as suas séries: os *Bichos*, os *Trepantes* e a *Obra-Mole*, com o intuito de tentar entender como a flexibilidade nestas obras tornaram-se parte integrante das suas ações tridimensionais.

Lygia Clark tem seu início nas artes em 1947, no Rio de Janeiro, estudando com Burle Marx e Zélia Salgado. Em 1952, viaja para Paris, frequenta os estúdios de Arpad Szenes, Dobrinsky e Léger. De volta ao Brasil, em 1954, integra o Grupo Frente e, em 1959, assina o *Manifesto Neoconcreto*. De 1970 a 1976, reside em Paris e, neste período, leciona na Faculté d'Arts Plastiques St. Charles, na Sorbonne. Retornando ao Brasil, em 1976, fixa sua residência no Rio de Janeiro, definitivamente.

Tridimensionalidade constituída pela flexibilidade intersubjetiva

A rigidez da escultura foi desconstruída por Claes Oldenburg, no início dos anos 60, com suas 'réplicas-conceitos,' de flexibilidade explícita instaurando o seu pertencimento a espaços específicos, pois para ele 'o lugar em que a obra acontece, esse grande objeto, é parte do efeito, e, em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante fator a determinar os acontecimentos' (apud Goldberg, 2006, p. 124).

Enquanto Oldenburg nos leva para o cotidiano com seus trabalhos de uma monumentalidade amolecida nos redimensionando no espaço da ação destes mesmos, Lygia Clark concebe seus objetos-esculturas em uma escala de proximidade absoluta, posta pelo corpo, e nos lembra que os objetos flexíveis são eles os propositores, dando ao sujeito a consciência da obra e, concomitantemente, fundando o espaço no próprio espectador na duração do ato.

Com os seus *Bichos* (1960-1963) (Figura 1), metálicos, polidos, concebidos para serem múltiplos e não únicos, de articulações móveis, orgânicos na proposição, sem avesso, de aparentes posições ilimitadas, a artista propõe ao espectador para que este se torne co-autor, em reciprocidade de atuação, mexendo-o e vivenciando-o em diferentes movimentos. Quando perguntado quantos movimentos são possíveis no trabalho, Clark lança uma provocação, ao dizer 'não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele, ele sabe' (Clark, 1980, p. 17).

Nesta relação de ativação do objeto pelo co-autor se produz 'uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas,' um diálogo, no qual os *Bichos* reagem às estimulações do espectador. Pois, segundo Lygia Clark, nesta relação existem dois movimentos, de um lado a ação do próprio espectador sobre a obra e, de outro, a autonomia expressiva do próprio *Bicho*, evidenciando a impossibilidade da existência real do objeto, independentemente do sujeito.

O que se torna maleável no *Bicho* não é a constituição física, planos metálicos e dobradiças, mas o ato de modificá-lo no espaço corporal e presencial do espectador. A obra acontece no ato de aproximação entre ambos e, o que se funda é um espaço partilhado em pequenos instantes

de vivenciação, sugeridos pela estrutura da obra que se dobra e desdobra sobre si mesma e no espaço do desejo do tato.

Depois de sua experiência com o trabalho *Caminhando*, acontece um retorno aos *Bichos*, com a obra *O dentro é o fora* (1963) (Figura 2) e, *O antes é o depois* (1963). Estes ‘bichos’ surgem sem dobradiça, estabelecendo-se no corte e nas dobras de seus planos, na relação interna de suas próprias estruturas, tornando o movimento um ato indicativo e contínuo, uma fita de Moebius, alterada do papel – *Caminhando* – para o metal. Sem uma forma definida, recortam-se sobre si mesmos, aparentemente elásticos em suas possibilidades de posições, apresentando-se abertos às transformações que possam vir a ser propostas a eles. A maleabilidade nos mesmos ativa a constituição de um espaço, que se constrói no recorte indicativo de algo do interno, que se presencia no externo. Sobre o *Dentro é o Fora*, Lygia escreve:

Os outros bichos se definiam linearmente no espaço como nossos membros quando se locomovem. Esse no momento em que se estabelece o diálogo com o espectador torna-se o próprio ectoplasma do sujeito e ele, sujeito, vive todo seu espaço cósmico nas deformações do precário pois não há fisionomia estática que o identifique (apud Rolnik, 1999, p. 35).

Entre 1963 e 1964, aparecem os *Trepantes* (Figura 3 e Figura 4). Recortes espiralados de metal os quais se tornam ‘parasitas’ do local de sua permanência temporária. Sua materialidade propositora independe de serem manipulados constantemente, pois eles tendem a se acomodar ao meio. A estrutura da obra ganha corporalidade e visibilidade, numa simbiose com o suporte no qual se apoiam, enroscando-se, precipitando dessa forma uma aparente negação da necessidade de um co-autor ativo.

Os *Trepantes*, ao necessitarem de um suporte, recolocam discussões em torno do elemento base e, de todos os significados que este implica, para a escultura. Mesmo que os suportes, para os *Trepantes*, possam ser infinitamente propostos como um objeto diferente, tal como uma caixa de sapato, ou um galho de árvore, estes estabelecem uma relação de interdependência com a obra, e portanto tornando-se parte constituinte do seu conceito. O suporte referencia-se como corpo, como base, materializando-se como pequenos palcos de atuação da metamorfose maleável dos *Trepantes*.

Ao dispô-los na parede, pendurando-os, estes amolecem gravitacionalmente, trocam de material, ganham peso, tombam para posicionar-se na superfície horizontal, transformando-se em *Obra-Mole* (1964) (Figura 5). O objeto insiste em formular-se por planos maleáveis, feitos de borrachas laminadas entrelaçadas. Ao ser jogado no chão, faz



Figura 1. Lygia Clark, *Bichos*, 1960

Figura 2. Lygia Clark, *O dentro é o fora*, 1963

Figura 3. Lygia Clark, *Trepantes*, 1964 (Clark, 1980)

Figura 4. Lygia Clark, *Trepantes*, 1964

Figura 5. Lygia Clark, *Obra-Mole*, 1964 (Clark, 1980)

com que Mario Pedrosa exclame: ‘Até que enfim pode-se chutar uma obra de arte’ (apud Milliet, 1992, p.86).

O movimento não é mais estabelecido pelas dobradiças, ou pelos planos rígidos metálicos, mas pela relação do objeto com seu corpo no espaço, negando a necessidade de um suporte fixo. Liberto, largado sobre si mesmo, participante efetivo do espaço do espectador, em um diálogo direto de pertencimento deste. O estranhamento que causa esta liberdade amolecida leva muitos a expô-los, não assim soltos, mas referenciados junto a algum suporte, limitando a sua área de atuação, a um espaço específico.

Com a *Obra-Mole*, o espectador retoma a proximidade do corpo-a-corpo com o trabalho da Clark, de maneira a compartilhar solidariamente o espaço externo como espaço intersubjetivo e, assim, ao explicitar a maleabilidade como potencialidade desconstrutiva do ato do outro, em uma alternância permanente, o trabalho torna-se ele mesmo, o propositor.

Conclusão

A artista Lygia Clark, propositora na essência de sua prática, nos instiga com seus objetos a percepção do espaço presencial, aproximando-os ao nosso corpo, e deflagrando o seu acontecimento no tempo da ‘duração,’ reportando-se, assim, a uma temporalidade própria e irrecorrível do próprio ato e, desta maneira, conferindo sentido nas ações de permutações entre o objeto e o sujeito.

Lygia nos lembra que a experiência se vive no instante, ‘como se toda a eternidade habitasse no ato da participação’ e, o ato ‘precisa ser recebido com alegria para ensinar a viver sobre a base do precário’(Clark, 1980, p. 29). Portanto, com seus objetos do início da década de 60, o plano bidimensional não apenas ganha tridimensionalidade, como projeta-se conscientemente para o espectador, fundando o espaço maleável, não monumental, mas antropomórfico, de uma flexibilidade implícita do precário, do efêmero e do existencial.

Referências

- Clark, Lygia (1960) *Bichos*. [Consult. 2009-11-02] Fotografia. Disponível: www.pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100005&lng=es&nrm=iso
- Clark, Lygia (1963) *O dentro é o fora*. [Consult. 2009-11-02] Fotografia. Disponível: www.pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010034372008000100005&lng=es&nrm=iso
- Clark, Lygia (1964) *Trepantes*. IN BOIS, Yve-Alan & KRAUSS, Rosalind (1996). *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou. Fotografia.
- Clark, Lygia (1980) *Catálogo Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Goldberg, RoseLee (2006) *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8533622902, 9788533622906
- Milliet, Maria Alice (1992) *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP. ISBN: 8531400643, 9788531400643
- Rolnik, Suely (1999) “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark.” In *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. [Consult. 2009-11-10] Disponível em www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf

THE REALITY GAMES

LOS JUEGOS DE LA REALIDAD

EL PAPEL DE LA MIRADA A TRAVÉS DE LAS OBRAS DE PEDRO OSAKAR

M. Reyes González Vida

España, departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada. Artista visual y profesora.
Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada.

Resumen

Partiendo de la revisión de la exposición 'The Reality Games/Los Juegos de la Realidad' de Pedro Osakar, este artículo reflexiona sobre los tres contrapuntos que fundamentan el sistema representacional adoptado por el artista en la muestra: (1) imagen, (2) palabra y (3) objeto, analizando las relaciones existentes entre su uso artístico, las maneras culturales de mirar y sus efectos sobre quien mira.

Arte Contemporáneo, Experiencia, Lenguaje, Cultura, Cultura Visual

Abstract

Starting from the review of the exhibition 'The Reality Games/Los Juegos de la Realidad' by Pedro Osakar, this paper reflects on the three basis of the representational system used by the artist in this exhibition: (1) image, (2) word and (3) object, analyzing the relationship between their artistic use, the ways we gaze at things in our culture and their effects on each of us.

Contemporary Art, Experience, Language, Culture, Visual Culture

Introducción

La siguiente comunicación plantea una reflexión sobre la muestra *The Reality Games/Los Juegos de la Realidad* de Pedro Osakar Oláiz (Pamplona, Navarra, 1965). Esta comunicación reflexiona sobre los tres contrapuntos que fundamentan el sistema representacional adoptado por el artista en la muestra: (1) imagen, (2) palabra y (3) objeto, explorando las complejas relaciones que se establecen entre su uso artístico, la experiencia de la persona y la comprensión de los objetos, textos e imágenes en tanto que contenedores de significados culturales, analizando las maneras en que los procesos culturales afectan la construcción de la mirada sobre la realidad.

The Reality Games/Los Juegos de la Realidad

'Todo es real,' explica Pedro Osakar, "solo cambia el nivel de artificio de esa convención que designamos como realidad. También podríamos decir, por el lado contrario, que de todas las mentiras, el arte es la más

veraz” (Osakar en De la Corte, 2009, p.1). De esta forma se refiere el artista a una de las palabras que dan título a su exposición, rescatando uno de los puntos de partida de su trabajo: la confrontación entre la realidad y las convenciones o construcciones culturales instauradas en la sociedad contemporánea.

Para Pedro Osakar, hablar de realidad supone tomar distancia del mundo visual que le rodea. En *The Reality Games* representa un conjunto de posibles realidades, formado por instalaciones, fotografías, dibujos y pinturas que toman como referencia la ciudad y su paisaje. Los muestra en un ejercicio de reflexión crítica y una cierta dosis de ironía en su capacidad dialéctica, revelando una suerte de mecanismos o ‘tramas que están ocultas en las calles de nuestras ciudades’ (Osakar, en De la Corte, 2009, p.1); estructuras que despliegan las complejas relaciones que se establecen entre la cultura, el poder y la construcción de la identidad de la persona.

En su libro *Los Juegos y los Hombres, la Máscara y el Vértigo* (1986) Roger Caillois utilizaba el término *Mimicry* para hacer referencia a los juegos que suponen la aceptación, de forma temporal, de un mundo imaginario. En la *Mimicry* se ‘juega a hacer de’; no obstante, el jugador siempre puede diferenciar su realidad creada de la realidad en la que vive. En *The Reality Games*, Pedro Osakar evidencia este proceso de re-creación y diferenciación, valiéndose de estrategias que combinan imagen, palabra y objeto.

Para ello, Osakar utiliza diversos códigos empleados en el arte contemporáneo que contemplan el arte como lenguaje, que lo enmarcan como estructura autónoma, que lo acercan a lo simbólico, a lo metafórico y al ámbito personal (Figuras 1, 2 y 3). Conoce y conecta con el legado del Arte Pop y sus alusiones de planos recortados a la cultura de masas, así como con el del Arte Conceptual y sus interpelaciones de indagación estética (Pascual, 2009); se comprende dentro de la tendencia ‘neo-conceptual’ donde se ubican artistas que, como él, utilizan la palabra para re-conceptualizar contenidos enunciativos del objeto, el espacio o la imagen, y siente afinidad por los artistas que, como en la ‘Nueva Pintura Alemana’ (Post-Richter & Polke), que entienden ‘la pintura en sí como sistema lingüístico’ (Osakar en Pascual, 2009, pp.4-5).

Relaciones entre imagen, palabra y experiencia estética

Siguiendo a John Dewey, entendemos que el producto físico, acabado, en el que desemboca el proceso creativo de un artista, es un producto potencial, susceptible de activar experiencias vitales en el espectador. Estas experiencias toman el matiz de ‘experiencias estéticas’ cuando se muestran vinculadas a los artefactos estéticos.



Figura 1. Pedro Osakar, *Las mejores vistas de la Ciudad* (2009). Impresión digital sobre madera y Lona Mesh de PVC (260x200 cm)



Figura 2. Pedro Osakar, *La Casa de Ángel* (2009). Óleo y lápiz sobre papel. 55 x 41,5 cm.



Figura 3. A la derecha: Pedro Osakar, *Hotel* (2009); *Museum* (2009); *Gallery* (2009). Óleo y lápiz omnicroom/ Lienzo. 230 x 200 cm. A la izquierda: Pedro Osakar, *Prototipo Hotel* (2009); *Prototipo Gallery* (2009); *Prototipo Museum* (2009). 3 Maquetas de madera y tornillos. 45 x 25 x 30 cm.



Figura 4. Pedro Osakar, *La casa de la doctrina* (2009). Maqueta de madera sobre estructura de silla de acero. 50 x 70 x 75cm.



Figura 5. Pedro Osakar, *El símbolo* (2009). Óleo sobre lienzo y estructura de madera. Cuadro de 600 x 250 cm. Estructura de madera de 680 x 300 x 45 cm.

La experiencia estética está íntimamente relacionada con la comprensión de la cultura. Imanol Aguirre explica que ‘el arte (...) puede ser concebido como un sistema cultural, en el que se engloban las relaciones sociales, políticas, estéticas y culturales que existen detrás de la obra’ (Aguirre, 2004, p. 256). Por tanto, el objeto artístico puede entenderse como un artefacto icónico cultural, contenedor de significados que median en la experiencia estética de la persona.

En esta intrincada red de significados se sitúa el proceso artístico de Pedro Osakar. El artista, conocedor del poder que tanto la imagen como la palabra poseen como transmisores de sentidos, los contrapone en sus obras estableciendo dualidades que, de un lado, desvelan nuestros procesos de percepción visual y de comprensión de significados, y de otro, deconstruyen los códigos, normas, modelos, y valores de la sociedad contemporánea (Figura 3).

Pedro Osakar comprende el poder que posee el texto como catalizador en la obra: nuestra atención rebota contra el lenguaje y vuelve a la imagen, para calibrar mejor la percepción. Podemos observar este procedimiento en su serie *Hotel, Museum, Gallery* (2009) (Figura 3), donde la superposición de texto e imagen evoca nuevas imágenes mentales aportando inesperados sentidos a lo que vemos, cuestionando, en este caso, la funcionalidad, el sentido de uso y consumo en los espacios públicos y/o privados indicados.

La mirada y el uso simbólico de los objetos

En el ámbito artístico contemporáneo, el empleo del objeto como elemento cargado de valor simbólico ocupa un papel esencial en la orientación de la mirada del espectador. Como explica Abraham Moles en su *Teoría de los objetos* (1975), el objeto es un mediador universal, y, a pesar del anonimato que supone su fabricación industrial, se encuentra cargado de valores.

Baudrillard amplía esta reflexión analizando los valores que se ponen en juego en nuestras relaciones con los objetos: de un lado encontramos el *valor de uso* – se necesita cubrir una necesidad y aparece un objeto con dicha función, que justifica su morfología – y de otro un *valor social o de cambio* – aparece cuando el objeto alcanza la categoría de mercancía, de proyección y fascinación para el sujeto, dotándolo de un valor simbólico.

El uso del objeto como fundamento representacional y la puesta en juego de su *valor social* como estrategia artística configura otro de los principios adoptados por Pedro Osakar en *The Reality Games*. En la serie *Prototipo Hotel, Prototipo Museum, Prototipo Gallery* (2009) expone unos prototipos ‘inacabados’ de caravanas como posibles realidades mostradas en un museo que exploran la relación entre el objeto y el

espacio donde se ubica (Figura 4). En *La casa de la Doctrina* (2009) (Figura 4) Osakar recurre de nuevo al uso simbólico del objeto, utilizando una silla como trono y símbolo de poder. Esta obra entra en diálogo con *El Símbolo* (2009) (Figura 5) que referencia un detalle codificado, ampliado y descontextualizado de un símbolo, revisando sus conexiones con las estructuras de poder en la cultura, y con *Manual de instrucciones* (2009) (Figura 7), donde una serie de cuadros – en los que se representa una mesa y una silla – se despliegan, enumerados sin aparente lógica, en un contexto fragmentado, invitando al individuo a la búsqueda de una reconstrucción y visión global – proceso que seguimos cuando aceptamos la pertenencia a un grupo y a un sistema de normas y valores.

Concluyendo: sobre las formas culturales de mirar

Como explica Marian López Cao, la mirada es un acto en el que intervienen aspectos físicos y culturales. Es fruto de las experiencias personales, del aprendizaje y de las convenciones de la sociedad en la que nos movemos. Las miradas no son inocentes ni objetivas, de hecho “cualquier elemento de la imagen está teñido de simbologías culturales de las cuales es difícil desprenderse” (López y Gauli, 2000, p. 44). Las obras presentadas por Pedro Osakar en *The Reality Games* evidencian, de un lado, cómo las imágenes que construyen nuestra cotidianeidad nos confirman, y de otro, nos permiten indagar “sobre las maneras culturales de mirar y sus efectos sobre cada uno de nosotros” (Hernández, 2009, p. 1).

Referencias

- Aguirre, Imanol (2004) “Beyond the understanding of visual culture: A pragmatist approach to Aesthetic Education,” *International Journal of Art and Design Education*, Vol. 23 (3), pp. 256-270.
- De la Corte, Manuela (2009) *El arte, una mentira veraz*. Granadahoy [Consult. 2009-12-20]. Disponible en www.gradahoy.com/articulo/531240/arteluna/mentira/veraz.html
- Hernández, Fernando (2009) *La cultura visual más allá de los objetos y las miradas* [Consult. 2009-12-20]. Disponible en www.congresoarteilustracion.org
- López F. Cao, Marian y Gauli, Juan Carlos (2000) “El cuerpo imaginado,” *Revista Complutense de Educación*, Vol. 11, nº 2, pp. 47-57.
- Pascual, Omar (2009) *Pintar, escribir... Repensando la Imagen (Lenguaje y representación en la obra de Pedro Osakar)* [Consult. 2009-12-20]. Disponible en www.omar-pascual.blogspot.com/2009/10/pintar-escribir-repensando-la-imagen.html

SALETTE TAVARES, MISSIONÁRIA DO ALFABETO POESIA TIPOGRÁFICA

Jorge dos Reis

Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Expõe desenho, vídeo e performance na área da language art. Professor na FBAUL, I.P.Tomar e ARCO. MasterPhil Communication Art & Design, Royal College of Art, Londres. Mestre em Sociologia da Comunicação, Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa. Doutoramento em Belas Artes, Design de Comunicação (UL)

Resumo

Salette Tavares é a praticante de poesia tipográfica de maior fôlego em Portugal. A maioria dos seus poemas experimentais, podem ser considerados poesia tipográfica, tendo em conta a solidez do uso da letra e a harmonia estética das estruturas tipográficas utilizadas nos poemas analisados.
Tipografia, Letra, Poesia

Abstract

Salette Tavares is the most important author of typographic poetry in Portugal. Most of her experimental and concrete poems might be considered typographic poetry due to the solid use of lettering and a clear aesthetic harmony between the typographic structures used in the analyzed poems.
Typography, Letter, Poetry

Introdução

Salette Tavares nasceu em Lourenço Marques em 1922. Onze anos depois vem viver para Portugal. Licencia-se em Filosofia e esta formação levou-a a aprofundar estudos no âmbito da estética.

Durante um ano (1950-51) é professora do ensino secundário. Foi professora de Estética na escola AR.CO de Lisboa em 1974-75 tendo aí deixado um testemunho intelectual importantíssimo; aí realizou a performance *Sou Toura Petra*, que marcaria esta instituição de forma indelével. No âmbito da poesia experimental participou nos cadernos de poesia experimental (1 e 2). Em 1979 realiza a exposição retrospectiva *Brin Cadeiras* na Galeria Quadrum.

A influência de Jeří Kolár

Um companheirismo estético haveria de se desenvolver com Jeří Kolár (Figuras 1 e 2), um poeta concreto da Checoslováquia com quem estabeleceu um canal condutor privilegiado. Sendo um dos poetas tipográficos mais importantes do pós-guerra, Kolár utiliza a máquina

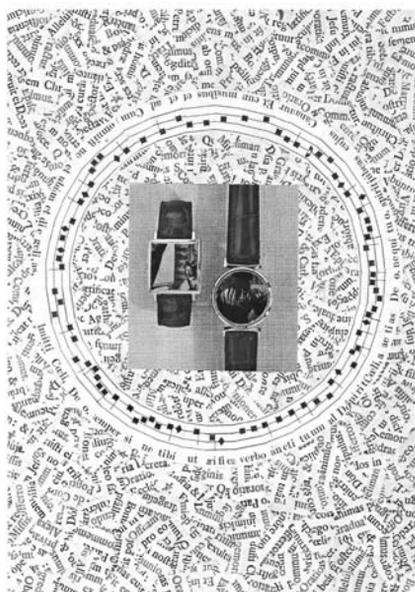
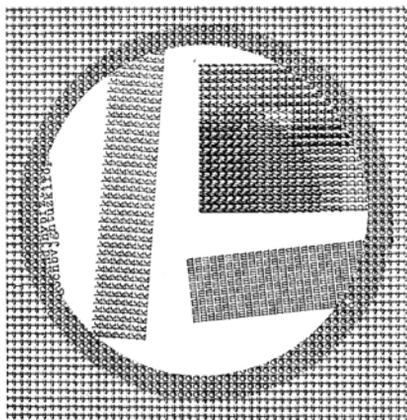


Figura 1 e 2. Jeří Kolář, C.S.S.R.; *Le Poème Evident*, 1967. Fonte: própria.

de escrever como forma de trabalhar com a tipografia, facto que vamos encontrar na obra de Tavares, em abordagens similares.

Interlocutores da obra de Tavares

A poesia de Salette utiliza a tipografia e o espaço branco como silêncio – um silêncio mallarmeano. A sua estruturação gráfica e semântica evoca Schoenberg e o seu *chanter-parler*. A este propósito, escreve Luciana Stegagno Picchio:

Tavares Revela o gosto sinestésico de toda a vanguarda, confirma a individual propensão para a música desta artista total, plástica, verbal, audiovisual
(Picchio, 1992, p. 13)

Mas o testemunho mais importante em torno de Tavares vem de Gillo Dorfles que quase não deixa nada por acrescentar na sua descrição tão lúcida e tão actual, naquele tempo como no tempo presente:

O aspecto musical sonoro, pelo contrário, é mais nítido relativamente ao icónico nas suas Kinetofonias e Parlapatise: este último um poema pseudo-aleatório composto com uma mistura de termos extraídos do Português e do Francês, onde prevalece o elemento irónico (Dorfles, 1992, p. 412)

Análise de poesia tipográfica seleccionada

O trabalho de poesia tipográfica encontra dois tipos de suporte, a espacialização ou tridimensionalidade e a impressão sobre papel, dividindo assim a sua obra em dois grupos.

No primeiro grupo encontramos quatro poemas tipográficos a analisar: *Maquinin, Alquerubim, Ourobesouro, Bailia de Ayras Nunes de Santiago e Dialéctica das formas*.

No segundo grupo encontramos nove poemas tipográficos a analisar: *Efes, Parlapatise, Aranha, Aranhão e Borboleta de Aranhas, Kinetofonia Ri M Ri R, Kinetofonia Takitaki, Quel Air Clair, O Menino Ivo, Fálo fá-lo*.

Obras de poesia tipográfica espacializada e tridimensional

A obra espacial e tridimensional de Salette Tavares é praticamente desconhecida, se exceptuarmos *Alquerubim* e *Ourobesouro*, peças relativamente conhecidas de um meio privilegiado.

Na peça *Maquinin* Salette Tavares aperfeiçoa de forma extremamente equilibrada a utilização da tipografia ao conceber um tipo de letra de grande homogeneidade gráfica. O *Poema Tipográfico* parte de um poema de 1959 onde se descreve aquilo que se veste ao manequim. Neste sentido



Figura 5. Salette Tavares, três fragmentos de *Bailia de Ayras Nunes de Santiago*, 1979.
Fonte: própria.



Figura 6. Salette Tavares, três fragmentos de *Bailia de Ayras Nunes de Santiago*, 1979.
Fonte: própria.

o poema é constituído por doze linhas de escrita descendentes formando assim uma veste sem corpo presente, uma metáfora da peça de roupa em exposição no manequim-*maquinin*.

Alquerubim e *Ourobesouro* (Figuras 3 e 4) revelam de novo a poetisa tipográfica de maior originalidade em Portugal. Um domínio perfeito da tipografia e sua composição espacial fariam destas duas peças os dois momentos de maior fulgor tipográfico no contexto nacional. Do ponto de vista semântico evocam um experimentalismo assumido onde o jogo lúdico entre as palavras é também sonoro. Observe-se a sonoridade de ‘ouro’ e ‘besouro’ e a dimensão fonética de ‘mal,’ ‘quer’ e ‘alquerubim’ evocando uma dimensão musical e dodecafónica do poema.

Do ponto de vista tipográfico *Alquerubim* (Figuras 5) consiste num tipo de letra concebido pela autora (em alumínio gravado anodizado) formando uma composição em quadrícula onde o espaço entre as letras é sempre o mesmo.

Ourobesouro (Figura 6), por seu turno, segue procedimentos diferentes, tendo em conta a utilização do vidro, elaborando seis níveis de espacialização das letras e das duas palavras. A designação ‘ourobesouro’ está assim estruturada numa direcção de leitura muito particular: de longe para perto em ‘ourobe’ e de perto para longe em ‘esouro.’

Bailia de Ayras Nunes de Santiago (Figuras 5, 6 e 7) parte de um lirismo galaico-português que se transforma em caligrafia. O processo plástico deste poema tipográfico passa por uma espacialização das linhas de escrita para evocar uma dança medieval. A originalidade e a peculiaridade deste poema residem precisamente na forma como o texto de Ayras Nunes de Santiago se liga com a evocação da dança. Aqui se sobrepõem três percepções: em primeiro lugar o texto do poeta; em segundo lugar a metáfora de um corpo que dança; por último a visibilidade da escrita. A tipografia do poema assenta num desenho de letra que mimetiza a letra manuscrita, ela própria bastante gestual e emotiva.

A exposição *BRIN CADEIRAS* realizada em 1979 na Galeria Quadrum foi um dos momentos mais importantes na visibilidade do trabalho de Tavares. Nela se integrou uma instalação/poema objecto de um livro, nunca publicado, denominado *Dialéctica das Formas* (que deu origem à instalação com o mesmo nome). A revolta da autora perante a sua não concretização levou-a a realizar esta instalação onde as provas tipográficas do livro se dirigem para o lixo.

Obras de poesia tipográfica impressa sobre papel

A poesia tipográfica de Tavares que usa o suporte papel revela um domínio absoluto da tipografia, tendo em conta uma eficaz utilização de

tipos de letra sofisticados e extremamente bem combinados.

Desta obra é preciso referir que é uma peça duplamente tipográfica pois as letras que a constituem formam elas próprias outras três letras: três letras ‘f’ que surgem ligadas por uma *ligatura*. A influência de Kolár é particularmente relevante neste caso pois, como vimos na obra deste autor checo, a escrita era por vezes uma forma de preencher formas, contudo, no caso do poema tipográfico *Efes*, de 1963 (Figura 8), Tavares vai mais longe pela forma como desenha *letras com letras*, gerando uma dimensão de sobreposição de formas pequenas sobre formas grandes.

Parlapatisse, de 1965 (Figura 9), *Kinetofonia Ri M Ri Ri* e *Kinetofonia Takitaki*, de 1963/1979, são poemas que utilizam um cuidadoso trabalho com a tipografia, adaptando o tipo de letra escolhido às características do próprio poema, adaptação fundamental no que diz respeito ao aspecto final do poema.

Kinetofonia Ri M Ri Ri usa o tipo *Futura* desenhado por Paul Renner em 1927. Esta opção tipográfica permite que se formem unidades gráficas sintéticas e extremamente simples tendo em conta o desenho minimalista deste tipo de letra.

Por último, em *Kinetofonia Takitaki*, Tavares opta por uma letra gestual, produzida pela própria autora, metamorfoseando a escrita oriental. Não há duas letras de desenho igual entre si, facto que reforça a dimensão caligráfica da escrita ideográfica oriental.

Em *Aranha*, de 1963, Salette produz uma composição de carácter Figurativo onde se verificam dois procedimentos. Em primeiro lugar a tipografia preenche a forma e desenha o objecto, em segundo lugar a tipografia estabelece a leitura que identifica o tema em causa. O poema *Aranha* volta a usar o tipo *Futura*, num desejo de simplicidade tipográfica de modo a que as formas do objecto poemático possam definir-se com rigor. *Aranhão* evolui para formas de grande *requinte* tipográfico, plasmadas em letras *outline* de fino recorte e numa utilização da escrita em diversas escalas.

Conclusão

O trabalho de Tavares permite verificar que a ligação entre significado e significante, quando em perfeita sintonia, realizam um poema objectivo, perceptível por uma larga maioria. Uma manipulação informada da tipografia, com a qual revela verdadeira familiaridade, juntamente com uma personalidade literária extremamente apurada, faz de cada um dos seus poemas artefactos que comunicam directamente com o observador. Mais ainda, a dimensão fonética presente em cada um deles evidencia uma sonoridade interior que completa o poema.

Referências

- Dorfles, Gillo (1992) 'Prefacio à Edição Italiana' in: Tavares, Salette. *Obra Poética 1957 – 1971*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Hatherly, Ana (1995) 'Tavares e A Poesia experimental' in: Tavares, Salette. *Poesia Gráfica*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa.
- Hatherly, Ana; Castro, E. M. de Melo (1981) *PO-EX, Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.
- Picchio, Luciana Stegagno (1992) 'Brin-cadeiras para Salette Tavares' in: Tavares, Salette. *Obra Poética 1957 – 1971*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Sousa, Carlos Mendes de; Ribeiro, Eunice (2004) *Antologia da Poesia experimental Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus.
- Tavares, Salette (1979) *BRINCAR, BRIN CADEIRAS, BRINCADE IRAS*. Lisboa: Quadrum.
- Tavares, Salette (1995) *Poesia Gráfica*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa.

TERRA E SANGUE COMO PIGMENTO

APROPRIAÇÕES E DESLOCAMENTOS NA ORIGEM DA SÉRIE REGISTROS DE SANGUE DE KARIN LAMBRECHT

Viviane Gil Araújo

Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Artista têxtil e professora dos cursos de graduação em Design de Moda Colégio IPA do Centro Universitário Metodista e do Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter). Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS

Resumo

Este artigo aborda aspectos do campo da pintura, analisados através dos diferenciados procedimentos realizados por Karin Lambrecht, nos trabalhos da série Registros de sangue.

Karin Lambrecht, Arte Contemporânea
Apropriações, Deslocamentos, Sangue

Abstract

This article approaches the field of painting, as analyzed through the different procedures performed by Karin Lambrecht in the Registros de sangue (Records of blood) series.

Karin Lambrecht, Contemporary Art,
Appropriation, Displacement, Blood

Procedimentos de Trânsito

A artista brasileira Karin Lambrecht (Porto Alegre, 1957) construiu um pequeno chassi de madeira, sobrepôs a ele toalhas de tecido e posicionou este conjunto abaixo de um animal, prestes a ser abatido, acionando procedimentos de *apropriação* e *deslocamentos* em arte. Esta obra intitulada *Morte eu sou teu*, 1997 (Figura 1), foi realizada ao ar livre, sobre a terra e a grama de uma propriedade rural no interior do Rio Grande do Sul, Brasil, sendo o primeiro *trabalho de sangue* desenvolvido durante o sacrifício de um carneiro para o consumo doméstico da carne. O responsável pelo abate do animal foi o capataz da fazenda que com um golpe certo furou-lhe o pescoço (à maneira do rito judaico), para depois pendurá-lo pela pata fazendo o sangue jorrar.

Karin Lambrecht se consagrou junto ao compêndio de artistas que surgiu no início dos anos 80, conhecido como – Geração 80 –, através das investigações relacionadas às formas tradicionais do bastidor da pintura e pela forte influência do Neo-Expressionismo alemão e da Arte Povera, que pôde conhecer e pesquisar – após concluir o Bacharelado em Pintura, na

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – , em 1979, por ocasião do seu período de estudos na Escola Superior de Artes de Berlim.

Apresentando uma diferenciada concepção artística, Lambrecht já demonstrava tomar posição frente ao universo da produção em artes visuais, produzindo uma obra instigante, a qual convocava a perceber cada detalhe, questionar suas diversas origens e, fundamentalmente, propunha refletir sobre procedimentos e materiais na pintura contemporânea.

Nos trabalhos realizados pela artista, do final dos anos 80 a meados dos anos 90, pigmentos naturais e resinas eram constantemente usados como material de pintura, mas principalmente a terra obteve destaque como pigmento. Identificada em diversos lugares da região sul, a partir das diferentes cores (determinadas pela composição do solo), a terra, para ser apanhada, exigia que Lambrecht cumprisse vários deslocamentos geográficos.

Muitas vezes, as obras eram apresentadas como instalações ou pinturas-objeto, a exemplo da obra *Cais*, de 1989-1990 (Figura 2), ou ainda sobre suporte tradicional, como na obra *Sem título*, de 1994 (Figura 3) na qual a artista ainda acrescentou cinzas à pintura.

Em nossa análise observamos que a terra não interessou à Lambrecht somente como cor e pigmento para seus pincéis, mas também pela simbologia que agregava aos trabalhos, como a artista afirma:

De acordo com os ancestrais, a terra é um poderoso corpo vivo, capaz de gerar vida, em um processo contínuo e muitas vezes associado à fêmea, porque é um corpo regido pelo tempo cíclico... A escolha deste material também está baseada em questões estéticas: a terra é nesse caso, o próprio objeto e a própria mancha da pintura... (Lambrecht apud Moraes, 1997).

Assim, o caráter de corpo vivo da terra era transferido por Lambrecht ao corpo da pintura, corpo da obra. A terra animava as pinturas da maneira como compreendemos que o sangue do carneiro, pigmento conotado, também o faz nos *trabalhos de sangue*, estendendo a vida para os suportes sejam eles toalhas, vestes ou panos.

Na análise do primeiro trabalho da série *Registros de sangue*, percebemos a coerência da artista em seus processos revelando que, da terra ao sangue como pigmento, é possível identificar a maneira como Lambrecht apreende a vida e conecta suas pinturas a ela.

Dadas as características que este fazer artístico apresenta acreditamos ser possível relacioná-las e identificá-las como típicas operações decorrentes dos processos de *apropriações* em arte, seguidas por procedimentos de *deslocamentos*. Tais conceitos serão investigados com o intuito de problematizar as obras em sentidos diversos.



Figura 1. Karin Lambrecht, *Morte eu sou teu (detalhe)*, 1997. Sangue de carneiro sobre toalhas e desenhos 170 x 171 x 15 cm. Fotografia de Fernando Zago. Reprodução a partir do catálogo *Karin Lambrecht*. Porto Alegre: MARGS, 2002. 48p., il.p&cb color.



Figura 2. Karin Lambrecht, *Cais 1989-1990*. Pigmentos em base acrílica, goma laca, massa plástica automotiva sobre madeira, papel, algodão cru (tela) e metal com trecho de poema de Fernando Pessoa. 280 x 155 cm. Fotografia de Leopoldo Plentz. Imagem cedida pela artista.

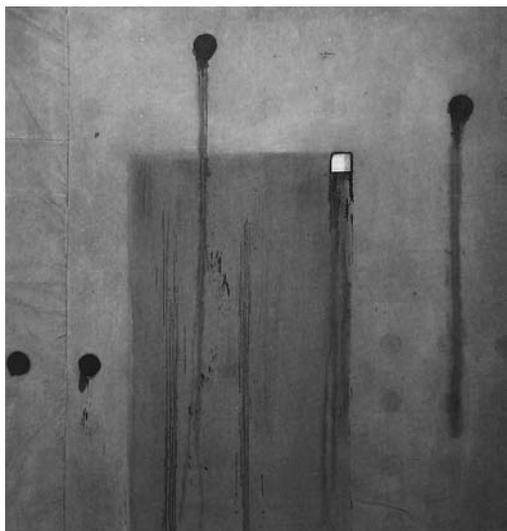


Figura 3. Karin Lambrecht, *Sem título*, 1994. Pigmento, terra e cinzas em emulsão acrílica sobre tela com quadrado recortado e costura. 230 x 220 cm. Fotografia de Luiz Carlos Felizardo. Imagem cedida pela artista.

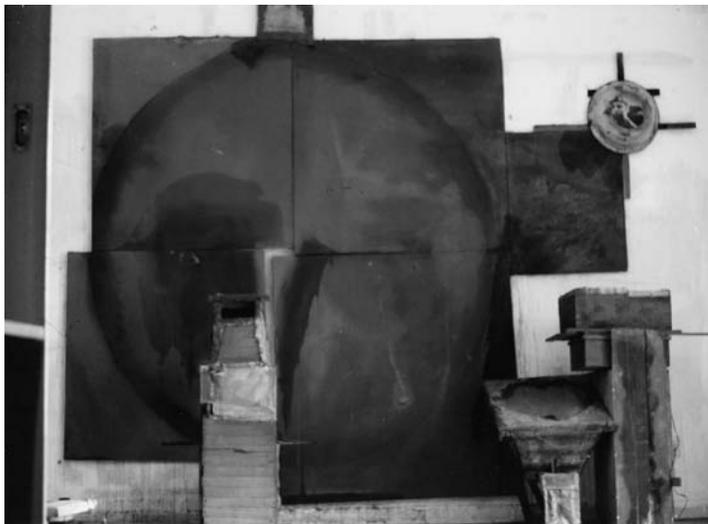


Figura 4. Karin Lambrecht. *Ester ou Ester entra no pátio da casa do Rei* (detalhe), 1987. Pintura-objeto. Acrílica, sucatas e fotografia, 290 x 285 cm e 218 x 85 x 70 cm.

19º Bienal de São Paulo. Documentação e fotografia Karin Lambrecht e Michel Chapman. Imagem cedida pela artista.



Figura 5. Karin Lambrecht. *Forma deitada*, 1996. Terra, óxidos, carvão e pastel sobre tela, com quatro recortes, furos, cruz de tela, rosas secas, ovo, lagartixa, trigo e vidro sobre suporte de madeira, 190 x 770 cm. Fotografia de Flávio Kiefer. Imagem cedida pela artista.

Com o objetivo de comprovar essa premissa, verificaremos a possibilidade desses conceitos realmente serem constituintes da poética de Lambrecht, especificamente no primeiro *trabalho de sangue* produzido, *Morte eu sou teu*, 1997 (Figura 1). Inicialmente observamos que há procedimentos comuns que regem sua trajetória, como as viagens para coleta de material. Porém, desta vez, elas transpassaram as fronteiras do Brasil, Chile e Argentina, quando a artista foi ao encontro de uma ação corrente ao sul da América Latina, mas de origem primordial: o sacrifício de ovelhas e carneiros para o consumo doméstico da carne.

Para a realização daquela obra duas toalhas brancas, de mesa, foram colocadas sobre um pequeno bastidor de madeira. Essas toalhas antigas, de algodão adamascado, remendado e cerzido, enfeitaram e serviram de base para os alimentos nos inúmeros encontros da família da artista. Através deste procedimento, o qual tornou as toalhas de mesa suporte conotado para a pintura, Lambrecht iniciou as operações de *apropriação*, pois tomou as toalhas (objeto trivial do cotidiano) e as *deslocou* de sua função e contexto original, para o universo da pintura.

É conveniente lembrar que diferentes objetivos poderão ser atingidos por meio das mesmas operações artísticas, como é possível observar no início do século XX, a exemplo dos dadaístas e surrealistas ligados a Marcel Duchamp e os trabalhos desenvolvidos por eles a partir do conceito de *readymade*. Tais artistas não só se *apropriavam* de imagens e objetos banais, como também os *deslocavam* do seu contexto original para a cena artística, estabelecendo um rompimento com os códigos vigentes de representação. Desta forma, tornavam claras suas posições políticas referentes ao sistema das artes, a obra de arte, ao espaço expositivo e ao *status* que o próprio artista gozava.

Decisiva é a contribuição de Cattani para este debate, considerando as diferentes modalidades de *apropriações* que puderam ser observadas na arte brasileira do século XX e que chegaram ao século XXI como:

[...] apropriações de elementos de culturas locais e de ícones da arte internacional criaram manifestações originais em vários momentos do século XX.

O movimento antropofágico, no fim dos anos 20, chegou a sugerir a apropriação como princípio criativo sistemático, único capaz de dar conta da especificidade cultural brasileira...

[...] na década de oitenta, citações e releituras da própria história da arte abundaram dentro de uma lógica revisionista que se convencionou chamar pós-modernidade...

[...] nos anos noventa, pareceram predominar outras modalidades de apropriação marcadas por certo deslocamento entre os objetos e imagens selecionadas pelos artistas... (Cattani, 2002, p.106).

Assim posto, destacamos que, salvo o período em que o paradigma da arte brasileira era a conceituação nacional de Modernismo, que vetava o uso de procedimentos que questionassem os parâmetros da arte pautada no nacionalismo e nas técnicas artísticas convencionais – as *apropriações* ocuparam grande parte do cenário da produção de artes visuais brasileiras.

A artista Maria Helena Bernardes que participou da ação ‘Eu e você’ desenvolvida por Karin Lambrecht relata que:

A primeira impressão sobre o trabalho de sangue, realizado na estância próxima a Bagé, foi o sentido expandido que a palavra ‘apropriação’ ganhava no trabalho desenvolvido pela artista, reportando-nos a Hélio Oiticica, onde o sentido de ‘apropriação’ ultrapassava os domínios do objeto e incorporava situações intransferíveis com as quais nos deparamos no cotidiano.
(Bernardes apud Santos et alli, 2004, p.198).

Materiais incomuns à pintura, como fotografias, sucatas, canos de plástico ou metal, foram apropriados por Karin Lambrecht sobre suas primeiras telas ou pinturas-objetos, como é possível verificar na obra *Ester ou Ester entra no pátio interior da casa do rei*, 1987 (Figura 4). Igualmente durante os anos 90, a apropriação pôde ser identificada em sua obra através da terra e outros materiais orgânicos que compõem o trabalho *Forma deitada*, de 1996 (Figura 5).

Compreendemos desta forma, que a partir da obra *Morte eu sou teu*, 1997 (Figura 1) ao usar o sangue como pigmento, Lambrecht não só dá continuidade às *apropriações* e *deslocamentos* de materiais de expressiva simbologia e infreqüentes à pintura, como também se apropria de um acontecimento cotidiano, mas de origem primordial. Nesta lógica, a obra *Morte eu sou teu*, estabelece uma *apropriação* que institui em sua poética uma nova camada de sentido, que convoca a refletir sobre a história e o destino do homem frente ao imponderável ciclo da vida.

Referências

- Bernardes, Maria Helena (2004) *Retrato da Utopia: Registros de Sangue de Karin Lambrecht*. In: Santos, Alexandre; Santos, Maria Ivone. (Org.). *A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS. ISBN: 8574304921.
- Cattani, Iceia Borsa(2002) *Alfredo Nicolaiewsky: Apropriações de imagens, migrações de sentidos*. In: Chiarelli, Tadeu. *Apropriações/ Coleções*. Santander Cultural de 30 de junho a 29 de Setembro de 2002. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.
- Cattani, Iceia Borsa (2002) *A Radicalidade e o reconhecimento na arte contemporânea*. Aplauso: Cultura em Revista. Porto Alegre: vol.5 n. 38, p.14.
- Cattani, Iceia Borsa; Farias, Agnaldo; Miguel, Chaia; Bazzo, Ana (Coord.) (2002) *Karin Lambrecht*. Apresentação de Fábio Luiz Borgatti Coutinho. Porto Alegre: MARGS, 48 p., il.p&cb color.
- Lambrecht, Karin. (1997) *Karin Lambrecht exhibe seu universo poético* In: Moraes, Angélica. O Estado de São Paulo, Caderno 2, Visuais. São Paulo, terça-feira 22 de abril de 1997.

6. REALIDADES

REALIDADES

Artur Ramos COMISSÃO CIENTÍFICA

Cada um dos artigos do presente capítulo apresenta o trabalho de artistas plásticos que ou revêem a primazia da visão perante os outros sentidos, nomeadamente o do tacto ou abordam directa ou indirectamente a questão da representação questionando os seus limites de percepção e compreensão. Em qualquer um dos casos parece que podemos considerar que é comum uma tentativa de descobrir novos sentidos, quer conceptuais, quer vivenciais, ou ainda tecnológicos, para a pintura no seio da sua tradicional vertente de representação.

O artigo sobre a obra de Mark Tansey, escrito por Marilice Corona, explica como a interrogação em torno do sentido dos limites da pintura, da ilusão pictórica, ou da representação, constitui uma renovação dos tradicionais modos da pintura. Por não podermos acreditar apenas no que os nossos olhos ingénuos vêem devemos procurar também na natureza dos meios o reequacionamento do real, da representação ou do figurativo. Certas realidades intersectam-se ou chocam-se e tal pode ocorrer no próprio meio da pintura desde que o olhar lhe restitua o sentido.

A presença do gesto nas raspagens das superfícies das pinturas de Mark Tansey é apontada como uma solução e tem o sentido renovado na abordagem do trabalho de Helen Chadwick. Neste artigo, a autora, Maria Lopes, reflecte sobre o conhecimento que as mãos, o gesto e o tacto alcançam de um modo tão específico que podemos mesmo afirmar que ver o que as nossas mãos sentem é algo primordial e constitutivo da nossa identidade pessoal. É uma experiência que gera um conhecimento que está para além do sentido da visão e da objectividade que este produz e que apesar de ter sido excluído dos métodos científicos é uma verdadeira fonte para a construção de novos mundos para além daquele que a visão nos dá.

Querer ver para além da superfície do meio, perceber a impossibilidade de saber o que vemos e, errantes, perdermo-nos no percurso da obra, é a análise proposta por Daisy Proença e Anita Koneski para o trabalho de Cláudia Telles. Funcionando como autênticos caligramas, as extensas ‘cartografias’ desta artista traçam, com minúsculas palavras, linhas que no conjunto desenham mapas de uma geografia desde sempre desconhecida, ou já perdida. A impossibilidade de ler esse trajecto poético sublinha o enigma do cruzamento entre o desenho e a escrita.

Fora desta inquietação surge o texto de Marisa Vadillo Rodríguez que expõe a obra artística de Marianne Brandt. Caracterizada por uma

actividade sem paralelo na história do Design e no âmbito da Bauhaus, a sua pintura aparece como um corajoso e desejado momento de interiorização e de reflexão. Para além das experiências de carácter mais modernista recorre também à representação e à Figuração para abordar temas tradicionais da pintura construindo uma imagem clara, visível e tangível dos objectos e do mundo.

Na mesma esfera mas em direcções diferentes situa-se a pintura de Emílio Rosa, que José Manuel Trigueros apresenta no seu artigo. Notável pelo modo como transfere os processos pictóricos da tela para o muro da rua. A pintura, ao romper as regras tradicionais do graffiti, evoca as vanguardas através da autonomia da cor, da mancha e da definição da forma. O plano do quadro ou o suporte da pintura não são aqui questões, pois o que interessa é procurar, com humor e bonomia, enriquecer o olhar mais distraído do transeunte.

Relembrando o objectivo conceptual da pintura de Mark Tansey, encontramos o texto de Patrícia Hernández Rondán sobre o trabalho do artista plástico Luís Ricaurte. Recorrendo ao digital este artista renova ou actualiza os processos de impressão de múltiplos no âmbito das artes gráficas ou da gravura artística. Ou seja, sem se deter nas questões da ilusão, trata de repensar o meio para construir a imagem através de uma elaborada articulação do desenho, da fotografia e do digital. Assim, Luís Ricaurte deixa o seu contributo para uma renovação ou modernização da vertente da representação ao nível da gravura de um modo tecnologicamente actualizado e acessível. Para tal desenvolve com originalidade uma técnica que denomina de lasergrafia onde agora a incisão surge como um paralelo das raspagens de Mark Tansey. Não importa o que é em si narrado mas sim os sentidos do como é narrado e dado a ver. Restará apenas ao nosso olhar recuperar ou adquirir uma nova inocência para poder olhar, tocar e usufruir novamente a obra de arte dos nossos dias.

A AUTOR-REFERENCIALIDADE NA OBRA DE MARK TANSEY

Marilice Corona

Brasil, Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), Canoas, Rio Grande do Sul (RS), curso de Comunicação Digital, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, RS, e curso de Design de Moda da Rede Metodista, IPA, Porto Alegre, RS. Professora e artista visual. Graduada em Artes Plásticas, bacharelado Pintura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Bacharelado Desenho, UFRGS, e mestrado em Poéticas Visuais, PPG-AVI da UFRGS. Doutora em Poéticas Visuais/Pintura pelo PPG- AVI do Instituto de Artes, UFRGS, com estágio doutoral na Université Paris I - Panthéon Sorbonne, França

Resumo

Este artigo tem como objetivo demonstrar como a autorreferencialidade em pintura tem sido utilizada como tema e recurso para a problematização da linguagem pictórica na obra de Mark Tansey. Esta investigação parte de uma definição ampliada de autorreferencialidade, demonstrando que se tomarmos o ilusionismo, o diálogo com outras linguagens e a narrativa como capacidades inerentes à linguagem pictórica, alcançaremos um número muito mais amplo de significações.

Pintura, Auto referencialidade, Representação

Abstract

This article aims at showing how self-referentiality of painting has been both a theme and a resource for the problematization of the pictorial language in Mark Tansey's work. This investigation has stemmed from a broader definition of self-referentiality, showing that, if we regard illusionism, the dialogue with other languages, and narrative as capacities inherent to the pictorial language, we will reach a more significant number of significations.

Painting, Self-referentiality, Representation

Introdução

A auto referencialidade da arte, a consciência dos limites da pintura e, conseqüentemente, dos limites do espaço pictórico foram princípios fortemente reafirmados e utilizados como fundamento pelas vanguardas modernistas, no entanto, continuam sendo desdobrados e discutidos de diversas formas por grande parte dos pintores contemporâneos. Entretanto, cabe salientar que este desdobramento não significa a continuidade dos dogmas modernistas, mas a sua análise ou a sua crítica. O questionamento sobre os limites da pintura, do espaço real e do ilusório, da apresentação e da representação, da manufatura e da reprodução mecânica, do potencial

retórico e narrativo da linguagem e sua historicidade, é bastante presente na pintura atual.

Há mais de uma década venho investigando, tanto por meio de minha prática artística como através da pesquisa teórica, a utilização de procedimentos auto referenciais em pintura. Durante este percurso pude detectar que estes procedimentos estão fortemente presentes na pintura contemporânea e assumem maior relevância na poética de determinados pintores. A obra do pintor norteamericano Mark Tansey (1949, San Jose, Califórnia) tem apresentado-se como exemplar.

Tansey, filho de professores de história da arte, inicia seus estudos em pintura ainda adolescente no final dos anos 60. Nos anos 70, estuda com outros pintores e começa a trabalhar com ilustração. Neste momento, enquanto muitos críticos e artistas olhavam a ilustração com desconfiança, Tansey percebeu esta área como campo fértil para sua pintura. Além disso, tendo frequentado aulas com Rosalind Krauss, foi introduzido na séria disputa teórica entre estruturalistas e pós estruturalistas (Danto, 1992, p. 23). Segundo Taylor (1999, p. 4), Tansey estava intrigado com as questões levantadas por estas teorias e rapidamente ficou absorvido e familiarizado com suas complexas ideias. Conforme o autor, para podermos apreciar a pintura de Tansey, precisamos estar a par do debate filosófico que dominava a literatura e a crítica da arte nos anos 70 e 80. É por este viés, e principalmente através de Derrida, que Tansey discutirá a representação.

Auto referencialidade e zona de jogo

A autor referencialidade presente na obra do pintor americano Mark Tansey apresenta-se de diversas e complexas maneiras. Em um primeiro momento, acreditamos estar diante de uma mera representação naturalista. A princípio, as representações nos parecem claramente reconhecíveis, no entanto, o artista nos lança em uma intrincada rede de significações onde estão implicadas reflexões sobre o complexo mundo da estética e da teoria da arte. Quando Mark Tansey começa a pintar, no final dos anos 70, trazendo para a pintura sua experiência como ilustrador, estava preocupado em reabilitar a imagem Figurativa e redefinir a tarefa da representação (Mönig, 2005, pp. 10-40).

Tansey utiliza-se de um sistema tradicional de representação para discutir a produção de imagens e a possível inter-relação dos vários meios de reprodução destas. Através de um método subtrativo, adicionando óleo e pigmento sobre a tela gessada, faz surgir suas imagens através do ato de raspar estas substâncias para reencontrar a luminosidade do branco do suporte. Como bem comenta o artista, a presença do monocromatismo em suas pinturas deriva das relações que este estabelece com a imagem

fotográfica, bem como com o arcabouço conceitual que ele opera:

No princípio, eu fui atraído para o monocromatismo – preto e branco – porque tudo que eu gostava estava nele, de reproduções de Michelangelo à ilustração científica e fotografias da revista Life. Esta simples, mas versátil sintaxe, foi compartilhada pela arte, ficção e realidade fotográfica, ela tornou possível outro nível de ficção pictórica onde aspectos de cada um poderiam se unir. Um quadro pintado já não tinha que fingir a não-ficção, já não tinha que ser uma gaiola para o real, tornando-se possível pensar em termos de um campo conjectural ou lugar de investigação. O quadro poderia trabalhar com uma forma híbrida equidistante entre as funções da pintura, da ilustração e da fotografia. Em minhas pinturas iniciais, minha preocupação primária era descobrir como reunir imagem e idéia. Comecei oposições simples: masculino/feminino, artificial/natural, estático/móvel, mítico/científico, presente/passado. Descobri que oposições de claro e escuro poderiam agir como um análogo formal a oposições conceituais (Tansey, 1992, p. 128).

A pintura de Tansey coloca-nos inúmeras questões: a percepção e memória tátil em oposição à visual; as raspagens e as marcas como modo indicial de significação; disparidades e justaposições temporais; inter-relação entre pintura e meios mecânicos de produção de imagens; realismo e representação; aliança entre conceitual e formal. São tantos os aspectos possíveis de serem levantados que isso acarretaria um desvio para o momento.

A razão principal de meu interesse pela obra de Mark Tansey é o fato de percebê-la como uma pintura que fala sobre o próprio universo da pintura – sobre suas convenções, seus teóricos, seus sistemas de representação, a história e o mundo da arte. Considero que a utilização de procedimentos auto referenciais cria uma zona de jogo, autorreflexiva, na qual a pintura se interroga sobre suas próprias capacidades no contexto contemporâneo levando o espectador a refletir, também, sobre o próprio ato de contemplação.

Em *A short history of modernist painting* (1979-80), com muita ironia e ilusionismo, Tansey aborda o dogmatismo modernista referente à integridade do plano como único espaço de definição da pintura (Figura 1). Segundo Danto, muitos dos trabalhos de Tansey foram um tipo de refutação das proposições greenberguianas, ou uma desobediência pictorial aos ditames e mandamentos greenberguianos (Danto, 1992, p. 21).

São inúmeras as pinturas em que reúne personagens do universo da arte de diferentes épocas. Em *Mith of depth* (1984) (Figura 2), o artista ironiza a planaridade ressaltada por Greenberg na obra de Pollock. Nessa pintura, Tansey coloca – todos no mesmo barco – Clement Greenberg, Kenneth Noland, Mark Rothko, Arshile Gorky, Robert Motherwell e Helen Frankenthaler observando Pollock caminhar miraculosamente

sobre as águas, ao mesmo modo que Cristo. Greenberg aponta, fazendo a revelação: há somente superfície aqui! Motherwell, sem muita certeza, observa com atenção a água. Gorky, por sua vez, precavido e duvidoso, traz consigo uma boia salva-vidas. Nesse trabalho, a oposição está presente no fato de representar com ilusão de profundidade de espaço o discurso da planaridade. Conforme comenta Danto,

Na verdade, a pintura é o próprio discurso de Tansey sobre planaridade e profundidade, ilusão e realidade, articulando ambos os caminhos: se Pollock provou miraculosamente que a profundidade é um mito, a pintura na qual este milagre é recordado é – como todos os trabalhos de Tansey – fiel à ideia de que o espaço pictórico tem profundidade (Danto, 1992, p. 21).

A autor-referencialidade presente na pintura de Tansey está, eminentemente, vinculada à narrativa. Os títulos conferidos às obras apresentam-se como pistas para novos níveis de significação da imagem. Uma imagem composta de um grupo de homens dentro de um *mesmo barco* observando outro que caminha sobre as águas guarda, atrás de si, outras significações, que estão para além do que é dado a ver. Tal imagem aposta na coparticipação de um observador que possua um conhecimento prévio sobre os discursos e a história da pintura. Não se quer dizer com isso que a fruição da obra esteja condicionada a este conhecimento prévio, mas que tal obra se caracteriza por proporcionar várias camadas de informação a serem desvendadas.

Um olhar nada inocente

Muitas das pinturas de Tansey são pinturas de pinturas, e muitas delas são sobre pinturas que realmente existem. Em *The innocent eye test*, (1981), (Figura 3) o artista utiliza-se da representação da pintura *The Young Bull*, (1647) de Paulus Potter (Figura 4) como uma crítica ou comentário irônico sobre as noções desenvolvidas por Jonh Ruskin acerca do *olhar inocente*. Ao lado da representação da pintura de Potter, não por acaso, encontramos outra representação, que faz referência a uma pintura de Monet de 1891, *Monte de feno (Fim do verão)* (Figura 5). As relações de significação tornam-se múltiplas entre as imagens, tanto em relação à vaca e ao feno quanto à teoria que ‘alimentou’ a opticalidade da pintura impressionista.

Diante de *The innocent eye test*, somos convidados a assistir ao teste em que um grupo de “conhecedores” está prestes a verificar, ao modo de um experimento científico, qual será a reação do animal diante da representação do touro. Será este um olhar inocente? O animal será ludibriado, tal como os pássaros de Parrásio? Será ele capaz de comparar semelhanças? Com muita ironia, Tansey coloca, à esquerda do quadro, um



Figura 1. *A short history of modernist painting* (1979-80). Mark Tansey, óleo sobre tela, 182,88 x 182,88cm. Collection Rose and Morton Landowne, New York. Fonte: Danto, Arthur (1992) *Tansey: visions and revisions*, Nova York, p. 33.



Figura 2. *O mito da profundidade*, 1984. Mark Tansey, óleo sobre tela, 96 x 226 cm. Collection Rose and Morton Landowne, New York. Fonte: Danto, Arthur (1992) *Tansey: visions and revisions*, Nova York, p. 59.



Figura 3. *The innocent eye test*, 1981. Mark Tansey, óleo sobre tela, 198 x 304 cm. The Metropolitan Museum de Arte, New York promised gift of Charles Cowles, in honor of William S. Lieberman, 1998. Fonte: Danto, Arthur (1992) *Tansey: visions and revisions*, Nova York, p. 35.

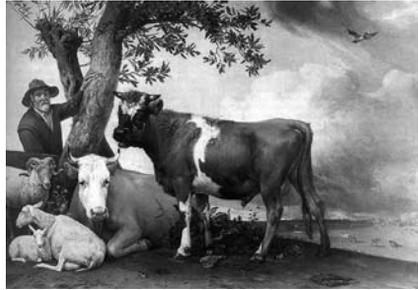


Figura 4. *Young Bull*, 1647. Paulus Potter, óleo sobre tela, 235 x 339 cm. Mauritshuis Museum, Den Haag.



Figura 5. *Monte de feno (Fim do verão)*. 1890-91. Claude Monet, óleo sobre tela, 64 x 92 cm. The Art Institute of Chicago.

homem em posse de um esfregão de chão, pronto para agir ao menor sinal de qualquer manifestação involuntária do animal.

Seria possível dizer que, neste caso, a duplicação do quadro dentro do quadro empreendida por Tansey coloca em xeque a nossa própria posição diante da representação. De forma irônica, ele coloca o espectador na mesma posição de observação na qual se encontra a vaca, sendo que é o artista, através de sua obra, que nos coloca em teste diante do ‘realismo’ da representação. Conforme escreve Danto,

The innocent eye test não é, em si, realmente um experimento, mas antes uma demonstração de verdade que a pintura, mesmo quando realista, trata de mais coisas do que encontra o olho, e daí o ‘teste’ para ver se o modo como nós entendemos uma pintura tem menos a ver com nossa espontânea resposta ‘animal’ do que com nossa habilidade para reconstruir o significado da pintura, construída como um tipo de texto visual (Danto, 1992, p. 18).

Pode-se dizer que aqui encontramos, em um sentido mais amplo, a *mise en abyme* do quadro dentro do quadro que coloca *en abyme* o próprio ato de contemplação. O assunto do quadro coloca-se como uma interrogação sobre a natureza do olhar dirigido à pintura, à representação ou àquilo que se costuma chamar de pintura realista. O assunto da pintura é o olhar que a constitui, que lhe confere sentido.

A obra de Mark Tansey, inserida na cultura fotográfica e em diálogo com essa contingência, abre um campo vasto de significações que extrapolam os elementos tidos como ‘fundamentais’ da linguagem (o plano, o gesto e a cor). Desse modo, o artista reabilita e atualiza as antigas funções da pintura de forma crítica e provocadora.

Referências

- Danto, Arthur e Tansey, Mark (1992) *Tansey: visions and revisions*, Nova York: Harry N. Abrams. ISBN 0-8109-3912-6/ ISBN 0-8109-2499-4
- Monet, Claude (1890-91) *Monte de feno (Fim do verão)*. Reprodução de pintura. Disponível em [www.commons.wikimedia.org/wiki/File:1284_Wheatstack_\(Thaw,_Sunset\),_1890-91,_66_x_93,_26_x_36_5-8_in._The_Art_Institute_of_Chicago.jpg](http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:1284_Wheatstack_(Thaw,_Sunset),_1890-91,_66_x_93,_26_x_36_5-8_in._The_Art_Institute_of_Chicago.jpg)
- Mönig, Roland (2005) “The picture looking back” in *Mark Tansey*. German: Kerber Verlag. ISBN 3-938025-11-5.
- Potter, Paulus (1647) *Young Bull*. Reprodução de pintura. Disponível em www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Paulus_Potter_Young_Bull.JPG
- Taylor, Marc C. (1999) *The Picture in question: Mark Tansey & the ends of representation*. Chicago: The University of Chicago Press. ISBN 0-226-79128-9/ ISBN 0-226-79129-7.

A CONVERSA INFINITA DAS CARTOGRAFIAS DE CLAUDIA TELLES

Daisy Mary da Silva Proença¹ & Anita Prado Koneski²

¹Brasil, Centro de Artes (CEART), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).
Graduada em Artes Visuais (UDESC_CEART). Bolsista PIBIC, em Artes Visuais, do Projeto de pesquisa e Extensão, da UDESC.

²Brasil, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC/CEART).
Artista visual e professora. Graduada em Filosofia e Artes Plásticas. Doutora em Teoria Literária, pela Universidade Federal do Estado de Santa Catarina UFSC

Resumo

Este artigo reflete sobre as obras de Cláudia Regina Telles – ‘Cartografias.’ São poemas escritos em letra cursiva que, à distância, parecem linhas de contorno de cartas geográficas. Propomos pensar essa obra com base no pensamento de Maurice Blanchot a respeito da palavra escrita e da própria arte. Este artigo pensa as palavras da artista, como enigma, obscuridade, morte – conceitos de Blanchot em seus escritos sobre a literatura. Cartografias, Percursos Ppoéticos, Enigma, Obscuridade, Morte

Abstract

This paper reflects on Claudia Regina Telles’ artistic works - ‘Cartografias.’ These are poems written in the cursive way, which, when seen from far seem like contour lines from geographical maps. It is proposed to think on this work connecting it to Maurice Blanchot thoughts about the written word and art by itself. This article considers the artist’s words as enigma, obscurity and death, the same way as Blanchot does in his papers about literature. Cartography, Poetical Routes, Enigma, Obscurity, Death

Introdução

A Cartografia quase sempre é entendida como um conjunto de estudos e operações científicas, artísticas e técnicas, tendo por base os resultados de observações diretas ou de análise de documentação, destinadas à organização de mapas, que almejam uma informação clara e verídica. Desejamos neste texto falar de cartografias com base nas *cartografias* de Cláudia Telles. A exposição *Cartografias*, de Claudia Telles, reúne séries de trabalhos realizados nos últimos três anos. O trabalho da artista é feito com lápis preto, muitas vezes sobre a própria parede do local de exposição, e, às vezes, é performático.

Percursos Poéticos

As *Cartografias* de Cláudia Teles remetem-nos à arte antiga de fazer mapas, porém neles já não encontramos realizados os conceitos do que seja uma cartografia, mas uma *cartografia* sem pretensão alguma a esclarecimentos ou a informar-nos sobre um determinado local. Suas *cartografias* são compostas de palavras formando linhas, percursos que traçam uma trajetória de escrita que se transforma em desenhos de mapas imaginários. É pela semelhança de seu trabalho com mapas que a artista os denomina *Cartografias*. Suas cartografias são na verdade poesias-cartografias, mapas poéticos.

Objetivamente as *Cartografias* da artista somente tornam seu contorno de palavras perceptível com o auxílio de uma lupa, pois as palavras que formam os contornos dos mapas cartográficos são diminutas (Figura1). Observamos que nas Exposições *Cartografia dos Opostos I*, que teve lugar no Núcleo Cultural – Bloco C – da Unisselvi/Assivim, e na exposição *Cartografia de Encontros com a Arte*, que teve lugar no Hall da Biblioteca Pública Municipal Escolar Norberto Cândido Silveira Junior, os trabalhos foram expostos na parede e ao lado a artista ofereceu uma lupa aos expectadores para que estes pudessem ler as palavras escritas nos ‘percursos poéticos.’

A lupa é um objeto que a artista oferece a seus espectadores nas exposições, talvez com a intenção de trazer à luz a compreensão das palavras que escreve em sua obra ou de dar maior visibilidade aos contornos cartográficos. Porém observamos que, por mais que a artista pretenda aproximar-nos do sentido das palavras, ou por mais que ela deseje dar-nos a inteireza de seus mapas, eles são para nós não lugares, lugares errantes e cheios de desvios. Blanchot ensina-nos, quando diz que isso é próprio da palavra poética, ou seja: ‘[...] A escrita é esta curva que o giro da busca evocou e que reencontramos na curvatura da reflexão’ (2001, p. 66-67). Assim, se participarmos do pensamento de Blanchot, devemos argumentar que, não é o caso de desvendarmos o mistério dessa palavra, mas deixar-nos envolver por ele. Realizamos, então, uma experiência com o diferente, com o Infinito. Porém, diante da lupa que a artista nos oferece, podemos indagar: o que faz ali a lupa? Por que a artista nos oferece a lupa?

Blanchot (2001, p. 63) afirma:

O saber eclipsa aquele que sabe. A paixão desinteressada, a modéstia, a invisibilidade, eis o que arriscamos perder não sabendo pura e simplesmente. [...] nós perderemos também a certeza, orgulhosa segurança. Atrás do rosto impessoal e aparentemente apagado do sábio paira a terrível chama do saber absoluto.

Blanchot acusa-nos de prepotentes em pensar que ao irmos à obra de arte, possamos compreendê-la ou apreendê-la. Estamos habituados a pensar que as palavras ali estão para esclarecer tudo e, no entanto, essa busca de tentar ‘encontrar’ o sentido de tudo é na verdade uma perda, pois arriscamos perder a paixão desinteressada, a modéstia, a invisibilidade que encontraremos, não sabendo, pura e simplesmente. Provavelmente seja isso que a artista Cláudia Regina nos apresenta em suas cartografias. Talvez possamos pensar na lupa como ironia da própria arte. Ou a lupa como a metáfora de um objeto que acentua o fracasso essencial da palavra poética, pois a palavra, segundo Blanchot (1997, p. 312-313),

deve seu sentido não ao que existe, mas ao seu recuo diante da existência, e sofre a tentação de se limitar a esse recuo, de querer alcançar a negação nela própria e de fazer do nada tudo. Se só falamos das coisas para dizer por que não são nada, pois bem, nada dizer – eis a única esperança de dizer tudo delas.

Na busca constante para *encontrar*, não encontramos exatamente o que buscávamos, encontramos, sim, *algo diferente*, que afronta nosso saber, ou seja, a *impossibilidade de saber*. A obra de Cláudia parece, a nosso ver, ter essa finalidade, de nos fazer ir e vir numa conversa infinita, numa comunicação sem fim, de buscarmos em suas cartografias algo e encontrarmos alguma coisa inesperada, algo da ordem do inominável, pois aqui não existe nenhuma ideia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar institui-se em um ‘dar a volta em.’

Não há como negar que um primeiro momento, ao observamos o trabalho de Cláudia Telles, percebemos que estamos diante de palavras escritas, e somos, então, tentados a encontrar seu sentido, dar clareza à palavra poética. Mas, num segundo momento, as palavras tornam-se um enigma, pois percebemos que não damos conta de trazê-las ao poder de nossa compreensão; tudo que a poesia pode nos dar é seu enigma. Então observamos que essa experiência acontece por *outras vias*, ou seja, por uma via sobre a qual pouco sabemos dentro das reflexões da tradição; dá-se pelas vias da impossibilidade e do estranhamento. Afirmamos isso diante da tradição teórica sobre a interpretação que se habituou a ao esforço de trazer à luz o ser da obra. Segundo Blanchot (1987), a palavra, a obra de arte, só é obra, enquanto enigma.

Desta forma talvez as cartografias de Cláudia Regina se aproximem metaforicamente das primeiras experiências de produção de mapas, narradas pelos navegadores aos escritores desenhistas que ficavam em terra, e muitos deles produziam mapas sem nunca terem estado no lugar que desenhavam, deixando a imaginação florescer nos desenhos. As cartografias de Cláudia, a nosso ver, têm muito desses primeiros



Figura 1. Performance cartográfica com lupa, obra de Cláudia Telles (2009). Fonte própria.



Figura 2. *Cartografia*, obra de Cláudia Teles (2009). Fonte própria.

cartógrafos, pois seus percursos poéticos florescem nos desenhos de cartas de lugares imaginários, lugares solitários fora do mundo real.

A Ineficiência da Lupa

A princípio parece que a lupa é uma segurança que a artista nos oferece, ela soa como possibilidade de salvar-nos da ‘morte,’ quer dizer, salvar-nos da aterrorizadora impossibilidade de nada saber. A palavra, conforme nos diz Blanchot (2001, p. 74) está agenciada para revelar, não está atrelada ao que ‘desaparece,’ mas sempre a um ‘aparecer.’ Talvez possamos pensar na lupa oferecida pela artista como esse agenciamento relativo à palavra. Mas aqui, nos trabalhos de Cláudia, a lupa se trai, acentua o recuo essencial realizado pela palavra diante da realidade. A palavra disposta cartograficamente nos trabalhos da artista ‘erra o que nomeia,’ diria Blanchot (2001, p. 74), no sentido de que as palavras não nos dão a certeza de um saber.

Se avaliarmos a lupa como elemento da sensibilidade, no plano de sua atuação como objeto, ela infere um movimento corporal de relação com a obra. Porém, não nos referimos a um ver na objetividade e imediaticidade do mundo.

As Cartografias de Cláudia Regina Telles (Figura 2) apresentam-nos a possibilidade de uma experiência, com poder de atração essencial, um ‘sentido.’ Para Blanchot (2001, p. 75-76), a força do conceito, do tudo esclarecer, nada mais é do que um meio inventado pelo pensamento para recusar a morte, essa ‘recusa’ do enigma, da estranheza, que é ficar numa relação com ‘o não saber.’ As palavras de Cláudia conferem um enigma ao espaço poético em que se instalam, a princípio são palavras para serem vistas e não lidas. Porém, não há como deixar de acolher o desejo da leitura. Na visão da artista seus trabalhos são “frutos do processo investigativo sobre o desenho, o manuscrito, o traço, o espaço, a escritura, assim como o uso da palavra, da linguagem poética, seus contornos, melindres e sutilezas.”

Para Blanchot (1987, p. 17) escrever é

retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo. [...] Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve.

Claudia Telles realiza essencialmente o enigma da visão, retira as palavras da ordem comum, instala-as na sua infinitude. A artista faz das palavras visão e existência, simultaneamente.

Ao oferecer a lupa para o espectador, a artista parece usar de uma

ironia paradoxal, pois ao mesmo tempo em que a lupa é oferecida para auxiliar na interpretação, ela confirma sua impossibilidade. A lupa não funciona diante da palavra poética, e, semelhante à palavra do sagrado, essa ‘palavra augusta que é plena de clarões’ e ao mesmo tempo proibida, serve para dissimular não para esclarecer. As *Cartografias* de Claudia Telles, não são caminhos de certezas, mas caminhos da errância. Apontam para ‘regiões estranhas,’ cujos segredos não podemos desvendar, e cujos sentidos ficam sempre por vir, permanecem na ordem do enigma.

Assim, podemos dizer que a ineficiência da lupa está no ponto em que ela própria é o limite entre o ver e o não ver, entre o compreender e não compreender o sentido das cartografias.

Conclusão

Essas obras causam estranhamento, no entanto essa estranheza é radicalmente fecundidade. As *Cartografias* de Cláudia Telles nos ensinam sobre o inominável. Percorrer seus caminhos cartográficos é instalar-se na fecundidade do ‘erro,’ conceitos de Blanchot.

Referências

- Blanchot, Maurice (1987) *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro (RJ): Ed. Rocco Ltda.
- Blanchot, Maurice (1997) *A parte do Fogo*. Rio Janeiro: Rocco.
- Blanchot, Maurice (2001) *A Conversa Infinita – 1, A Palavra Plural (Palavra de Escrita)*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo (SP): Ed. Escuta Ltda.

CHADWICK'S SELF-PORTRAIT NOVAS ABORDAGENS

Maria Manuela Lopes¹ & Paulo Bernardino²

¹Portugal, Ectopia, Instituto Gulbenkian de Ciência/Fundação Calouste Gulbenkian (IGC/FCG) e University for the Creative Arts, (UCA) Surrey, Inglaterra. Artista visual e investigadora em Portugal e no Reino Unido. Prática transdisciplinar sobre memória, identidade e consciência informada pela biologia e medicina. Escultora pela FBAUP, Portugal; MA pelo Goldsmiths College UK e doutoranda na UCA, bolsa FCT (SFRH / BD / 37721 / 2007). Co Direcetra Ectopia e Cultivamos Cultura.

²Portugal, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro (UA), Portugal. Artista visual e professor. MA, Royal College of Art, Londres. Doutor em Estudos de Arte, UA.

Resumo

O auto-retrato tem sido largamente debatido no último século, o trabalho da Helen Chadwick tem sido colocado num limiar do discurso feminista ou da arte e ciência. Propomos que o seu auto-retrato de 1991, seja entendido, além das esvaziadas dicotomias de corpo e mente, num discurso pré-cognitivo sobre a identidade, como uma crítica à tecnologização da medicina/sociedade ou como a evocação de um ritual funerário. Auto-retrato, Cérebro, Imagem, Identidade, Toque

Abstract

Self-portrait has been widely debated in last century's art history. Helen Chadwick's work has been addressed as belonging to feminist discourse or threshold of art and science. We claim that her 1991 self portrait may be seen beyond the empty dualistic discourse of body-mind and linked to a pre-cognitive notion of identity, as a critique to the technologization of medicine and society and as an evocation of a death ritual.

Self-portrait, Brain, Image, Identity, Touch

Introdução

O corpo tem sido um lugar onde a identidade se tem construído (e actuado) entre fronteiras: de raça, sexualidade ou género. Vários artistas tem explorado o seu próprio corpo para se aproximarem destas questões intrínsecas à auto-reflexividade e à condição incorporada que temos, face também ao aumento, da realidade virtual. A obra de Chadwick não foge a esta categoria, tendo a autora explorado a imagem, a acção e fragmentos do seu corpo (e de outros como sua mãe ou fetos) em vários momentos ao longo da sua carreira.

Chadwick é frequentemente associada ao discurso feminista sobre a sedução, assim como ao abordar de políticas e ligações que

envolvem o retrato feminino e a questão do corpo nu. Por vezes atenta, afirmativamente, à condição carnal da nossa existência, ao desejo, às ligações maternas ou ao espaço e objectos que identificamos. Nesse processo mistura imagens de materiais delicados – flores ou materiais orgânicos microscópicos – processos de execução e produção material sofisticados quase no domínio do design. Explora o refinado e delicado, por contraste, quando usa materiais algo repulsivos como carne e outros órgãos de animais ou material orgânico em decomposição.

Essa exploração é levada a um limite quase ‘chocante’ quando utiliza fetos ou cérebros de humanos nas suas imagens e objectos - produzidos nas residências artísticas que desenvolveu em hospitais. Contudo, se em ciência e medicina a ética é parte de uma reflexão filosófica permanente, resultando em normas e procedimentos profissionalmente acordados traduzidos em consentimentos informados, em arte, parece que esse assunto é uma negociação entre entidades produtoras/promotoras e o público, assentando em bom senso e acordos voláteis e contextualmente variáveis.

De que trata então a fotografia *Cibachrome* oval em suporte de vidro e aço e iluminada por trás?

Em primeiro lugar, sem entrarmos no conteúdo que a imagem fotográfica engloba, há que considerar o papel articulador ou comunicante entre os suportes e os meios – fotografia como objecto – que esta obra despoleta.

Várias questões nos assaltam numa primeira reflexão em torno deste objecto; donde ele parte: crítica a uma postura demasiado mental da arte contemporânea? identificação da identidade acentuadamente racional? paródia da leitura do (seu) *self* feminino? Ou onde ele chega: Discutir o papel da medicina, através das imagens, na construção da identidade? Na inter-relação entre tecnologia, ciência e cultura? O papel do retrato na era da biologia molecular? Movimento do espaço orgânico para o socio-cultural; a questão da re-contextualização? Repulsa/abjecção ou sagrado/veneração? Amor e protecção ou escrutínio e objectividade?

Leituras comuns deste auto retrato

Pela impossibilidade de vermos ou ‘tocarmos’ o interior do nosso corpo ele sempre foi sacralizado e desejado. A experiência da patologia (além da guerra e das catástrofes) foi durante muitos séculos a única via para a aproximação a esse domínio da nossa dimensão. Com o desenvolvimento das tecnologias de visualização auxiliares à medicina a fronteira entre o interior e o exterior do corpo foi-se esbatendo. No último século imagens do interior do corpo tem sido largamente democratizadas construindo um imaginário até então difícil. Hoje temos o arquivo – digital – mediando essa

experiência (e.g. *Visible Human Project*). Contudo, nesta *imagem-objecto* a artista não nos apresenta uma Ressonância Magnética do seu cérebro, mas umas mão femininas (supostamente as suas) segurando um tecido cerebral que pretende (?) seja lido como o seu. Nessa impossibilidade que se esgota após uns segundos de separação ao título da obra, a *organicidade* do cérebro é segundo Robert Zwinberg (2009, 1), anónima. Tanto as mãos como o cérebro são irrefutavelmente partes de corpo ‘de alguém’ e pelas características morfológicas, sociais e psicológicas de uma pessoa caracterizamos a sua identidade. A maior diferença apresentada assenta na imediata ligação entre: as mãos com os anéis, as unhas limadas e a autora, com as suas características de género, profissão ou idade; e por contraste, a impossibilidade de aferirmos propriedades identificadoras no órgão cérebro, além das suas propriedades materiais traduzidas ou mediadas pela imagem.

Zwinberg (2009, 1) vê também o objecto como um espelho, pois a única forma que podemos perceber que vemos um cérebro é por termos um também: “I am also looking at a self-portrait of myself engaged in a similar pursuit of self-identity.”

Não descartando nenhuma das leituras apresentadas sobre esta obra sugerimos:

Novas considerações em três momentos

Discurso pré-cognitivo sobre a identidade

Partindo de um nível de existência fundamental, quase num estádio pré-cognitivo da consciência, ao que Merleau-Ponty (2002) apelidou de ‘consciência incorporada’ ou ‘intencionalidade básica,’ temos o corpo em relação directa com o espaço e tempo do mundo em que vivemos. Este corpo em movimento que se move está investido naturalmente de uma certa significância perceptual ou de um sentido prático. Pia Kontos (2006) por seu lado entende a auto-identidade como inerente a esta intencionalidade corpórea e não reflexiva, sendo inata aos (e actuada nos) movimentos do corpo. Exemplos destas determinações poderiam ser tidos na relação directa entre uma dor no corpo e o movimento reflexo de colocar a mão por cima – operação que decorre no domínio do fenomenológico. Tarefas apreendidas como escrever à máquina, tocar um instrumento ou fazer tricot, parecem corresponder a essa ‘consciência incorporada’ ou memória implícita que não é perdida mesmo em casos de amnésia ou demência. Esta constatação parece paradoxal em relação a afirmações das neurociências onde perda de memória equivale a perda de identidade (Kandel, 2002).

A nossa proposta olha esta imagem como reflexão sobre a construção



Figura 1. *Self Portrait*. Fotografia 'cibachrome' em suporte de vidro e aço com iluminação eléctrica por trás, (Helen Chadwick, 1991).



Figura 2. *Self Portrait*. Fotografia 'cibachrome' em suporte de vidro e aço com iluminação eléctrica por trás, (Helen Chadwick, 1991).



Figura 3. *Fotografia X-ray of Bertha Rontgen's Hand*. University of Iowa Medical Museum.

de identidade pelo conhecimento ‘das mãos’ em contraponto com as crescentes objectivações do entendimento do ser.

Crítica à tecnologização da medicina/sociedade

Em 1895 o prémio Nobel da Medicina, Wilhelm Röntgen, descobriu a possibilidade de tornar o ‘corpo transparente’ com a revelação de uma imagem da mão da esposa exposta aos raios catódicos. O resultado desta experiência correu mundo em pouco tempo associando leituras sobre a ausência do corpo ou a inevitável morte pela permissão do acesso à imagem simbólica do esqueleto. Mais tarde outras leituras como na *montanha mágica* de Thomas Mann, vêm acrescentar valor simbólico ao facto da imagem ser de uma mão com anéis de comprometimento e casamento, associando novos pendores de temporalidade e transcendência ao da condição orgânica dos humanos. Propomos que Chadwick refez a sua aproximação a esta imagem (que seguramente conhecia) acrescentando visivelmente a ideia ao *tocar* como que numa crítica ao ênfase da tecnologização e mediação visual da medicina e da sociedade que retira poder e conhecimento ao tacto e outros sentidos que se secundarizam em detrimento da racionalização e articulação linguística. Paralelamente a um comentário sobre a mudança de paradigma da medicina (Crary, 1999 e Foucault, 1976) propomos que a autora apelava à experiência temporal e à percepção multissensorial.

Ritual funerário

O toque é uma riqueza e necessidade humana – enquanto gesto faz parte da nossa identidade pessoal e cultural. O sentido de ausência é grandemente associado à incapacidade de sentir fisicamente o outro. A noção de dor e de presença/ausência é uma questão que tem sido debatida à volta da imagem pela sua capacidade significante e simbólica (Latour, 2002 e Sontag, 2003). A fotografia, tem sido usada como veículo de exteriorizar memórias na sua capacidade de *souvenir* que nos faz viajar no tempo e espaço para além da temporalidade/materialidade do corpo. A dificuldade que temos de lidar com a separação é visível na necessidade de treino que as crianças têm de passar para se desvincularem do corpo físico da mãe substituindo progressivamente por imagem e rotinas. Visível também é a necessidade de rituais funerários que nos impele a lutos, à procura do corpo cadáver para homenagear, velar, enterrar ou cremar. Ao longo da história temos assistido a diversas formas de preservar do corpo/imagem póstumias (desde a mumificação, ou das máscaras de cera à pintura ou fotografia), essa vontade de assegurar a representação do corpo é, segundo a nossa opinião, o desejo de tocar intimamente, conhecer

sempre e mais a nós e ao outro. Uma forma de transformar a inevitável e cruel separação numa performance – depositada em objectos artísticos.

Conclusão

Se num olhar primeiro vemos o objecto iluminado com a novidade da materialidade viscosa e brilhante do órgão cérebro, na nossa tentativa de construir novas interpretações seguimos um percurso de *praxis* de artistas que acreditam num conhecimento do mundo perto de algumas propostas filosóficas da prática, tão associada às mãos, que questiona o paradigma da primazia da visão e da natureza epistemológica da imagem ou da objectividade científica a ela associada, e que propõe na pele a verdadeira interface como a experiência do mundo.

Referências

- Crary, Jonathan, (1999), *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteen Century*. Cambridge: MIT Press. ISBN: 978-0262531078
- Foucault, Michel, (1976), *The Birth of the Clinic: an Archaeology of Medical Perception*. Tavistock: London. ISBN: 978-0679753346
- Kontos, Pia C., (2006), 'Embodied Selfhood: An ethnographic exploration of Alzheimer's Disease,' in Leibing, Annette ed., *Thinking about Dementia: Culture, Loss, and the Anthropology of Senility*. Rutgers University Press. ISBN: 978-0813538037
- Latour, Bruno & Weibel, Peter, (2002), *ICONOCLASH: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Massachusetts: The MIT Press. ISBN: 0-262-62172-X
- Merleau-Ponty, (2002), Maurice, *Phenomenology of Perception*. Londres: Routledge. ISBN: 978-0415278416
- Sontag, Susan, (2003), *c*. Lisboa: Gótica. ISBN: 9789727920891
- University of Iowa Medical Museum. *X-ray of Bertha Rontgen's Hand*. [Consult. 2009-12-20] Fotografia. Disponível em www.uihealthcare.com/depts/medmuseum/gallery/exhibits/collectingfrompast/xray/xray.html
- Zwijenberg, Robert, (2009), *Brains, Art, and the Humanities*, pdf, aguarda publicação Holanda: TAGC.

EL TRIUNFO DE LA EXCEPCIÓN

LA ARTISTA Y DISEÑADORA MARIANNE BRANDT EN LA BAUHAUS

Marisa Vadillo

España, Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la Universidad de Sevilla. Artista visual y profesora. Doctora en Bellas Artes. Ha publicado en alemán y castellano, ha impartido conferencias y celebrado más de cincuenta exposiciones colectivas e individuales.

Resumen

La Figura de Marianne Brandt (1893-1983) supone uno de los mayores talentos que ha dado el siglo XX. Se expresó tanto en diseño como en fotografía y pintura. Gracias, principalmente, a su extraordinaria formación en el Taller de Metal de la célebre escuela alemana de la Bauhaus (que llegó a dirigir) la diseñadora revolucionó la historia del diseño industrial; una rica producción completada con interesantes fotomontajes y obra pictórica realizada a lo largo de su vida. Marianne Brandt, Bauhaus, Diseño, Mujer, Arte

Abstract

The figure of Marianne Brandt (1893-1983) supposes one of the major talents that has given the 20th century. It she expressed both in design and in photography and painting. Due to, principally, to her extraordinary training in the Metal Workshop of the famous German school of the Bauhaus (that she managed to direct) the designer revolutionized the history of the industrial design; a rich production completed with interesting photomontages and pictorial work realized along her life. Marianne Brandt, Bauhaus, Design, Women, Art

Introducción

Marianne Brandt (1893-1983) es una de las artistas diseñadoras más genuinas de todo el alumnado formado en la Bauhaus (1919-1933). Su total integración en lo que significó la escuela y su producción en uno de los talleres más masculinos – el de metal – la convierten en uno de los talentos más representativos del ideal allí imperante a partir de 1923: ‘arte y tecnología, una nueva unidad.’

Le han tributado toda clase de reconocimientos y halagos como diseñadora: una fundación lleva su nombre Marianne Brandt Gesellschaft e. V. y su nombre es recogido en la mayoría de enciclopedias dedicadas

al diseño. Existe un premio de diseño con su nombre *Marianne-Brandt-Wettbewerb*, aunque uno de los mayores signos de su éxito es que sus productos aún se comercializan por empresas como *Tecnolumen Leuchten*. Por ejemplo, su legendaria tetera modelo de la Bauhaus MT 49 (Figura 1, Bauhaus Archiv Berlin, Brandt, M., Inv. N° 739) diseñada en 1924 es uno de los mayores iconos del diseño del siglo XX; una maravillosa pieza que ha sido reproducida incluso en una serie de sellos dedicados al diseño alemán *Design in Deutschland* (Figura 2). Un célebre objeto que formaría parte de un conjunto de tres piezas (tetera, azucarero, dispensador de nata) conservado en la *Kunstsammlungen Weimar* (KW, Inv. N° 201/55-204/55).

Podríamos intuir que productivamente hay tres Brandt distintas, según la técnica de la que se sirvió a lo largo de su vida: el diseño, la fotografía y la pintura, principalmente. Los principios más abstractos, geométricos y funcionales, sin duda, los aplicó durante toda su trayectoria vital a su producción en diseño. En fotografía, sus fotomontajes le acercan a ciertos conceptos cercanos a la obra de Hanna Höch (1889-1978), al Dadaísmo vanguardista, y manifiestan su gran talento para la composición y el diseño gráfico. Mientras que en pintura su producción siempre fue Figurativa, más clásica incluso en los temas, y supone una producción en la que no aplicó ni un solo principio formal de los que le funcionaban en las otras dos disciplinas; de hecho esta última actividad coincidió generalmente con los periodos de su vida personal más complejos.

Marianne Brandt como diseñadora, su relación con la Bauhaus

Realmente, el prestigio de Brandt fue temprano y sus diseños ya aparecen en el libro *Die Frau als Kunstlerin* (Hildebrandt, 1928, p. 172). Fue una pionera en el campo del diseño industrial en metal y ya como alumna fue excepcional. Su valía en el Taller de Metal de la Bauhaus fue tan irrefutable que aún a pesar de su condición femenina llegó a ser ayudante del director Moholy-Nagy desde abril de 1927 y lo dirigió 'provisionalmente' en exclusiva desde abril de 1928 hasta 1929 tras la marcha de aquel.

En esta escuela, Brandt experimentó una gran metamorfosis como artista y diseñadora. Como la mayoría de las demás estudiantes, ingresó con una formación previa. En su caso adquirida entre los años 1911 y 1917 cuando estudió pintura y escultura en diversas escuelas: en 1913 asistió a la Großherzoglich Sächsische Hochschule für Bildende Kunst de Weimar, a lo que siguió una práctica libre entre 1917 y 1923, justo antes de ingresar definitivamente en la Bauhaus de Weimar en 1924. Aquí, Brandt asumió los principios más vanguardistas, rompió con el academicismo Figurativo anterior y conoció las técnicas más innovadoras.

La metamorfosis fue tal que Brandt destruyó toda su producción anterior, más académica y Figurativa, realizada en pintura (Kruppa, 1992, p. 49), actividad que de hecho no retomó hasta el año 1936 cuando volvió a pintar – coincidiendo con la muerte de su padre, al que estaba muy vinculada. Afortunadamente, de aquella primera época, queda alguna pieza que nos puede servir de muestra como un dibujo del año 1914, conservado en la Fundación Bauhaus de Dessau titulada *Die Prinzessin* (Stiftung Bauhaus Dessau, Brandt, M., Inv. N° I 2806 G) (Figura 3) que fue firmada en ese momento como ‘M. Liebe’ – apellido de soltera.

Todos los modernos aspectos funcionales y fundamentales en su trabajo posterior los adquirió y desarrolló en la Bauhaus (Figura 4). Kruppa señala que la primera de sus famosas lámparas – aunque en madera – la realizó nada más llegar (Kruppa, 1992, p. 48). Su fusión con la escuela fue total y la funcionalidad se convirtió en una prioridad, como podemos comprobar en sus bocetos conservados.

De hecho, sus diseños destacaron ya durante su periodo de formación y se hicieron célebres sus productos para el hogar. Desde ceniceros (que aún hoy se distribuyen) hasta las lámparas que fueron comercializadas por empresas como *Körting and Matthiessen* (a través de la marca *Kandem*) y *Leipzig Leutzsch*. Como afirman Brockhage y Lindner “solamente de la producción de la empresa *Karting & Mathiesen* se vendieron bajo la marca ‘Kandem’ entre 1928 y 1931 más de 50.000 ‘aparatos de iluminación,’ que fueron diseñados bien exclusivamente por Brandt, o en colaboración con Hin Bredendieck, Helmut Schulze y Hans Przyrembel” (Brockhage, H., Lindner, R., 2001, p. 39).

Entre estas piezas destacan sus famosos flexos de mesa y otros objetos de iluminación cuyas imágenes fueron publicadas incluso por revistas de la categoría de *Life*. Por otro lado, simultáneamente a la producción de sus últimos años en la Bauhaus y coincidiendo con la subdirección del taller, colaboró con la firma *Schwintzer & Gräff* quienes “produjeron 53 modelos de la Bauhaus” (Heyden, 1992, p. 59).

Este éxito comercial no es de extrañar, ya que en pocos productos como en los suyos la simplicidad formal (generalmente basada en la esfera) fue el elemento protagonista con objetos en acero tubular que nunca hasta entonces habían sido pensados y utilizados con tanta armonía a través de materiales modernos como el aluminio, cristal o acero que sustituían al clásico bronce o plata. El resultado fue, acorde al fin social de la Bauhaus, productos elegantes, baratos, fáciles de producir e incluso de limpiar; productos en los que la forma y la función actuaban de modo paralelo y complementario.

Tras su abandono de la escuela continuó desarrollando su labor



Figura 1 y 2. Tetera MT 49 de Marianne Brandt conservada en el *Bauhaus-Archiv* de Berlín, fotografía Marisa Vadillo. A la derecha, sello con la imagen de esta tetera publicada en “Marianne-Brandt-Wettbewerb ins Leben gerufen”, *Freie Presse Chemnitzer Zeitung*, 12 de Marzo de 2001.



Figura 3 y 4. A la izquierda *Die Prinzessin*, realizado por Brandt en 1914. A la derecha, lámpara diseñada tras su paso por la Bauhaus, publicada en Brockhage, H., Lindner, R., Marianne Brandt: “*Hab ich je an kunst gedacht*”, Chemnitzer Verlag, Chemnitz, 2001, p. 95. Fotografía de Gunter Lepkowski.



Figura 5. Autorretrato de Brandt en la Bauhaus.



Figura 6. Acuarela realizada por Brandt en 1960, publicada en Brockhage, H., Lindner, R., 2001, p. 134. Fotografía de Wolfgang Schmidt.

profesional en diseño de modo intermitente. Trabajó de modo transitorio (de Julio a Diciembre de 1929) para el estudio privado de arquitectura de Gropius en Berlín, momento a partir del que se ocuparía como directora de la sección de proyectos de la fábrica de productos metálicos *Ruppelwerke Gotha* hasta 1932 realizando una producción muy cercana a la de la Bauhaus. También ejerció de docente, en su caso desde Marzo a Julio de 1951 en la Hochschule für Werkkunst de Dresden – posteriormente conocida como Hochschule für Bildende Künste. En aquel año recuperó su actividad como diseñadora trabajando hasta 1954 en el instituto de diseño industrial (Institut für industrielle Gestaltung) en Berlín y participó en la exposiciones como la *Deutsche Angewandte Kunst in der DDR*.

Los fotomontajes de Brandt

En fotografía, Brandt realizó la parte artística más comprometida socialmente de su obra. Con ella denunció y describió los aspectos más significativos del brutal periodo de entreguerras. Fue en 1924, en la Bauhaus, cuando realizó sus primeros fotogramas abstractos – *Montage I* y *Montage II* – e inició una serie de interesantes autorretratos en los que el metal (su material de trabajo) estaba muy presente como en *Selbstporträt zum Metallischen Fest* de 1929 donde se retrató a modo de una Atenea industrial (Figura 5).

No obstante, fue con el fotomontaje con lo que realizó un conjunto visual espectacular. Parece que comenzó con ellos a partir de una estancia parisina alrededor de 1926, con dos temáticas principales. Por un lado, una serie a modo de denuncia personal en el que el tema central fue la infidelidad de su marido con títulos como *Bulle-Esel-Affe* (BHA, Inv. N° 7203/1) o *Kann der Mensch sein Schicksal...* (BHA, Inv. N° 7203/2); por otro, la celebración de la vida moderna parisina con obras como *Pariser Impresionen* (SBD, Inv. N° I 680 G) o *Zirkus* (SBD, Inv. N° I 6 G). Inició así una gran producción con fotomontajes en los que reflexionaba en torno a la sociedad moderna, política, enfrentaba visualmente diversos patrones siguiendo el binomio masculino-femenino como en *Dabeisein ist alles* (SBD, Inv. N° I 5 G) o jugaba con el rol de la mujer como en *Ihre Wirksame Mithilfe* (Staaliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. N° C 1975-265).

Obra pictórica

Al igual que todas las personas ligadas a la Bauhaus, la artista sufrió la persecución de la política nazi y entre los años 1933 y 1945 vivió un periodo extraño. De hecho, como manifiesta Bergius: “...en 1932, Brandt expuso 15 fotomontajes y 31 acuarelas, pero las obras le fueron devueltas debido a las presiones de la política nacionalsocialista” (Fundacio La Caixa, 1995, p. 40).

Durante estos años estuvo desempleada y vivió en la casa de sus padres en Chemnitz, donde había nacido, momento en el que retomó la pintura. Del material del acero al óleo Brandt cambia significativamente sus inquietudes plásticas y formales. En cierto modo, la pintura está ligada a periodos en su ciudad natal, a su infancia o adolescencia y a momentos que podrían ser de una ‘emigración interior’ que le llevarían a refugiarse en esta actividad. Cuando pinta no es nada sintética, ni geométrica, ni abstracta. Es figurativa (Figura 6), toma referencias de bodegones, animales, naturalezas muertas – o quizás más correcto sería decir ‘naturalezas vivas’ ya que las flores protagonistas suelen estar a menudo en macetas – junto a unas interesantes composiciones de ovejas.

Conclusiones

Toda esta amplia actividad que Brandt desarrolló nos da idea de la gran calidad de la que hizo gala en los múltiples aspectos artísticos que abordó, del diseño a la fotografía, pasando por la pintura. Brandt significa, además, uno de los ejemplos más valiosos que produjo la Bauhaus por la dificultad añadida del ámbito de actuación profesional que eligió y una de las alumnas que más se identificó a lo largo de toda su trayectoria profesional con el ideario de la escuela. Una artista multidisciplinar, una mujer fuera de serie.

Referencias

- Fundació “La Caixa” (ed.) (1995), *Les dones fotògrafes a la República de Weimar, 1919-1933*. Barcelona.
- Heyden, T. (1992) *Die Bauhauslampe*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Hildebrandt, H. (1928) *Die Frau als Künstlerin*, Mosse, Berlin.

LO DIGITAL

LUIS RICAURTE

Patricia Hernández Rondán

España, Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la Universidad de Sevilla (BBAA – US). Artista visual y Profesora. Licenciada en Bellas Artes en la Especialidad de Grabado y Diseño, BBAA – US. Doctora en Bellas Artes.

Resumen

Conocer más profundamente tanto la obra como el pensamiento de Luis Ricaurte, creador incansable que lucha por dar a la gráfica el estatus que se merece en el entorno latinoamericano, es la finalidad de la presente comunicación. A través de una entrevista personal y del estudio y análisis de un amplio número de artículos y publicaciones, exponemos la visión conceptual así como el proceso técnico que guía sus pasos como artista plástico. Tecnología digital, Procesos, Xilografía, Coridiano

Abstract

The aim of the present communication is to know more deeply the work and thought of Luis Ricaurte, tireless creator who struggles to give Graphics the status it deserves in the latin american world. Through a personal interview and the study and analysis of many articles and publications, we show the conceptual view as well as the technical process that leads him as a visual artist. Digital technology, Processes, Xylography, Daily

Introducción

Luis Ricaurte nace en 1964, en Pasto Nariño, Colombia. Estudió en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, Colombia, la maestría en Artes Plásticas. Posteriormente continuó su formación realizando el Master of Division of Fine Arts en la Universidad de Illinois, Chicago. Una vez finalizado éste, fue Nueva York la ciudad que le abrió sus puertas para la realización de varias exposiciones tanto individuales como colectivas. Tras varios años en los Estados Unidos regresa a Latinoamérica, concretamente a México, donde cursa una maestría en Historia del Arte en la Facultad de filosofía y letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es en la capital azteca donde decide fijar su residencia actual, siendo básicamente dos los motivos que justificaron tal decisión. Uno fundamentado por la lectura de las biografías de dos grandes maestros colombianos, Rayo y Botero, en las que descubrió el paso de ambos por México en sus trayectorias artísticas. Y otro por su atracción por el muralismo así como por la autenticidad de diversos movimientos de los años 60 (Cervera, 2005).

Distrito Federal ha sido y es un fértil campo de cultivo en la creación artística. Las diversas y variadas manifestaciones culturales han estimulado

al maestro Ricaurte a desplegar su enorme caudal creativo. Para tal fin la gráfica ha sido el medio de expresión elegido. La tecnología digital así como una amplia variedad de soportes marcan su línea de trabajo e investigación en el citado medio.

Tal ha sido su interés y compromiso que en el año 2003 impulsó la fundación de un Taller de Experimentación Gráfica llamado *TEGMEX*. Para mayor información sobre el taller consultar (Gálvez, 2009).

Proceso técnico

Su búsqueda artística llena de caminos aún por explorar – como el propio artista afirma – conjuga equilibrio y técnica, es decir, investiga y explora en una obra que concilie ambas vertientes. Una plena y consciente labor de reflexión de lo producido se percibe en el trabajo que el maestro Ricaurte ha desarrollado hasta la fecha.

Actualmente, a través de los medios infográficos materializa imágenes en las que dibujo y fotografía se combinan y fusionan en aras de renovar el lenguaje tradicional de la gráfica. Por lo tanto, la mayor parte del proceso es digital y sólo en ocasiones digitaliza dibujos que posteriormente manipula.

Fernando Galvez, en relación al origen de la técnica denominada ‘xilografía fotográfica digital y láser’ – basada en la elaboración de una imagen que tiene como matriz una madera – escribe lo siguiente:

El nacimiento de la xilografía fotográfica por medio del heliorelieve lo podemos situar en el taller Graphic Studio de Tampa, Florida. El artista Philip Pearlstein en 1989 presentó un proyecto que consistía en la materialización de un paisaje de 102 x 302 cm. para lo cual requería trasladar una fotografía a una plancha de madera y después intervenirla dibujísticamente e incidiendo en la plancha, para generar una xilografía con diversas texturas y colores. Tal proyecto supuso un reto para el equipo del Graphic Studio, el cual abordaba constantemente nuevos desafíos técnicos. Deli Sacilotto inventó la técnica citada y en su implementación participaron Eric Vontillius, Tom Pruitt, Allan Holubeck y George Holzer. Actualmente Luis Ricaurte ha decidido experimentar este proceso con el sustituto laser del sand blast y saltarse el proceso fotográfico tradicional trabajando con fotografía digital (Gálvez, 2009).

Luis Ricaurte denomina al proceso ‘Laserfotoxilografía’ cuando se parte una fotografía digital y ‘Laserxilografía’ si se emplea una matriz digital que ha sido creada con una paleta de dibujo.

El proceso de obtención de una imagen con ambas técnicas es el siguiente:

En primer lugar se diseña la imagen, contando para ello con una cámara digital, un escáner y una paleta gráfica.

En segundo lugar y una vez elaborado el diseño, con una máquina

láser PENNPAT y una variada opción de herramientas que suministran tanto el hardware como el software de la misma, la imagen será tallada mecánicamente con una enorme precisión lineal y tonal (Figura 2).

El objetivo es en todo momento que la incisión del láser sobre la matriz reproduzca la imagen diseñada digitalmente con calidades xilográficas, es decir, que las betas propias de la matriz sean protagonistas activas en la estampación final de la imagen.

Ha comprobado que con el uso del láser se potencia la beta de la madera, resultando el pino la más adecuada para el fin perseguido frente a la caoba y el cedro en las que apenas se percibe y aprecia la huella del material utilizado.

El grosor de las tablas oscila desde los dos milímetros hasta los dos centímetros, comprobándose que las más finas sufren considerablemente y aguantan menos impresiones que las gruesas. Entre las maderas estudiadas se ha constatado que la caoba tolera muchas más tiradas que el pino, que sufre un notorio deterioro a partir de las veinte copias debido a las diferencias que presenta en su estructura interna.

En tercer lugar, una vez pasada la matriz por el láser, es decir, una vez finalizada la talla, se obtiene una copia en papel. Para ello el soporte tallado será entintado en su superficie como un grabado en relieve y a continuación será estampado bien en tórculo o manualmente con cuchara o baren.

El tipo de papel es una elección que se hace ‘al gusto del consumidor,’ utilizando siempre aquellos que estén libres de ácido en su composición, es decir, aquellos que sean propios o específicos para grabado.

A nivel de tintas trabaja con tintas Offset de fabricación mexicana de un modo muy convencional. Tiene en proyecto, a no muy largo plazo, estudiar y comparar los efectos, calidades y texturas que se pueden conseguir con la manipulación de éstas e iniciar nuevas vías de experimentación en ese aspecto.

Su forma de abordar la obra ha ido variando con el paso del tiempo. En sus inicios destinaba mucho tiempo a hacer formatos grandes trabajados manualmente de una forma muy expresionista. Actualmente pasa mayor número de horas en la computadora que en el taller. Por lo tanto, se han invertido los términos afirmando Ricaurte que “ahora huele más a píxeles y otro tipo de elementos en lugar de a tinta y a tiner.” Manifiesta que no hay un tiempo estipulado o determinado para la realización de una obra. Todo depende del nivel de ‘delicadeza’ que requiera cada imagen.

Se inclina en mayor medida por los tirajes cortos más que por hacer muchas copias de una placa. Le satisface y le llena enormemente ‘volcarse’ en nuevas imágenes y no emplear demasiado tiempo en la repetición de placas.



Figura 1. Luis Ricarte dibujando uno de los diseños de la serie Profil Axis en una paleta gráfica. Ricarte, 2009.



Figura 2. En la imagen podemos apreciar una máquina Láser PENNPAT. Ricarte, 2009.



Figura 3. Matriz de la serie Profil Axis. Fotografía cortesía del artista.



Figura 4. De la serie Lookumi. Lásergrafía: fotoxilografía láser sobre papel, 48 x 240 cm, 2007. Foto cortesía del artista.

Por último, apuntar que la matriz es doblemente aprovechada. Por un lado, la emplea para hacer las estampas y por otro toma cuerpo como objeto artístico (Figura 3) por la autonomía con la que cuenta.

Concepto y temáticas

Durante su trayectoria artística la temática de su obra ha sido variada y diversa. Aspectos como el desarrollo social y tecnológico son abordados en las series tituladas *Prótesis y Desencanto* y *Prometeo*. Trabaja además la desmitificación y desacralización del objeto artístico, como así se refleja en la serie *A Ras de Piso* donde Ricaurte utiliza la ironía como recurso para despojar a las obras maestras de su valor eterno y universal. Aborda de manera regular la ancianidad y la crudeza que en ella se encierra. Incluye además en su obra el rechazo que aún hoy en día sufre la comunidad negra por parte de la sociedad colombiana (Figura 4). Para mayor información al respecto consultar los textos de la serie titulada *Lookumi*, concretamente *Recorrido hacia el interior de la seducción* de María Calleguerrero, y *El deleite del dibujo* de Carlos Aranda Márquez (2009). Por último, el tiempo como filosofía inherente al proceso creativo, está presente igualmente en su obra de forma permanente. Como el propio Jaime Tamayo Gómez expone:

Ricaurte recrea la paradoja filosófica del transcurrir, situándonos en nuestra posibilidad de reinventarnos, bajo un signo de incredulidad de la llamada verdad histórica y revalorización de la metáfora poética de protagonizar nuestro tiempo (Tamayo, 2005)

Siempre ha optado por temas relacionados con su propio entorno, con lo cotidiano, con todo aquello que vive y a lo que está conectado, es decir, con su particular biografía. La percepción es el puente por el que cabalgan las sensaciones de todo aquello que le rodea, adoptando algunas realidades y rechazando otras como una huella indisoluble de su propio yo. De este modo nace la idea y posteriormente la procesa y madura durante períodos que pueden llegar hasta cuatro años o más, adquiriendo tal pensamiento de partida mayor sentido y madurez en la interpretación de lo percibido.

También existe en su quehacer un estrecho vínculo con temas sociales como la pobreza, la explotación laboral así como la figura del oprimido que emplea como símbolo para que los mismos se sientan identificados, luchan y se reivindiquen como personas.

Los personajes que están en sus obras no son modelos contratados para tal fin, siendo amigos o personas que aparecieron inesperadamente en su vida por uno u otro motivo.

Influencias

Francisco Toledo ha sido a nivel nacional una influencia muy considerable para Ricaurte en el campo del grabado, principalmente por su manera de proceder técnicamente así como por su pureza artística. También se enmarcan dentro del círculo de influencias nacionales Cuevas, Julio Galán, Quique Smith y Jan Hendrix.

A nivel latinoamericano destaca conceptualmente a Matta por su inagotable creatividad.

Y del plano internacional no puede dejar de nombrar a grandes maestros como Goya, Durero, Piranesi y Escher entre otros, así como ciertos grabadores japoneses por su excepcional dominio técnico.

Visión del arte

Para finalizar piensa que el arte no puede cambiar el mundo pero en cambio si puede denunciar y llamar la atención sobre los males y enfermedades que le acechan, entre otras cosas, por el hecho de vivir en una sociedad gobernada por el consumismo incontrolado en la que cada vez se ausenta en mayor medida el crecimiento espiritual.

Conclusiones

No podemos ni debemos dar la espalda al uso de las tecnologías digitales en el ámbito de la gráfica y en general en el terreno de las artes. Luis Ricaurte cumple con el patrón de investigador serio y comprometido en tal materia y en cada uno de los proyectos que aborda, por lo que considero debe ser un referente para futuras investigaciones en este campo.

Referencias

- Aranda Marquez, Carlos (2009) "Lookumi y el deleite del dibujo"
[Consult. 2009-11-05. Disponible en www.luisricaurte.com
- Calleguerrero, María (2009) *Lookumi* "Recorrido hacia el interior"
[Consult. 2009-11-05]. Disponible en www.luisricaurte.com
- Cervera F, Carlo E (2005) [Consult. 2009-11-20]. Disponible en www.calibuenanota.com.
- Gálvez, Fernando (2009) "Nace una técnica y se gesta el Taller de Experimentación Gráfica" [Consult. 2009-11-05]. Disponible en www.luisricaurte.com
- Ricaurte, Luis (2009) *Lasergrafía* [Consult. 2009-11-05] Disponible en www.ricaurte.com.mx/espanol/info/lasergrafia.html
- Tamayo Gómez, Jaime (2005) "Luis Ricaurte, A Ras de Piso, Preguntas al gran relato." *Revista Arte al día* (Internacional). Diciembre 04 – Enero 05.

GRAFFITI COMO MEDIO DE EXPRESIÓN ARTÍSTICO E INTERVENCIÓN EN EL MEDIO URBANO

José Manuel Rodríguez Trigueros

España, Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungria de la Universidad de Sevilla. Artista visual y investigador. Licenciado en Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de la Universidad de Granada.

Resumen

Graffiti como medio de expresión artístico, innovación y evolución del mismo. Modo de aplicación de la técnica y su semejanza con las artes pictóricas en la época actual de la mano de Emilio Cerezo.

Graffiti, Pintura mural, Ocupación de espacios urbanos

Abstract

Graffiti as a way of artistic expression, its innovation and evolution. How to apply the technique and its similarity to the pictorial arts of nowadays, as exemplified by Emilio Cerezo.

Graffiti, Wall painting, Occupation of urban spaces

Introducción

Emilio Cerezo Rosa, nacido en Septiembre de 1986, en Totana (Murcia), realiza estudios de bachiller en 2003-2004 en la escuela de arte de Lorca, Murcia, ingresando posteriormente en la facultad de Bellas Artes de Granada en 2004, y finalizando la licenciatura en 2009. Después comenzó a realizar los estudios de tercer ciclo de Doctorado en la misma facultad, en los que se encuentra inmerso actualmente.

Los inicios de Emilio Cerezo en la pintura se remontan a finales de los noventa, en los que se sirve del spray para realizar la obra previamente estudiada y estructurada sobre papel, llevándola a cabo en las paredes de las que disponía en su pueblo y alrededores, ampliando el repertorio de superficies una vez comenzada la carrera, saliéndose de las normas en el tratamiento del color y de la mancha con los esquemas hasta ahora establecidos por el graffiti.

Graffiti como medio de expresión y ruptura con las normas

Al igual que las vanguardias supusieron una ruptura con los ideales de belleza clásicos que conservaban las academias, el cual rechazaba cualquier nueva aportación en la temática, en las proporciones o en la propia pintura, el graffiti desde sus comienzos a finales de los setenta y principio de los ochenta también estaba basado en unas normas y reglas a cumplir para ser considerado graffiti. Con Emilio Cerezo, todas las reglas que se han ido cumpliendo y que se siguen cumpliendo hasta nuestros días se han visto desbancadas, ya que el modo de aplicar su pintura rompe con la norma de aplicar contorno a sus motivos, característica principal del graffiti. Por no hablar de que sus motivos no son letras con su nombre, sino personajes de su propia invención, finalizando con un color y una mancha nunca visto con dicha herramienta. El modo de realizar su pintura es por medio de manchas de color, mezclando gamas y colores opuestos donde interesan, siempre de un modo aleatorio como lo llevaban a cabo los artistas pertenecientes a las vanguardias. Destaca su semejanza con los expresionistas, con los fauvistas y los impresionistas, donde podemos mencionar una proximidad a la mancha que aplicó en su momento Monet, Van Gogh, Gauguin, etc., incluso su semejanza con los colores empleados en la pintura de Sorolla, llevada en este caso al muro.

Obra

Es en el muro donde este artista da rienda suelta a su imaginación, donde el color adquiere libertad y se deja aplicar por la mano de Emilio. Enriquece los motivos elegidos, sean de su invención, sean sacados de una fotografía, recorte de revista o periódico, con una calidad de colores única aportada por los sprays, destacando éste punto como uno de los más importantes que constituyen al artista y la técnica utilizada. Aunque nos encontramos en cierto modo limitados por una gama ya fabricada y de mezcla inamovible de colores por las marcas que se ofrecen en el mercado del spray, el repertorio de colores es amplio dentro de unos límites, y permite que los resultados finales sobre el muro sean únicos. Aporta entonces una obra en la que el color, las mezclas y el motivo son llamativos, impactan al espectador y obligan instintivamente a volver la cabeza del mismo y mirar aquello que le llama la atención, algo que está por determinar pero que le atrae instintivamente.

En este ejemplo (Figura 1) podemos apreciar perfectamente las influencias expresionistas de la pintura, esa capacidad que posee de utilizar el spray de un modo tan libre de prejuicios, soltura y precisión como haría cualquier pintor, lejos de ataduras y con una calidad técnica difícil de alcanzar, recurriendo a la mancha, o al grafismo según le interese,



Figura 1. *Perrito dormido*, Spray sobre muro, Granada, Octubre 2009
(Fotografía de Emilio Cerezo).



Figuras 2 y 3: A la izquierda: *Retrato*, Acrílico sobre lienzo, 2009. Ejemplo de la semejanza en la aplicación de las distintas técnicas sobre las superficies correspondientes, siendo el acrílico sobre el lienzo y el spray sobre el muro, como vemos en la fotografía de la derecha: *Refresco del verano*, Spray sobre muro, Ourense 2009 (Fotografías de Emilio Cerezo).



Figura 4. *Puntos fuera*, Spray sobre muro, Totana 2008.



Figura 5. *Perro*, Spray sobre poliuretano, Granada 2009 (Fotografías de Emilio Cerezo).

convirtiéndose el motivo en una excusa para aplicar las mezclas de color.

Este pintor combina en la pintura dos mundos ajenos, dos pinturas que pertenecen a distintas épocas, que tienen un sentido y un motivo particular marcado por la situación política, social y cultural, pero que comparten una forma semejante de aplicar la materia (Figura 2 y 3). Una forma llena de libertad individual, plagada de colores violentos, irracional, alejándose de la objetividad fiel a la realidad y sumergiéndose en un mundo de colores e interpretaciones del mismo totalmente subjetivas semejante a lo ocurrido en las vanguardias, en las que el color estaba por encima del motivo fiel a la realidad. En este caso llegando a ser comparable al movimiento impresionista, en el que las pinceladas no buscan la similitud con el motivo, sino que tienen un carácter y una forma particular.

La pintura no se cierra a un mundo interior en el que éste artista se somete en un momento de concentración máxima o de inspiración personal, sino que busca la vivencia de experiencias y situaciones en compañía. Escoger un lugar, un espacio, y adaptarse a las condiciones que le ofrece para interpretar de un modo personal lo que le sugiere dicho emplazamiento, ya que el mismo influye en el planteamiento y desarrollo de la obra.

Cualquier superficie dispuesta en el medio urbano es válida para plasmar su obra, medio en el que no solo hay un diálogo entre la pintura y el artista, si no que el transeúnte se une a la creación y forma parte de la misma, ya que busque el mensaje o no el mural, el graffiti está ahí (Figura 4). No se limita al artista o artistas que gusten de contemplar arte, sino que el propio viandante es invitado gratuitamente a admirar la obra, a opinar sobre ella, hallando aquí una de las esencias del graffiti que se sigue conservando, arte gratuito y para todos los públicos.

A diferencia de la pintura de caballete, el graffiti es libre de limitaciones en espacio y superficie, puede ocupar cualquiera que al artista se le antoje; metal, cemento, hormigón, plástico, madera... Por lo que están a disposición de que el artista intervenga sobre ellas del modo en que mejor le convenga. En este sentido encontramos intervenciones de Emilio, como ocurre en la Figura 5, en las que una escalera, unas ruinas de una casa, o la propia altura de la pared no son una limitación para intervenir sobre la superficie, pudiendo encontrar con esta técnica contemporánea una posible evolución de la clásica pintura mural, casi perdida en la época actual, pudiendo volver a renacer por medio del cambio de técnica o fusión con el graffiti. De este modo se convierte esta técnica en una opción que propicia la comunicación e interacción de artistas de todo el mundo que únicamente se conocen por compartir el graffiti y la pintura mural como medio de expresión y difusión en el medio público.

Aprovechando dicha superficie mural urbana, dicho artista no

solamente realiza obra pictórica sin más, si no que en muchos de los casos es aprovechada para lanzar un mensaje crítico ante problemas sociales, como el racismo, la xenofobia, las injusticias, etc. Además, se permite el lujo de aportar su toque crítico personal, en el que el humor y lo caricaturesco forma parte del carácter de muchos de los personajes que realiza y de las escenas que plantea.

Conclusión

Uno de los primordiales objetivos es dar a conocer a este artista, por su obra y modo de llevarla a cabo que, y a pesar de su prematura edad, supone una de las jóvenes promesas en el mundo del arte, en concreto en el mundo de la pintura, por tratarse de un pintor que lleva a su terreno las técnicas y las herramientas disponibles en el siglo veintiuno saliéndose de cualquier convencionalismo, se sirve de ellas y lleva a cabo su creación en un medio inusual y de un modo totalmente libre, como son los propios muros que nos rodean en todos los medios urbanos civilizados, aprovechándose de ellos para plasmar sus inquietudes y motivos a expresar.

Por todo ello, tiene un acceso directo a todos los públicos, influyendo diaria e inmediatamente en el transeúnte, ya sea de un modo consciente o inconsciente del mismo. El Graffiti es uno de los productos que forma parte del sistema, la sociedad y la cultura civilizada del siglo veinte. Es un modo de expresión que nace del propio instinto natural del hombre en el paleolítico y que se ha ido adaptando a los medios a lo largo de los tiempos, desembocando en lo que hoy se viene llamando graffiti, y que decora todas las superficies grises que rodean las calles de todos los países, ciudades y pueblos.

Como referencia para mostrar su obra recorro a numerosas fotografías que me proporciona Emilio, además de consultar numerosos vídeos colgados en internet, que me ayudan a comprender y analizar su producción y cómo ésta afecta a la vida diaria de el transeúnte.

7. SINGULARIDADE

SINGULARIDADE

Álvaro Barbosa COMISSÃO CIENTÍFICA

Este capítulo apresenta um conjunto de artigos que reflectem sobre a obra de artistas de diversas nacionalidades, épocas e domínios de intervenção. Como denominador comum temos a análise produzida por autores que nos apresentam perfis menos evidentes no corpo de trabalho destes artistas, enquadrando a sua apreciação sobre aspectos singulares que são transversais para cada obra em estudo. A incidência sobre os mecanismos conceptuais subjacentes à Pintura é inestimável, como é o caso do artigo de Marilice Corona sobre a obra da pintora brasileira Adriana Varejão onde é demonstrada importância dos espelhos como veículo para a representação e auto-referência na pintura ou o artigo de Viviane Gil Araújo sobre a simbologia das vestes na série *Registos de Sangue*, da artista, também brasileira, Karin Lambrecht.

Ainda no âmbito da arte pictórica, mas encontrando a singularidade na concepção mais abrangente da procura intelectual, visual e sensível do presente, Luísa Jacinto apresenta um artigo sobre a obra do Artista Norte-Americano Robert Irwin analisando intervenções de diferentes naturezas, passando pela pintura, fotografia e instalação.

A intervenção artística no domínio da tridimensionalidade é introduzida em três artigos que apresentam perspectivas e processos originais sobre a produção no âmbito da escultura, nomeadamente pelo artigo de Elisa Lozano Chiarlones, que nos apresenta uma faceta menos conhecida do trabalho do artista Marcel Duchamp, que passa pela sua relação com os moldes na concepção de algumas das suas obras, o artigo apresentado por Luciane Ruschel Nascimento Garcez sobre o processo de trabalho do artista francês Hubert Duprat nas suas esculturas *Casulos de Ouro*, sob o ponto de vista da experiência da autora na concepção da sua obra de *Casulos Cerâmicos* e igualmente indispensável o artigo apresentado por Guillermo Martínez Salazar com a análise interpretativa da escultura sacra de Miguel Fuentes del Olmo.

Por fim um artigo de Patricia Hernández Rondán introduz a perspectiva multidisciplinar da obra de Salomón Chaves Badilla, desvendando a poesia no grafismo das suas particulares ilustrações gravadas em madeira com relevo.

O conjunto destes sete artigos proporciona uma perspectiva única sobre a obra de cada um dos artistas em análise tendo como base a singularidade encontrada pelos autores, contribuindo significativamente para um melhor

conhecimento da obra artística nos seus domínios de intervenção assim como dos processos de concepção e significado presentes no acto da criação artística em geral.

CASULOS EM UMA POÉTICA DO REVESTIMENTO

Luciane Ruschel Nascimento Garcez

Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Artista visual e professora colaboradora de cerâmica no CEART, UDESC. Bacharel em Artes Plásticas pela UDESC. Mestrado em Artes Visuais pelo PPGAV-CEART, UDESC.

Resumo

Este artigo pretende apresentar um trabalho do artista francês Hubert Duprat, seus ‘Casulos de Ouro,’ que foram escolhidos por sua relação com os casulos de cerâmica da autora e a poética desenvolvida em ambas as práticas: a poética do revestimento, onde é o jogo de olhares de superfície que dá sentido à obra.

Casulos, Hubert Duprat, Revestimento

Abstract

This paper intends to present the work ‘Gold Cases’ from the French artist Hubert Duprat. This work has been chosen in relation to the author’s ceramic cocoons and the poetics developed in his practice: the poetics of the revetment, where the surfaces at play give sense to the work.

Cocoons, Hubert Duprat, Revetment

Imagens de uma teia de afinidades

Quais conexões poderiam juntar, em uma mesma constelação de imagens, trabalhos que inicialmente parecem tão distintos em suas propostas poéticas? Uma artista ceramista, brasileira, que vem fazendo casulos há mais de 20 anos, busca no artista francês Hubert Duprat relações com os casulos de ouro que este vem produzindo desde 1983, partindo da afinidade criada pelo jogo do olhar de superfície, uma poética de revestimento que se encontra em ambas poéticas, do casulo de cerâmica revestido de metal ao casulo de ouro deste francês erudito e meticuloso.

Hubert Duprat nasceu em 1957 em Nérac no sudoeste da França. Artista contemporâneo, cuja obra varia dos casulos de ouro a trabalhos com pedras, filmes e fotografias, entre outros tantos meios. Apesar de sua diversidade, sua obra é coerente e tem sua assinatura – literal ou conceitualmente falando – em cada peça produzida por ele. Duprat é conhecido por sua paixão pela ciência – entomologia, geologia, arqueologia, entre outros assuntos, fazem parte de sua área de interesses e estudos. Professor de escultura na Escola de Belas Artes de Nîmes, vem expondo nos principais locais expositivos da Europa nos últimos 25 anos.

O olhar de superfície

Os casulos da autora são peças em cerâmica de grande porte, confeccionadas em argila revestida por fios de cobre e esmalte, o que faz com que a superfície das peças tenha um brilho imemorial, um revestimento que revela a argila e gera a referência do metal ali fundido (Figura 1). Um jogo de superfície e vazio, exterior e interior, também presente nos casulos de Hubert Duprat.

Os casulos de ouro são pequenas peças confeccionadas por larvas da ordem das Tricópteras (Figura 2). A experiência de confecção dos casulos começa pela coleta e junção de pequenas peças em ouro, pérolas e outras pedras preciosas, que vão constituir a matéria-prima das larvas. Hubert Duprat coleta ovos das Tricópteras e as deposita em aquários com água tratada e mantida a uma temperatura de aproximadamente 5° C, mantendo-as num inverno que retarda o processo de feitura do casulo até o meio do verão; passado o período da incubação começa o período da coleta de materiais e construção do casulo. A construção dura alguns meses. As larvas escolhidas ainda em ovos jamais conheceram nada além do material disponibilizado por Duprat: ouro, safiras, diamantes, pérolas, turquesas, opalas, rubis. Para cada material que o artista deseja ver usado, transfere os insetos para reservatórios separados, cada qual com um material diferente. O primeiro deles contém ouro, que é onde as larvas passam mais tempo, a seguir outros materiais vão sendo acrescentados, alguns no mesmo aquário, outros modificando a larva de recipiente. Duprat conduz habilmente a composição dos casulos dosando a duração de tempo da larva em cada reservatório, mas também, por vezes, retirando alguma peça do casulo, o que obriga à larva a fazer a ‘reparação’ do mesmo.

Duprat opera em uma dramaturgia do precioso. Pode-se constatar esta tendência em diversos trabalhos seus, a começar pelos *Casulos* de ouro, tecidos pelas larvas Tricópteras, um de seus primeiros trabalhos (1980) e que vem sendo feito repetidamente desde então, entretanto fica claro na poética deste artista que os materiais preciosos não constituem um fim em si mesmos, eles são um meio.

As peças de ouro que modelam os casulos convidam a se interrogar sobre o **corpo** da obra e suas modalidades. Com sua capacidade de captar a luz na superfície que recobre a larva, Duprat permite o paradoxo do efeito de superfície e profundidade, em uma referência às múmias egípcias, envelopes de metal onde a luz tem papel preponderante. Envelopes sofisticados, que fazem duvidar acerca de seu pertencimento ao reino animal; formas que se fundem em um processo de recriação, colocando a questão do artificial, assim como a noção de dicotomia e transgressão de limites, possibilitando pensar o mundo contemporâneo partindo de

uma estética do desvio, que traduz um comprometimento tanto formal quanto conceitual; um bloco de luz que adiciona a força da simplicidade ao choque do inesperado, legitimando o estranho, o inaudito. Duprat empreende uma reflexão sobre a fragmentação e a recomposição, onde o revestimento é o que dá forma ao trabalho, a fragmentação faz parte desta prática de revestimento que tem por característica o jogo de superfície, de folheado, de encapsulamento. Referências ao precioso e ao ornamento, a uma estética do decorativo que toca o objeto e que encontra suas analogias na história da arte, e que exprimem o gosto e a curiosidade do artista pelo singular, pelo prodigioso.

Duprat trabalha em um campo que não é mais ditado pelas propriedades do material, do meio utilizado. A lógica de sua prática coloca em jogo termos tidos como opostos, mas que em sua obra são complementares, como construção e não-construção, cultural e natural, paisagem e arquitetura, precioso e ordinário, instintivo e conceitual, primitivo e tecnológico, artesanal e artístico. Ou, de maneira mais formal, grande e diminuto, brilhante e pardo, cheio e vazio, entre tantas outras considerações levantadas.

Didi-Huberman, em seu livro *Vênus Rajada* (2005), propõe outras maneiras de olhar a *Vênus de Botticelli*, faz pensar sobre estas roupagens que se encontram em certas obras, a vestimenta que se transforma em outra coisa: “vestimenta do desenho e beleza ideal, vestimenta de relatos mitológicos e das descrições literárias, vestimentas dos mármores antigos desenterrados, vestimentas dos conceitos neoplatônicos,” mas como ressalta o autor, “tudo isto participou de modo dinâmico e dialético, quer dizer, em um contexto feito de associações e deslocamentos, de tensões, de intensidades contraditórias, de ‘hibridizações’” (2005, p. 30-32). São estas associações que permitem pensar as ‘vestimentas’ dos casulos de Duprat, vestimentas de paradoxos, de destempos.

Estes trabalhos fazem pensar que o artista está problematizando o olhar, o olhar que não passa da superfície, que não alcança o interior, um olhar onde tudo é superfície e ali é que o diálogo da obra acontece. Este olhar que desafia a pensar na interioridade, que desafia uma reflexão onde se atreve a falar do que não se vê, mas que se sabe que *está lá*, ou ao menos se pensa que sabe (Figura 3). São obras que falam sobre a impenetrabilidade das coisas, sua solidão absoluta, o mistério que não é para ser revelado, onde é a superfície que conversa com o espectador. São trabalhos de montagem que deixam pensar que do informe nasce a beleza, de larvas repugnantes nascem obras de arte, obras que remetem a jóias, onde a textura evoca, com igual força, uma pele que se oferece à exploração do olho e do toque. Desta forma se oferece uma cenografia



Figura 1. Casulos de cerâmica e fios de cobre, 2006. Dimensões aproximadas: 60 x 30 cm cada. Fonte: própria.



Figura 2. Casulos, larva e casulos de ouro e pedras preciosas, dimensões: 2 a 3 cm (Hubert Duprat, 1980 – 2006 apud Besson, 2002).

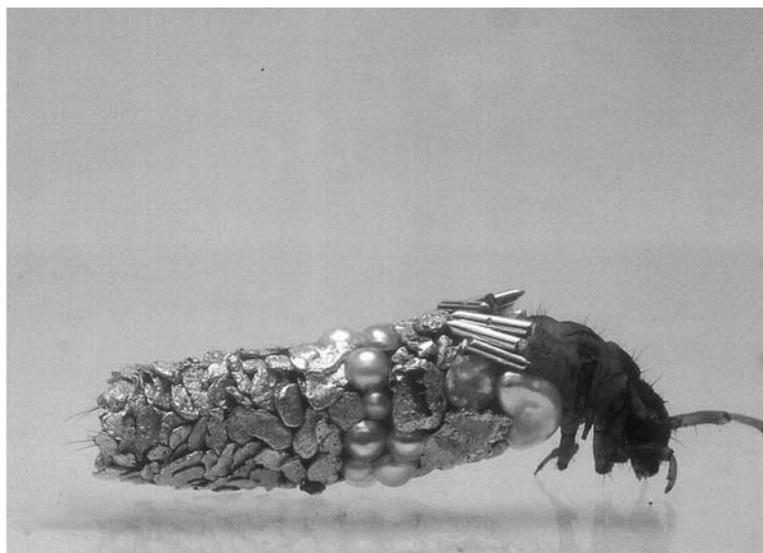


Figura 3. Casulos, larva e casulos de ouro, pérolas e opala, dimensões: 2 a 3 cm. (Hubert Duprat, 1980 – 2006, apud Besson, 2002).

do olhar e da memória. São trabalhos onde o autor traz à tona o sentido da camuflagem, onde o artista torna a larva imediatamente visível, absolutamente vulnerável. Um jogo de esconder e revelar, tornar real e subverter. Duprat propõe um nó a ser desenrolado, um procedimento de envelope, alguma coisa que não se deixa alcançar por sua periferia; o artista abre um campo de discussão sobre a ficção na representação da obra com grande refinamento e sedução.

Como sugere Didi-Huberman no texto em que reflete sobre a *Vênus* de Botticelli, as imagens orgânicas têm duas faces, o interior aparece como a forma, o exterior como a natureza mutante que possibilita materializar o interior invisível.

Semelhantes propostas são ao mesmo tempo evidentes e difíceis de entender em todas suas implicações: o interior pode ser pensado como estrutura subjacente – com o esqueleto em primeiro termo –, aquele que não muda e dá ao corpo sua lei física de harmonia; neste sentido, o interior assume a função de esquema, quer dizer, o próprio poder da forma (2005, p. 54).

A natureza escondida sob uma pele que remete ao sagrado oferece uma porta de comunicação com o divino, mas sem um deus, uma superfície que traz à tona diversas outras obras e permite pensar tantas outras temporalidades, o tempo, em sua diversidade, está inscrito na materialidade da obra. Arte como um lugar onde as trajetórias mais divergentes podem se cruzar, a despeito de toda lógica, um lugar para onde convergem todas as possibilidades e probabilidades.

Conclusão

Esta teia de afinidades entre casulos se dá por uma dramaturgia do olhar que desvela a obra, mas não seu mistério; o interior não é um jogo aberto, o revestimento é o que dá corpo, molda o casulo, o vazio mantém o vestígio, o segredo. Cada qual com sua poética e prática artística peculiares, ambos em um mesmo diálogo de luz e encapsulamento.

Referências

- Besson, Christian (Org., 2002). *Hubert Duprat Theatrum - Guide imaginaire des collections*. Collection reConnaitre. Paris: Musée départemental (Digne), Philippe Grand, Antenne Éditoriale de Lyon.
- Didi-Huberman, Georges (2005). *Venus Rajada*. Buenos Aires: Editorial Losada.

A SIMBOLOGIA DAS VESTES NA SÉRIE ‘REGISTROS DE SANGUE’ DE KARIN LAMBRECHT

Viviane Gil Araújo

Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Artista têxtil e professora dos cursos de graduação em Design de Moda Colégio IPA do Centro Universitário Metodista e do Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter). Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS

Resumo

O presente artigo aborda aspectos do campo da pintura, analisa o conceito de anacronismo e a simbologia das vestes como necessários à compreensão do corpo elaborado na série ‘Registros de sangue,’ da artista Karin Lambrecht.

Karin Lambrecht, Pintura, Arte Contemporânea, Anacronismo, Simbologia, Vestes, Corpo

Abstract

The present article discuss the painting field, analyzes the concept of anachronism and the symbolism of the clothes as necessary to the comprehension of the body elaborate in the ‘Registros de Sangue’ (Blood Records) series, from the artist Karin Lambrecht.

Karin Lambrecht, Painting, Contemporary Art, Anachronism, Symbolology, Clothes, Body

O desenvolvimento desse artigo parte do estranhamento gerado frente às obras da série *Registros de Sangue*, da artista brasileira Karin Lambrecht (Porto Alegre, 1957) e da busca pela compreensão do papel que as vestimentas desempenham em tais trabalhos. Porém, novas problemáticas se impuseram apontando para a necessidade de uma análise mais aprofundada dos procedimentos da artista, já que sua obra é uma expressão da pintura contemporânea, a qual agrega outras práticas inscritas no universo das artes visuais e, desta forma, poderá suscitar vários desdobramentos.

As vestes do conjunto de trabalhos realizados por Lambrecht nos últimos dez anos (de 1997 a 2007), e que comportam os *trabalhos de sangue*, logo que analisadas, apontaram para o corpo humano que estava ausente nas obras, mas que se fazia presente através das vestimentas.

Entretanto, uma problemática estabeleceu-se quando durante a análise das vestes com sangue percebeu-se que elas apresentavam características

tipicamente anacrônicas, visto que historicamente não sofreram muitas alterações e, portanto, não seria possível datá-las, pois pertenciam tanto a um passado remoto quanto ao presente, embora não façam mais parte do uso comum.

Expondo uma espécie de permanência temporal o anacronismo das vestes as oferecia à análise tanto no passado como no presente. Tal percepção determinou que alguns conceitos fossem relativizados e que o anacronismo fosse percebido segundo Georges Didi-Huberman, como um modelo de temporalidade, onde “o Outrora, encontra-se interpretado e ‘lido,’ ou seja, posto à luz pelo advento de um Agora resolutamente novo” (Didi-Huberman, 2003, p.40), revelando a complexidade própria da imagem.

Compreendidas como anacrônicas, as vestes geraram uma primeira hipótese, na qual através delas transpareceriam processos sociais que constituem e transformam o corpo. Nesta lógica, seria possível, por meio de um entrecruzamento da História da Arte e da História da Indumentária no Ocidente, analisar o corpo representado nas obras através das vestes e compreender sua construção cultural.

As vestes projetadas por Lambrecht para os *trabalhos de sangue* informam tanto sobre as batinas eclesiásticas, aventais hospitalares como sobre as antigas camisolas de dormir não apresentando características de gênero, tornando possível observá-las através de diferentes culturas e épocas.

Quatro obras foram consideradas exemplares para a realização desta análise: *Sem título*, 2001 (Figura 1), *Con el alma en un hilo*, 2003 (Figura 2), *Caixa do primeiro socorro*, 2005 (Figura 3) e *Meu Corpo-Inês*, 2005 (Figura 4).

Observa-se que, a veste de linho cinza claro da obra *Con el alma en un hilo* (Figura 2), é similar àquela de linho cinza escuro do trabalho *Caixa do primeiro socorro* (Figura 3). Assim como, as vestes brancas confeccionadas para a obra do Mosteiro de Alcobaça (Figura 4) são mais semelhantes aos vestidos da obra *Sem título*, (Figura 1), participante da 25ª Bienal de São Paulo. Por este motivo, dividiremos as obras em dois diferentes grupos: o primeiro das vestes cinza claro e cinza escuro e o segundo das vestes brancas.

Considerando suas simbologias as cores cinza claro e cinza escuro, escolhidas pela artista, poderão estar relacionadas à sua formação religiosa de origem protestante.

Embora a iconoclastia da Reforma Protestante seja mais conhecida do que a sua ‘cromoclastia,’ no entanto, a guerra às cores – ou pelo menos, a certas cores – constituiu sempre uma dimensão importante da nova moral cristã instituída por Lutero, Calvino e seus epígonos. Nascido no início do século XVI, no momento em que triunfam o livro impresso e a imagem gravada – isto é, uma cultura e um



Figura 1. Karin Lambrecht. *Sem Título*, 2001 (detalhe). Instalação com vestidos brancos, sangue de carneiro, impressões de vísceras de carneiro sobre papel e fotografia. Fotografia Fábio Del Re. Reprodução a partir do catálogo *Iconografias Metropolitanas/ 25a Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo: de 23 de março a junho de 2002.



Figura 2. Karin Lambrecht. *Com el Alma en un Hilo*, 2003 (detalhe). Desenho e fotografia, sangue derradeiro de carneiro sobre papel, 57, 5 cm x 71,5 cm. Fotografia de Sérgio Guerini, 2005.



Figura 3. Karin Lambrecht. *Caixa do primeiro socorro*, 2005 (detalhe). Sangue derradeiro de carneiro (Region Metropolitana/Chile) e uma ovelha (Brasil/Rio Grande do Sul), sobre material têxtil e impressões do desmembramento do animal sobre papel, 1000 x 200 cm. V Bienal do Mercosul. Fotografia Fábio Del Re. Imagem cedida pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul.



Figura 4. Karin Lambrecht. *Meu Corpo-Inês*, Portugal, 2005. Sangue derradeiro de carneiro abatido para o consumo da carne ovina sobre vestimentas com figuras femininas. Conjunto de material têxtil, fotografia e impressão sobre papéis, do sangue e resíduos das partes desmembradas do animal. Exposição *Lágrimas*. Fotografia de Karin Lambrecht.

imaginário a preto e branco, o Protestantismo apresenta-se, simultaneamente, como herdeiro das morais da cor da Idade Média e perfeitamente filho do seu tempo: recomenda e põe em prática, em muitos domínios da vida econômica e social (no culto, no vestuário, no meio onde se vive, na arte, nos negócios, sistemas de cor inteiramente construídos à volta de um eixo preto-cinzento-branco (Pastoureau, 1997, p.143).

A escolha dos tecidos e das modelagens também informa sobre a simbologia das vestes, a começar pelo linho, que em tempos remotos, por ser de origem vegetal ‘quando as fibras de origem animal eram consideradas impuras’ (Laver, 1990, p. 18), era de uso exclusivo dos sacerdotes do antigo Egito. E ainda hoje, quando é admitido no uso comum, é o pano mais frequentemente empregado para confecção de paramentos religiosos, assim como para toalhas de mesa, guardanapos, lenços, lençóis e camisolas, ou seja, roupas litúrgicas, de enxoval ou da casa.

No segundo grupo teremos as vestes brancas das obras *Sem título*, 2001 (Figura 1) e *Meu Corpo-Inês*, 2005 (Figura 4) ainda que a instabilidade das convenções cromáticas deva ser observada com atenção reconhecendo que a artista não conduz aleatoriamente suas escolhas, será verificado como Pastoureau apresenta esta cor:

[...] na cultura ocidental o branco é invocado como: 1) Cor da pureza, da castidade, da virgindade e da inocência: vestes eclesiásticas brancas, cor litúrgica. Vestes de batismo, vestido de casamento (branco somente a partir do século XIX). Em Roma traje branco dos ‘candidatus’ (candidus). Brancura do cordeiro, das virgens, das vestais. 2) Cor da higiene, da limpeza, do frio, do que é estéril. Os sabões e as lixívias são brancos. Lençóis, roupa interior, tecidos que tocam o corpo, foram, durante séculos, de cor branca. 3) Cor da simplicidade, da discrição, da paz e da renúncia. Modéstia da aparência: de branco. 4) Cor da sabedoria e da velhice: Cabelos brancos, pessoas idosas (o branco consegue ser ao mesmo tempo cor da infância e da velhice) (Pastoureau, 1997, p.42 e 43).

Observa-se que esta cor é preferencialmente usada para vestimentas de rituais de iniciação vinculados ao catolicismo, como o batismo e o casamento. Desta maneira é possível supor que as roupas brancas, na obra de Lambrecht, anunciam ‘algo que ainda está por vir,’ como os rituais de passagem femininos da infância à idade adulta e, as vestes manchadas de sangue comportam um ‘já acontecido,’ como uma participação efetiva nos ciclos femininos de fertilidade, nascimento e morte.

As cores dos tecidos eleitos pela artista, além de apresentarem uma simbologia cromática, podem completar uma questão pictórica, pois estão mais diretamente ligadas aos materiais que Lambrecht normalmente transforma em pigmento, como as cinzas e o carvão, o que acaba por estabelecer uma relação matéria entre suporte e pigmentos. O sangue,

quando sobre as vestes, além de investigar a mancha e dar continuidade ao uso de pigmentos vermelhos e naturais (muito presentes na obras da artista) traz as memórias de um corpo, de maneira a ligar forma, material e simbologia ao orgânico da pintura.

Importante observar que as vestes brancas nas obras de Lambrecht também se assemelham por suas formas às antigas camisolas de dormir:

[...] a camisola do século XIX assinala uma época em que a vergonha e o embaraço no tocante à exposição do corpo eram tão intensas e internalizadas que as formas corporais tinham que ser inteiramente cobertas, mesmo que o indivíduo estivesse sozinho ou no círculo social mais íntimo (Elias, 1990 p.166, 167).

Na execução das vestes brancas das obras de Lambrecht, além da memória da camisola informe (muito usada pelas mulheres da região da campanha na hora do parto) há também referências aos aventais hospitalares e, para que compreendamos a finalidade desses é necessário recuar no tempo e perceber como a dor é compreendida na história do homem.

Na cultura ocidental, e assim consta desde os primeiros registros do Cristianismo, a dor e seus tormentos eram algo vindo de um Deus justo, portanto merecidos por aquele que deles padecesse. Já nas sociedades européias cristãs, da Idade Média, tentar controlar a dor através de ervas poderia ser interpretado como magia ou bruxaria pela Santa Inquisição. De acordo com Maia e Fernandes (2002):

A doença, a dor e o sofrimento eram vistos como castigos divinos para a purificação da alma. E no que diz respeito ao parto, a Igreja, que julgava a mulher como um ser impuro e amaldiçoado desde Eva, ostentava a citação Bíblica: 'Darás a luz com dores aos teus filhos' (Gênesis 3,16). As mulheres eram severamente punidas se usassem de qualquer ritual não religioso para alívio da sua dor durante o parto. Essa postura foi seguida, com menor rigor, no mundo ocidental, até o final do século XIX.

Ao fazer uso de vestimentas para atuarem como parte de suas obras, Lambrecht busca substituir o corpo, mas para contar sua história lhe atribui diferentes simbologias compreendendo-o como lugar de onde o sujeito fala e expressa suas fronteiras, seus continentes que, do passado ao presente, refletem sobre sua efemeridade e seu estar no mundo.

Revelado o corpo através das vestes e de diferenciados procedimentos, os trabalhos de Karin Lambrecht também aparecem como indagações que dizem respeito aos novos espaços da pintura a serem percorridos pela continuidade da pesquisa.

Referências:

- Didi-Huberman (2003) *O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein*. In: Zielinsky, Mônica (Org. e Introd.) et al. *Fronteiras: Arte, Crítica e Outros Ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS. ISBN: 85-7025-691-4.
- Elias, Norbet (1990) *O processo Civilizador: Uma história dos Costumes*. Vol I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. ISBN: 85-7110-106-X.
- Maia, Ricardo Jackson de Freitas; Fernandes, Cláudia Regina. *O alvorecer da anestesia inalatória: Uma perspectiva histórica*. Revista Brasileira de Anestesiologia. vol.52 no.6 Campinas Nov./Dec. 2002 [Consult.2008/02/16] Artigo. *Print version* ISSN 0034-7094. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?pid=S003470942002000600015&script=sci_arttext&tlng.

ADRIANA VAREJÃO

REFLEXÕES E AUTOFAGIA

Marilice Corona

Brasil, Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), Canoas, Rio Grande do Sul (RS), curso de Comunicação Digital, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, RS, e curso de Design de Moda da Rede Metodista, IPA, Porto Alegre, RS. Professora e artista visual. Graduada em Artes Plásticas, bacharelado Pintura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Bacharelado Desenho, UFRGS, e mestrado em Poéticas Visuais, PPG-AVI da UFRGS. Doutora em Poéticas Visuais/Pintura pelo PPG- AVI do Instituto de Artes, UFRGS, com estágio doutoral na Université Paris I - Panthéon Sorbonne, França

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a representação dos espelhos na obra da pintora brasileira Adriana Varejão na tentativa de demonstrar como a artista problematiza e atualiza antigos procedimentos autorreferenciais em pintura. Pintura, Espelhos, Representação, Autor-referencialidade

Abstract

This article analyzes the representation of the mirrors in the work of brazilian painter Adriana Varejão in an attempt to demonstrate how the artist discusses and updates olds self-referentials procedures in painting. Painting, Mirrors representation, Self-referentiality

Introdução

A pintura brasileira atual, de modo geral, apresenta uma forte influência do movimento Concreto dos anos 60, caracterizado pela busca do purismo da linguagem alinhado ao discurso modernista. No entanto, alguns pintores da chamada geração 80 empreenderam um positivo desvio desta tradição, atualizando questões pertencentes à história da pintura e questões referentes à problemática da representação pictórica e seu prolífico diálogo com os novos meios de produção de imagem. Em minha pesquisa de doutorado, intitulada *Autor-referencialidade em território partilhado* e cujo objeto tratava do estudo da autorreferencialidade em meu próprio processo em pintura, analisei obras de certos pintores contemporâneos que, de meu ponto de vista, fazem uso de procedimentos que dialogam com minhas próprias proposições. Dentre estes, destaco a obra da artista carioca Adriana Varejão (Rio de Janeiro-1964) e, para o momento, gostaria de analisar o modo como Adriana atualiza a presença dos espelhos em *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre Tiradentes de Pedro Américo)*, de 1998 (Figura 1), de modo a verificar quais as questões que tal obra levanta.

Sobre os espelhos

O espelho, como se sabe, sempre foi objeto de fascínio dos pintores desde a Renascença e, no século XX, o veremos extrapolar o campo da representação, sendo utilizado das mais diversas maneiras: como material agregado a meios diversos, objetos, fotografia, instalações, vídeo e outros. Pensemos aqui em Robert Morris, Pistoletto, Richter, Buren, Bill Viola, só para citar alguns nomes, entre muitos.

A autor-referência, manifestando-se no emprego de procedimentos como o enquadramento, concretiza-se no tratamento da imagem dentro da imagem, nas justaposições de espelhos, janelas e sobre-enquadramentos. O espelho e a janela são objetos de interesse das mais diferentes técnicas, procedimentos e tecnologias da representação, desde o início dos estudos da perspectiva até as mídias mais recentes, da *tavoletta* de Brunelleschi até os programas de computador. Conforme Jaroslav Andel,

É sintomático que o crescimento da autorreflexão na arte do século XX tenha conduzido os artistas a utilizar os espelhos. Este desenvolvimento culmina na obra dos artistas conceituais, interessados pela natureza ontológica e ideológica da representação. Eles atraíram a atenção sobre o objeto da arte enquanto objeto da arte, sobre a condição da produção artística, da apresentação e da recepção da arte (Andel, 2000, pp. 80-87).

Se, por um lado, o processo de autonomia da arte garantiu um campo vasto de liberdade e experimentação, o seu afastamento da vida cotidiana colocou-a em permanente crise e questionamento sobre sua função. O espelho como objeto de autoconhecimento passa a ser incorporado na arte contemporânea, seja representado ou como material, com a função de colocar obra e observador em situação auto reflexiva.

No entanto, é importante salientar que, mesmo que se faça uma comparação entre o período da Renascença e o período atual, no que concerne ao manancial de informação e cruzamento de saberes, reside aqui uma diferença crucial, que é a noção de Sujeito e em que o espelho como símbolo da autorreflexão e instrumento de autoconhecimento (ou a representação do espelho) está intimamente envolvido. Se a representação do espelho no Renascimento, conforme Melchior-Bonnet (1994, p. 258), está vinculada à constituição da noção de Sujeito e, posteriormente ao século XVII, segundo aponta Stoichita, à autorreflexividade do Sujeito cartesiano, que significações teriam as representações ou o uso de espelhos hoje? Com as investigações dos processos inconscientes somados à consciência e análise das estruturas e, como agregaria ainda Melchior-Bonnet, (1994, p. 258) “a inflação de imagens que se referem a elas mesmas, a dispersão de um mundo privado de sentido,” toda noção de

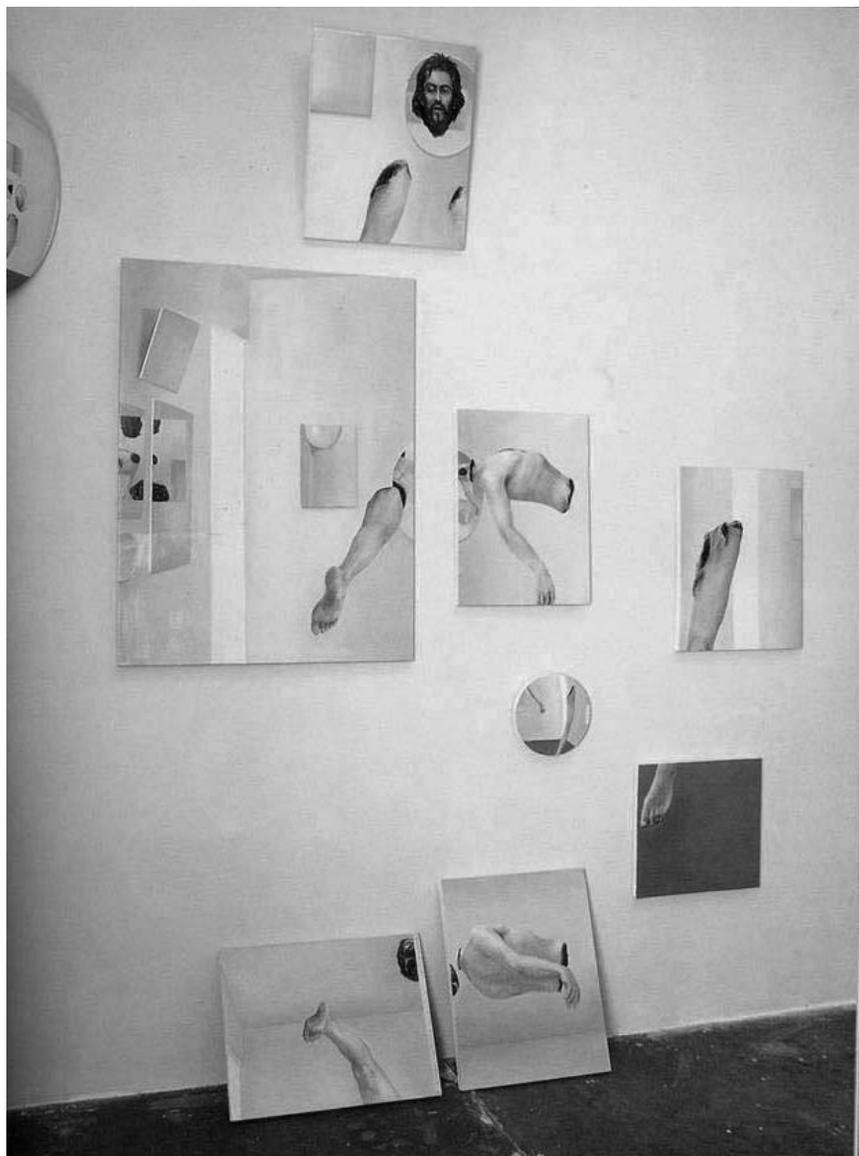


Figura 1. Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho (Estudo sobre o *Tiradentes* de Pedro Américo), 1998, Adriana Varejão – Instalação composta de 21 telas, óleo sobre tela. Fonte: Catálogo da exposição *Azulejões e charques* de Adriana Varejão no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília: Editado por Louise Neri em 2001.

Sujeito e de suas certezas foram colocadas em questão. Fala-se, então, em fragmentação do Sujeito. Suscetível às ações do inconsciente e submerso na engrenagem das estruturas, dá-se conta do mundo como representação, sempre relativa, condicionada e nunca fixa. Os espelhos, desse modo, tornam-se múltiplos, *en abyme*, não apenas para dentro, mas para os lados. O ‘conhece-te-a-ti-mesmo’ vê seu objeto ampliado, impossível de ser desmembrado da cultura que também o constitui.

Na pintura contemporânea, tal aspecto não se apresentará diferente. A representação do espelho continuará seduzindo e possibilitando aos pintores encontrar estratégias para colocar questões à pintura.

Reflexões de um processo autofágico

Uma pintura exemplar seria *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre Tiradentes de Pedro Américo)*, (1998), da pintora brasileira Adriana Varejão (Figura 1).

De modo geral, no conjunto de sua obra, a artista articula, como poucos pintores brasileiros contemporâneos, um universo imagético local fortemente entrelaçado com a história brasileira e a história da pintura. Conforme teria dito Herkenhoff (1996, p.1), a respeito de sua obra, “essa é uma pintura de espessuras.” *Espessuras* é o termo apropriado a uma poética que se apresenta construída por camadas tanto materiais quanto de significação. Pintura e corpo parecem ser sinônimos para a artista. Um corpo é formado por partes; caracteriza-se por uma dialética entre exterior e interior: a pele e a carne, a pele, superfície e invólucro dos órgãos que contém; o corpo desenvolve-se, cresce e transforma-se no decorrer do tempo; conforma uma história ao mesmo tempo em que é fruto de uma história precedente; suas marcas e cicatrizes são registros do tempo. De modo geral, não seriam estas as mesmas características da pintura?

Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre Tiradentes de Pedro Américo) apresenta-se como uma pintura exemplar, desde o que concerne seu processo de produção até o modo como foi apresentada na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, cujo tema fora a Antropofagia.

A artista escolhe como Documento de Trabalho a obra *Tiradentes Esquartejado* (1893), de Pedro Américo (1843-1905) (Figura 2). Mas tal imagem leva Adriana a construir um novo Documento para a pintura. A artista, a partir da ideia de esquartejamento, constrói em seu atelier um ambiente fechado, negro, de 3 m, onde suspende por meio de fios de nylon partes do corpo de um manequim despedaçado e pintado de branco que flutuam no ar. Ao longo das paredes, distribui espelhos de diversos formatos e tamanhos, planos e convexos (Figura 3).

Posteriormente a isso, fotografa os espelhos, que não apenas refletiam os fragmentos suspensos do corpo, mas os demais espelhos e suas reflexões. A partir dessas fotografias, Adriana produz vinte e uma pinturas em telas do mesmo formato e dimensões desses espelhos. No espaço concedido pela Bienal, Adriana reconstrói uma réplica do espaço de seu atelier, dessa vez completamente branca, e dispõe as telas no mesmo lugar onde anteriormente se localizavam os espelhos (Figura 4).

O caráter antropofágico da obra principia no momento em que a artista se apropria de uma imagem não apenas cara à história da arte brasileira, mas presente em nosso imaginário desde o período escolar. Segundo a artista, quando menciona a ‘carne’ da pintura, está se referindo à história da arte. A pintura em questão alimenta-se da história da arte local, bem como de seus antigos procedimentos e mecanismos autorreferenciais. Adriana não se apropria somente da iconografia de Pedro Américo, reconfigurando-a, mas também se alimenta das representações especulares caras à história da pintura e da representação.

A ideia de esartejamento, por sua vez, perpassa todo o processo de produção da obra: esartejamento do modelo; esartejamento imposto pelo espelho, na medida em que fragmenta a visão de conjunto e multiplica os pontos de vista; novo esartejamento, realizado pelo corte fotográfico; por fim, o esartejamento da própria pintura, que se apresenta ao espectador na forma de vinte e uma telas que simulam vinte e uma imagens especulares.

O ponto que eu gostaria de salientar nesse trabalho é a reflexão especular dos quadros dentro dos quadros, das telas vazias, dos fragmentos de bastidores, de elementos arquitetônicos e do rebatimento que o espaço de produção (negro), transformado em espaço de exposição (branco), provoca no espectador quando este se encontra no centro da sala. As pinturas colocam o espaço expositivo *en abyme*, assim como os próprios quadros que o habitam. Nesse sentido, seria possível dizer que, além de um caráter antropofágico, a obra assume um caráter autofágico, na medida em que as pinturas de Adriana passam a alimentar-se de sua própria ‘carne,’ de seu próprio processo de produção, de seu próprio espelhamento.

O olhar do espectador, que procura reunir as partes, os fragmentos, se vê em situação de vertigem. Se as pinturas dispostas no ambiente refletem umas às outras ao modo de espelhos, onde está o corpo esartejado? O espectador não experimentaria, de forma imaginária, a fragmentação de seu próprio corpo? Adriana não nos colocaria, aqui, em meio a uma situação paradoxal, pois não se teria já afirmado que o espelho é um instrumento fundamental para a percepção do corpo próprio, em sua inteireza, para a constituição do sujeito e assunção deste ao mundo



Figura 2. *Tiradentes Esquartejado*, 1893 de Pedro Américo.

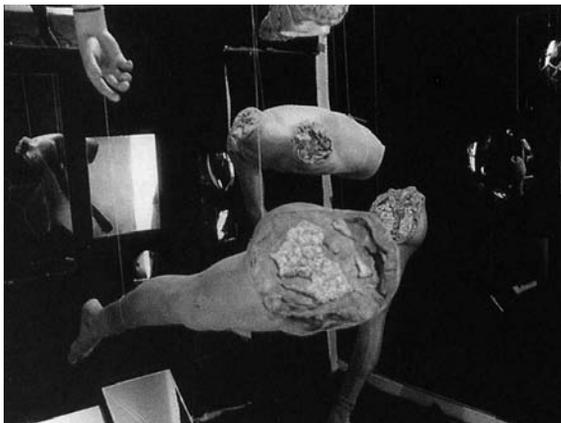


Figura 3. Documentos de trabalho de Adriana Varejão.
Fonte: Catálogo da exposição *Azulejões e charques* de Adriana Varejão no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília: Editado por Louise Neri em 2001.



Figura 4. Adriana Varejão, Montagem na XXIV Bienal internacional de São Paulo, 1998.
Fonte: Catálogo da exposição *Azulejões e charques* de Adriana Varejão no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília: Editado por Louise Neri em 2001.

simbólico? E, de uma forma mais ampla, a pintura de Adriana, como um espelho, não refletiria a fragmentação do próprio corpo da história da pintura brasileira e a busca que se vem tentando empreender para reconFigurar suas partes e discursos?

Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre Tiradentes de Pedro Américo) apresenta-se como uma profunda reflexão da pintura sobre si mesma, seus procedimentos, sua história, seus mecanismos de representação e apresentação e o contexto histórico de sua produção, inegavelmente vinculado aos procedimentos fotográficos, tão presentes nos processos artísticos contemporâneos.

Toda representação especular coloca em uma circularidade dinâmica o espaço de representação e o espaço de visibilidade em que está inserido o espectador. O espelho representado provoca um movimento ambivalente entre o espaço interior e o espaço exterior do quadro. É nesse trânsito entre espaço real e espaço ficcional que a pintura nos interroga (ou se interroga?). Nessas pinturas/espelhos, não somos nós, espectadores, que nos refletimos, ao modo de Pistoletto, que nos inclui na representação. Diante destes espelhos, ou nos fragmentamos, ou nos tornamos mortos-vivos, espectros desprovidos de reflexo. Na imagem especular proposta por Adriana, só a pintura e a representação sobrevivem. Mas, ao mesmo tempo, não seria essa a natureza de nossa própria condição?

Referências

- Américo, Pedro (1893) *Tiradentes esquadrejado*. Reprodução de pintura disponível em [www.pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tiradentes_Esquadrejado_\(Pedro_Am%C3%A9rico,_1893\).jpg](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tiradentes_Esquadrejado_(Pedro_Am%C3%A9rico,_1893).jpg)
- Andel, Jaroslav (2000) “Miroir et autoréflexion” in: *À travers le miroir de Bonnard à Buren*. Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux. ISBN 2-7118-4117-0
- Chevrier, Jean-François (2000) em «Le miroir, objet de spéculation» in: *À travers le miroir de Bonnard à Buren*. Editions de la Réunion des musées nationaux. ISBN 2-7118-4117-0
- Herkenhoff, Paulo (1996) “Pintura/Sutura” in: Catálogo da Exposição de Adriana Varejão. São Paulo: galeria Camargo Vilaça.
- Melchior-Bonnet, Sabine (1994) *Histoire du miroir*. Paris : Imago. ISBN 2.01.278916.1

ROBERT IRWIN

CONVITE AO PRESENTE

Luísa Jacinto

Portugal. Licenciatura Artes Plásticas - Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. MA Fine Art, Central Saint Martins School of Art, Byam Shaw School of Art, Londres

Resumo

Robert Irwin: procura intelectual, visual e sensível do presente. Inquirição estética como passo decisivo. Percepção do real e capacidade de espanto.
Instalação, Presença, Atenção, Aqui e Agora

Abstract

Robert Irwin: intellectual, visual and sensible search of the present. Aesthetic inquiry as a definite step. Perception of the real and the capacity for awe.
Installation, Presence, Attention, Here and Now

Introdução

Robert Irwin é um artista Norte-Americano. Nasceu na Califórnia em 1928 e iniciou o seu percurso como pintor em 1952. Admirado com a percepção humana, deixou a pintura por uma prática artística mais alargada. O seu trabalho desenvolve-se em resposta a uma circunstância concreta – sala, jardim, edifício – e tem uma infinidade de soluções formais para uma mesma demanda: a experiência estética íntegra, o deserto da sensação pura ('a desert of pure feeling').

Robert Irwin, o início

Quando iniciou o seu percurso como pintor, tinha como referências Morandi, de Kooning, Philip Guston, Barnett Newman. No expressionismo abstracto, Irwin encontrou afinidades com a enérgica abstracção, a assombrosa fisicalidade das obras e o facto de a presença real do observador ser essencial.

Momento importante do seu percurso é uma série de pinturas a óleo densas, escuras e carregadas (Figura 1). Cada pintura abstracta é colocada numa caixa minuciosamente construída pelo artista (Figura 2). É uma pintura à escala da mão: para a ver o observador deve segurá-la.

A partir daqui, o seu trabalho depurou-se morosamente em cuidado e rigor. Entre o final de 1962 e o início de 1963, havia chegado, na sua procura da forma percebida como um quadrado perfeito, à proporção de 82,5 x 84,5 polegadas. Passou então a fabricar as grades das suas pinturas

de maneira a que fossem ligeiramente arredondadas – para acrescentar uma energia subliminar a cada peça. Irwin trabalhou incessantemente, durante 1963 e 1964, nas *Line Paintings*, dez telas a óleo de grande formato. O seu trabalho é lento, rico em textura e quase monocromático. Dirige-se cada vez mais às subtilezas da percepção.

Durante muitos anos, proibira qualquer reprodução fotográfica das suas pinturas, convicto de que a fotografia pode apenas veicular uma imagem, nunca a presença, cerne do seu trabalho.

Mudança

O facto de o mundo não se debater com molduras, contornos e limites definidos, levou a que Irwin considerasse o suporte pictórico inadequado à sua visão de radical continuidade entre arte e vida. Afastou-se da pintura em 1968, procurando fazer peças sem limites. Os trabalhos resultantes são superfícies de alumínio e *plexiglass*, pintadas a aerossol, rigorosamente iluminadas para que os limites não sejam evidentes (Figura 3). As sombras projectadas são parte da peça, tal como o são as zonas iluminadas, tal como o é a parede e o espaço onde estão colocadas. O objecto e o lugar de exposição fazem uma peça só.

Trabalho em resposta

A partir de 1970, Irwin começou a trabalhar *em resposta* a circunstâncias estéticas específicas, ocupando-se de luz, de espaço, do tempo, da percepção multi-sensorial. A primeira instalação que faz é no MoMa, nesse mesmo ano – sem financiamento ou apoios técnicos.

Uma sala vazia com mudanças subtis – dois tons na vulgar luz fluorescente branca; um tecto feito de um fino véu esticado; um fio ao nível dos olhos. A resposta mais frequente a esta instalação foi a de considerar a sala vazia. ‘O mais difícil de ver é o óbvio’ (Oscar Wilde). Só uma presença atenta e fresca seria tocada pela simplicidade destes gestos.

Em 1977, Irwin realiza uma exposição retrospectiva no Whitney Museum. No primeiro andar, apresenta uma nova instalação, *Scrim Veil – Natural Light*. Pintou as paredes de modo a acentuar a luz da grande janela angulosa. Ao nível dos olhos, colocou uma linha que circunscrevia toda a área. Um enorme véu vertical, esticado desde o tecto até ao nível dos olhos, dividia a sala em duas partes, evidenciando o comportamento da luz. “Entrando naquela sala, o observador sabia imediatamente que algo tinha mudado; como estar numa floresta quando as coisas ficam subitamente calmas” (Mark Stevens).

Em 1997, no San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, California, Irwin executa um dos seus trabalhos mais perfeitos (Figura 4).



Figura 1. *Ten Bulls*, óleo sobre tela, 65 x 65 cm (Robert Irwin, 1963-64).

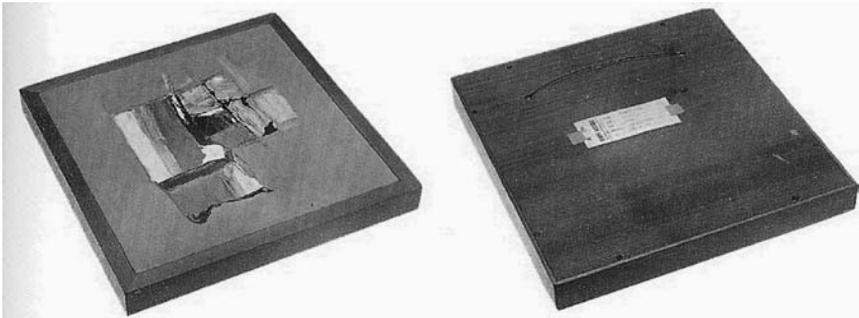


Figura 2. *The Lucky U*, óleo sobre tela, 65 x 65 cm, frente e verso (Robert Irwin).

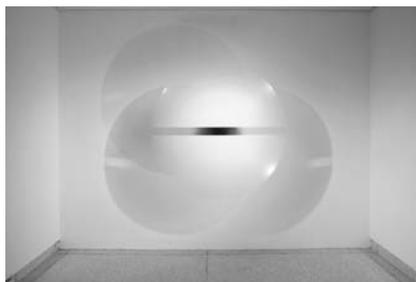


Figura 3 e 4. *Untitled, disc* (Robert Irwin, 1968-69); *Windows*, San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, California (Robert Irwin, 1997)



Figuras 5 e 6. *Light and Space II*, White Cube Mason's Yard, Fotografia Stephen White, cortesia Jay Jopling/White Cube (Robert Irwin, 2008)

Numa sala rasgada por janelas sobre o oceano, decide recortar, nas janelas, três quadrados; um ao centro e dois em cada canto. Muito além da perícia técnica, a peça é total: depois de passear pelas salas de exposição, o visitante chega a uma sala que é, toda ela, ‘mundo,’ em que o mundo lhe é oferecido de novo, e onde, nesta redundância, atende, num contexto museológico e expositivo, à luz, ao som, ao odor de uma realidade que o circunda uma outra vez.

Entrar no presente

Light and Space II foi uma instalação apresentada na White Cube, Mason’s Yard, Londres, em Setembro de 2008.

A instalação encontra-se no piso inferior da galeria. O visitante é confrontado com uma vista semelhante à da Figura 6: centenas de lâmpadas fluorescentes, montadas em ângulos rectos, formam uma composição em rede não repetitiva. Um padrão impossível ocupa o lugar para onde corre o olhar (Figuras 5 e 6). A escala monumental envolve o observador numa constelação austera de luz e sombra, plena de ritmo e quietude. A peça é uma com o espaço que a acolhe. Não há hierarquia, não há ponto de foco possível. ‘Something you swim into, rather than focus on’ (Robert Irwin). Este labirinto geométrico é simultaneamente etéreo e concreto, vazio e magnético. “Cria-se uma nova, ou muito velha, espécie de solidão em que o súbito gosto da pureza se mistura ao temor” (Herberto Helder, 1995).

A limitação do visitante a uma sala, com uma intervenção de meios sucintos, proporciona à sua percepção uma concentração expansiva. É-lhe exigida uma mudança: passar de um *chronos* - um tempo linear e devorador, que corre, se move e dispersa - para um *kairos* - tempo de qualidade, de oportunidade, de atenção, de encontro com o presente. A essência do trabalho de Robert Irwin é o lugar no presente. É através de uma esplendorosa inutilidade que Irwin abre a possibilidade de um encontro com o aqui e agora, o toque do presente.

Conclusão

O trabalho de Robert Irwin é experiencial, fenomenológico, uma arte sensorial. O seu esforço concentra-se em tornar o observador consciente pelos sentidos, senciante. O convite ao presente não é uma evidência, é um desafio imenso. ‘Ver é esquecer o nome da coisa que se vê’ (Paul Valéry).

Numa tarde soalheira de 1979, Robert Irwin compareceu à cerimónia do seu doutoramento *honoris causa* pelo San Francisco Art Institute. Tinha decidido recusá-lo, mas apercebera-se da necessidade de ali se deslocar para, à laia de discurso, fazer uma única declaração: ‘All I want to say is that the wonder is still there.’

LA HUELLA DE DUCHAMP EL MOLDE COMO OBRA DEFINITIVA

Elisa Lozano Chiarlones

España, área de Escultura de la Universidad Miguel Hernández de Elche. Artista visual y profesora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Como artista ha participado en exposiciones individuales y colectivas. Premio Nacional de Artes Plásticas Art Nalón, Asturias, 2008, ente otros.

Resumen

Este trabajo trata sobre la faceta más importante y menos conocida de Duchamp. Su relación con artesanos y su experimentación y trabajo con la impresión, la huella, los moldes del cuerpo y el molde como obra definitiva.

Duchamp, Molde, Cuerpo

Abstract

This paper treats the important and less known facet of Duchamp's artistic work: his relation with craftsmen and his experimentation and work with print and body casts. The cast as a definitive work of art.

Duchamp, Cast, Body

Introducción

El trabajo a través de los moldes del cuerpo fue considerado ya desde el Renacimiento un trabajo artesano y menor, que bajo ningún concepto podía emplearse en la realización de una obra artística. Desde ahí la aversión al moldeado, sobre todo directo del cuerpo, fue una postura firme y continua en la historia del arte. Los historiadores censuraron en sus escritos las evidencias del uso del molde del natural, como hizo Vasari con el trabajo de Donatello. Los artistas hasta Rodin temían ser acusados de haberlo empleado en la realización de sus obras y esta era la mayor deshonra que podía sucederles. Tanto es así que este tipo de trabajo fue llamado *infamis-ars*, arte infame. Nuestro estudio trata siempre de evidenciar la importancia que los moldes han tenido en el arte y en el desarrollo de nuestro arte contemporáneo. Nos interesan los artistas, que a pesar del rechazo y la marginación sufridas por la técnica del vaciado han sido capaces de incluir estos procesos en su experiencia artística

El molde en la obra de Duchamp

El molde y la impresión nunca han desaparecido. Tan despreciado e infravalorado como han estado desde el Renacimiento y hasta nuestros días, no podemos dejar de preguntarnos qué hubiese sido del arte sin él. El molde o las huellas habrán sido una posibilidad más sobre la que investigar, o a veces, una hipótesis infinitamente amplia y creativa a la que algunos

creadores se habrán dedicado casi por completo, debido a la infinidad de posibilidades que ofrece. Esto en la historia del arte no va a ocurrir hasta las vanguardias a través del trabajo experimental de Duchamp. Los antimodernistas le culparon de la desaparición del arte, gracias a su invención más polémica: el *ready-made*; que dio paso, según estos, al ‘todo vale’ o ‘haz lo que sea’ del arte contemporáneo. Quizás esta fue, sin duda, la faceta más conocida y polémica de Duchamp, que le hizo aparecer en muchas ocasiones como un manipulador del arte.

Los *ready-mades* sólo ocuparon una parte de su trabajo, Duchamp trabajó con pintura, grabado, fotografía o vaciado. George Didi-Huberman es quien más ha escrito y estudiado sobre la importancia de la impresión y el vaciado en el desarrollo del trabajo de Duchamp. El grabado fue la primera técnica con la que tuvo contacto. La anécdota que encontramos en el catálogo *L'empreinte* de Georges Didi-Huberman, cuenta, como Duchamp que se veía durante tres años haciendo el servicio militar, supo que siendo obrero del arte podía librarse de dos. Es así que descubrió que podía ser impresor tipográfico o grabador, pues su abuelo lo había sido. Rescató algunas de las planchas de su abuelo y fue a pedir a un grabador que le enseñara a imprimirlas, para pasar un examen con un jurado de artesanos que valoró positivamente su trabajo.

Aunque en su apariencia formal las obras de Duchamp parecían deberle poco o nada a la impresión, todo cuanto hizo guardaba una estrecha relación con los moldes, las huellas, las matrices y todo tipo de elementos de que posibilitaran la reproducción y producción de formas mediante el contacto. Huberman reconoció el hecho de que la mayor parte de los escritos que se han encargado de la obra y la vida de Duchamp lo hicieron sin ver la importancia que la cuestión técnica tuvo en su desarrollo intelectual y su trabajo. Afirmó también que Duchamp siempre prefirió llamarse artesano y no, artista, y lo cierto es que su obra rebotó del buen saber hacer artesanal técnico.

Preferir la palabra artesano a la palabras artista, es preferir un anacronismo, curioso en esta época (1967) donde Duchamp empezaba a ser reconocido por sus 'conceptos' y sus 'actitudes' provocadoras con respecto a la noción usual de la obra artística. Preferir la palabra artesano a la palabra artista, es remontar en el tiempo, es convocar una época – la de Cennini, por ejemplo – donde la estética humanista aun no había establecido sus jerarquías, y donde la historia del arte vasariana no había fijado aun sus criterios de 'entrada en la historia' (Didi-Huberman, 1997. p. 123).

El vaciado tiene en Duchamp una importancia fundamental. Muchas de sus obras o partes de ellas se sustentaban en el molde como paradigma de la representación anti-retiniana, que además le dio la oportunidad

del juego entre positivo y negativo. Este juego fascinaba a Duchamp que trabajaba entre las formas y las contraformas, los moldes y sus originales o copias, entre lo cóncavo y lo convexo.

La primera experiencia de vaciado directo sobre el cuerpo la realizó en 1947 con la colaboración de Enrico Donati un artesano especializado en moldes. Fue evidente que en el transcurso de la vida y obra de Duchamp siempre que fue necesario, se rodeó de los mejores artistas y artesanos. Con Enrico Donati realizó varios vaciados de senos que iban a servir como estudio o experiencia preparatoria para al obra *Prière de toucher* (*Se ruega tocar*, 1947), una especie de libro objeto en cuya portada aparecía en relieve un pecho femenino. Tres años después surgieron dos piezas fundamentales, *Not a Shoe* y *Feuille de vigne femelle*. En 1950 realizó *Not a Shoe*, una pieza en yeso que teniendo en cuenta el conjunto de la obra de Duchamp podría ser un molde de la zona genital femenina.

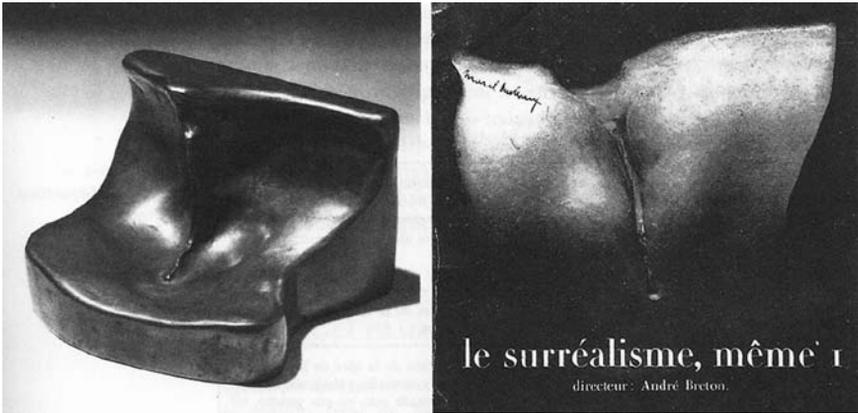
Podemos afirmar que el molde o el negativo utilizado como obra definitiva fue empleado por primera vez por Duchamp en *Feuille de vigne femelle* (*Hoja de parra femenina*, 1950-1951). Es posible que la pieza *Not a Shoe* (1950) también lo fuera pero, en este caso, no podemos asegurar que este pequeño objeto hubiera sido conseguido a partir de un molde sobre el cuerpo. Duchamp invirtió los conceptos de positivo y negativo, dándole a un molde del cuerpo por primera vez, la posibilidad de mostrarse como obra definitiva que revelaba la forma. Duchamp encontró en el molde la contradicción del parecido exacto que en su negatividad impedía el reconocimiento, pues al ver esta obra uno no reconocía encontrarse, sino tras una lenta observación y reflexión, ante una impronta sexual femenina.

Como bien afirmó Huberman en *L'empreinte*, ésta obra fue un gran desafío erótico y técnico. El título aportaba las pistas fundamentales para el reconocimiento pues en el proceso de realización el molde había funcionado como una hoja de parra que no permitía lo que luego era mostrado sin pudor, pero con truco de inversión. La hoja de parra había servido siempre para esconder las partes íntimas en la escultura y pintura clásica del cuerpo humano, pero en este caso se nos mostraba aquello que no debía ser visto.

Hay probablemente en toda impresión, un misterio de la referencia. Parecerse por contacto es a menudo no dejarse reconocer. Duchamp, parece que, ha explorado en la impresión – ya sea real o ficticia, procesual o paradigmática – la posibilidad de volcar la relación a la referencia. El pequeño objeto de yeso, en el que consiste Feuille de vigne femelle nos deja delante de su evidencia como delante de un misterio que Duchamp ha querido, está claro, dejar en suspense: cuando le hablamos de readymade el responde escultura y cuando le decimos molde, él



Figura 1. Marcel Duchamp, *Not a shoe*. Yeso galvanizado, 7 x 5,1 x 2,5 cm (1950). Centro Georges Pompidou, París. Fuente: *L'Empreinte*. Georges Didi-Huberman, p. 199.



Figuras 2 y 3. A la izquierda: Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*. Yeso galvanizado, 8,5 x 13 x 11,5 cm (1950-51). A la derecha: Marcel Duchamp, *Fotografía de yeso galvanizado para portada Le surréalisme même* (1956). Fuente: *Duchamp el amor y la muerte incluso*, Juan Antonio Ramírez, p. 243.

no responde nada, salvo un trenzado paradójal de adjetivos sobre el poder de 'videncia' y de 'subyacencia' de un objeto como Hoja de parra femenina (Didi-Huberman, 1997. p. 153).

Pero Duchamp aún era capaz de seguir dándole vueltas a esta pieza; mandó realizar un molde del mismo molde, hecho que era el colmo de la antioriginalidad y el paradigma de la contradicción. Un molde, objeto que para muchos carecía de aura y mucho menos al ser tomado directamente sobre el cuerpo, pues entonces en él no existía ni el trabajo manual ni el intelectual, era valorado como un positivo y original. De este molde realizaba en 1951 una tirada en yeso de diez piezas que serían policromadas y en 1961 realizó otra edición esta vez fundido en bronce.

El original de *Feuille de vigne femelle* fue regalado a Man Ray bajo el título de *Farewell gift* (*Regalo de despedida*). El molde sirvió para realizar varias tiradas en yeso y bronce, pero se realizó otra copia de la pieza galvanizada. Ésta se utilizó como portada de *Le surréalisme, mème* en 1956. En esta fotografía Duchamp consiguió invertir la imagen de este negativo, que gracias a la luz se veía como un positivo en volumen.

Conclusión

Este misterio, esta magia del contacto, sólo podía ser gracias al molde directo sobre el cuerpo. Duchamp creaba así una obra donde lo importante era el vacío, lo no definitivo, el proceso y el objeto técnico, pues ellos eran quienes permitían ver la huella y eran estos al mismo tiempo, y sin intención preestablecida, quienes burlaban los conceptos tradicionales asumidos en la escultura, sus procesos y sus materiales. Con Duchamp el molde pasaba de ser absolutamente rechazado como proceso escultórico, pues en el no mediaba el trabajo artístico de invención, a ser el centro de la creación y del proceso. Este artista recuperaba para la escultura el papel merecido del molde y abría un campo de experimentación sin límites.

Son muchos los ejemplos de artistas que siguiendo el camino de Duchamp han trabajado con el molde como obra definitiva: George Segal, Kiki Smith, Madalena Abakanovich, Bruce Nauman o Guiuseppe Penone entre otros.

Referencias

- Didi- Huberman, Georges (1997) *L'empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Ramírez, Juan Antonio. (1993) *Duchamp el amor y la muerte incluso*. Madrid: Ediciones Siruela.

ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA ESCULTURA SACRA DE MIGUEL FUENTES DEL OLMO EL CRUCIFICADO EXPRESIONISTA

Guillermo Martínez Salazar

España, Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Universidad de Sevilla,
Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas; www.arte-escultura.spaces.live.com

Resumen

Con esta comunicación quiero hacer constar el valor documental que entiendo posee la obra artística del escultor Miguel Fuentes del Olmo. En mi opinión, considero que este artista representa un claro exponente de las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XX en España, y ha sido heredero directo de maestros de primerísima talla en un marco de ebullición y proliferación del arte a todos los niveles.

Arte sacro, Procedimiento escultórico, Renovación en la plástica artística

Abstract

With this presentation of my lecture I want to confirm the documentary value that I believe the artistic work of the sculptor Miguel Fuentes del Olmo possesses. As I understand, this artist has become a clear exponent in plastic art of the second half of the 20th century here in Spain, being a direct inheritor of highly rated masters in a frame of vital and prolific art at all levels.

Religious art, Sculptural process, Artistic updating

Introducción

Con esta comunicación quiero presentar a una de las Figuras más representativas del arte sacro actual, un artista que desarrolla su trabajo en el área de la Escultura y la Investigación universitaria. No obstante, mi desarrollo plástico en la misma materia no ha supuesto para mí el modelo a seguir, pero sí una influencia conceptual y su modo de ver la plástica ha *calado* de algún modo en mi concepto personal de ver la escultura.

De cara a este Congreso Internacional de *Creadores sobre otras Obras*, y debido a la numerosa producción artística realizada por del Olmo a lo

largo de su carrera, me he visto obligado a ceñirme a un tema concreto de su producción, y por la vinculación que existe con mi labor profesional, presentaré el *Crucificado* como una obra adaptada a los lenguajes actuales del arte sacro del siglo XX.

Apuntes biográficos sobre el artista

Natural de Andújar (Jaén) 1940. Cursó los estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

Se formó con los componentes del movimiento de Arte Sacro, bajo la dirección del Dominico P. Aguilar en los años 70 y los arquitectos Miguel Fisac y Fray Coello de Portugal, los pintores, Quico Argüello, Muñoz de Pablos y los escultores Piñeiro y José Luis Alonso Coomonte.

Del Olmo emplea los conocimientos iniciales en el arte sacro para desarrollarlo posteriormente en el ámbito civil.

El contexto histórico y sus influencias

Es necesario hacer un balance previo que nos sitúe en el espacio-tiempo en el que se desarrollaron los trabajos que realizó Del Olmo, para ello, nos remontaremos a 1968, tras la celebración del Concilio Vaticano II. Este hecho, supone un inicio renovador en el seno de la Iglesia Católica, lo entendemos como una verdadera revolución manifestada principalmente en la ornamentación y decoración de los templos.

Este marco de creatividad y modernización, es un incentivo para numerosos jóvenes arquitectos a los que se les encarga la realización de proyectos para los nuevos templos y espacios destinados al culto, que a su vez, repercuten directamente en los artistas vinculados a las vanguardias para realizar la decoración de dichos espacios.

No es necesario retroceder mucho para percibir el interés de la Institución Eclesiástica hacia las nuevas formas plásticas, tanto es así que se manifiesta incluso en las palabras del Sto. Padre donde evidencia esta necesidad de modernización, tal y como recoge la Revista de Arquitectura nº52 del año 1963:

Talvez tengáis que construir, en el curso de vuestra carrera, un lugar dedicado a la oración, una casa de Dios. Entrad en el espíritu de la liturgia, y después animad vuestra mano a vuestro espíritu con una oración personal. Así han de ser las condiciones para llevar a cabo con todo éxito una obra tan importante.

De este modo, los arquitectos y artistas se afanan en construir y decorar su Iglesia particular. La figura del Dominico Padre Aguilar se hace imprescindible para entender este nuevo sentir de renovación y cambio. Él mismo se reunía con sus colaboradores, inculcándoles el desarrollo de

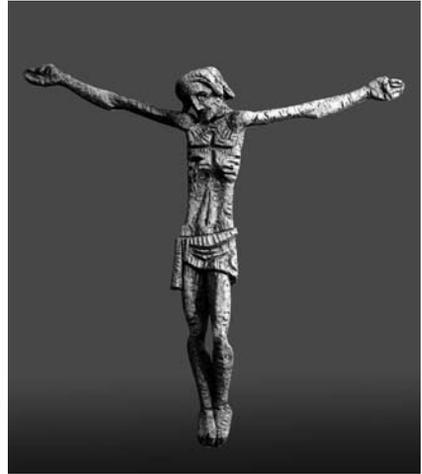
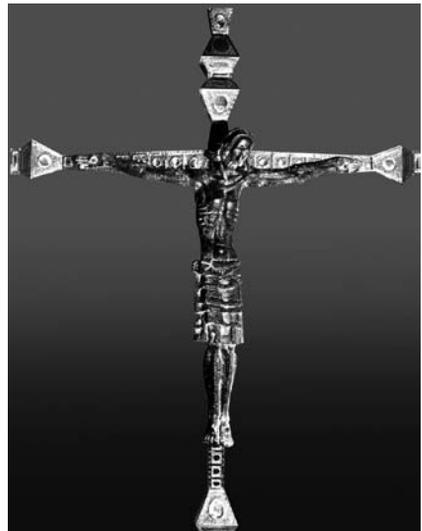


Figura 1 e 2. Parroquia el Calvario, Torremolinos (Málaga), (2,30 m. Resina de poliéster policromada) *Estudio de Cristo Crucificado*, Capilla de Santo Domingo de la Calzada.



Figuras 3 y 4. Oratorio PP. O.P. Basílica de Atocha, Madrid. *Cristo Crucificado*, parroquia de Parque Lagos, Madrid. (1,65 m realizado en bronce).



Figura 5. Colegio Mayor de los Padres Salesianos, Córdoba (4,50 m Fundido en aluminio pulimentado).



Figura 6. Parroquia Nueva Andalucía, Puerto Banús, Málaga (3,50 m realizado en hormigón armado).

la obra artística a través de un concepto de trabajo en equipo, aunando esfuerzos para transmitir la pastoral y hacerla comprensible a través de la nueva estética plástica que se estaba gestando en esos años.

El material como elemento esencial de la expresión

El material juega un papel determinante en la elaboración y resultado final de una obra artística. No obstante, la arquitectura actúa como vehículo conductor en el uso de nuevos materiales que originariamente fueron concebidos para fines arquitectónicos.

La iconografía del Crucificado

Tras la reducción de imágenes promovidas por el Concilio Vaticano II, El Crucificado toma una relevancia ostensible. Este valor esencial en la representación iconográfica, es empleada por Del Olmo para ejemplificar magistralmente este espíritu de renovación en el arte sacro del s.XX

Presentación de las obras

Las imágenes que a continuación voy a presentar, corresponden a la evolución plástica reflejada a través del Crucificado de Miguel Fuentes del Olmo. Estas obras se realizaron entre las fechas 1963 y 1979 coincidiendo con la colaboración con el Movimiento de Arte Sacro.

La primera imagen que presento (Figura 1) es una obra realizada en resina de poliéster y policromada al óleo empleando técnicas tradicionales. Se trata de una obra que nos evoca a las formas clásicas de la representación de esta iconografía. El modelado naturalista pasa a ser entendido de un modo más sintético, la anatómica se evidencia por volúmenes planos que en conjunto suponen una estudiada y equilibrada composición.

La interpretación se evidencia en el modelado de Del Olmo (Figura 2), podemos observar como dentro de la composición figurativa el valor de la forma comienza a predominar sobre la naturaleza de lo representado, la evolución que experimenta en paño de pureza de la imagen lo confirma.

En las Figuras 3, 4 observamos en estas obras como la textura superficial es parte expresiva del conjunto. Al igual que sucede con la anterior, el sudario comienza a perder su forma natural para tomar identidad propia a través de las formas plásticas.

Pero es a partir de esta obra, cuando comenzamos a evidenciar una fusión más evidente entre las formas abstractas que componen el sudario y la propia interpretación anatómica de la imagen. En este momento comienza el lenguaje expresionista del autor que rompe con los prototipos tradicionales de la iconografía del Crucificado.

La progresión plástica no se limita a la preocupación de resolver la

imagen del Crucificado (Figura 5), pues el alcance interpretativo de esta obra alcanza ya su culmen en la plástica de Del Olmo. No obstante, esta inquietud le lleva también a resolver los paramentos del ábside, por ello, el mural que recibe la imagen también es parte de la misma, consiguiendo por tanto una integración total de obra y espacio.

La última imagen que a continuación presentaré (Figura 6), se puede considerar como la culminación en relación a la iconografía del Crucificado como obra de arte sacro actual en la producción de Del Olmo. Nos encontramos ante un trabajo de formato monumental que en muchos casos superan los cinco metros de altura. Tanto el tamaño como la plástica se aúnan para sobrecoger a quien lo contempla.

La interpretación anatómica nos conduce hacia un concepto visual, que hace reconocible su forma de entender la escultura manifestada en el resultado. Todo ello no se entendería sin la integración que contextualiza el conjunto, destacando así la madurez artística de Del Olmo.

Conclusiones

El tiempo que he compartido colaborando conjuntamente con Del Olmo, me ha permitido reflexionar sobre su modo de entender el arte y especialmente su escultura. No obstante, yo como escultor puedo emitir un juicio crítico sobre otros artistas, pero indudablemente, en todos los casos estaría condicionado por mi propia *praxis*.

Entre las conclusiones que puedo extraer sobre el tema que me ha traído aquí, entiendo que Del Olmo es una figura clave para entender el nexo de unión entre la vanguardia artística y el arte sacro actual.

No menos importante es la gran formación que posee como artista, pero más aún como humanista, que desgraciadamente hoy día no es fácil encontrarse con personas tan íntegramente formadas.

Por otra parte, me resulta muy difícil catalogar o buscar una nomenclatura que clasifique la obra de Del Olmo, pues como ya he dicho anteriormente, su formación se apoya en dos sólidos pilares, el clasicismo y el humanismo, entre los cuales ha conseguido plasmar en su obra un equilibrio del que se desprende espiritualidad. Es por ello, por lo que no considero que un término como 'informalismo abstracto,' 'expresionismo' etc., sea capaz de contener o tanto como contiene la propia obra.

Las imágenes que he presentado son figuras 'animadas' pues sus formas nos invitan a recorrer visualmente toda su superficie rica en texturas y accidentes intencionados que nos evocan a las formas naturales de la anatomía humana. Por otra parte, su lenguaje personal nos remonta al recuerdo de prototipos iconográficos del pasado idealizando el concepto medieval que nos aleja del patetismo y el dolor

físico y nos transporta a lo puramente espiritual.

Quiero terminar mi aportación con esta comunicación al Congreso, situándome como espectador ante los Crucificados de Del Olmo y manifestar personalmente, *que no veo un objeto material en ellos*, por el contrario, irradian espiritualidad y cumplen su función como imagen sagrada. Respuesta de ello es que Del Olmo con su obra busca su satisfacción personal, pero lo más destacable es que ofrece al espectador que haga su interpretación propia y de ese modo unifica el proceso en un mismo concepto.

LA POESÍA GRÁFICA EN LA OBRA DE SALOMÓN CHAVES BADILLA

Patricia Hernández Rondán

España, Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la Universidad de Sevilla (BBAA – US),
artista visual y profesora. Licenciada en Bellas Artes en la Especialidad de Grabado y Diseño por la BBAA – US.
Doctora en Bellas Artes.

Resumen

Salomón Chaves Badilla, artista polifacético que graba, pinta, esculpe y escribe, ha centrado su trabajo hasta la fecha en el estudio e investigación del grabado a fibra y a contrafibra. Acérrimo defensor de los procesos y medios tradicionales del grabado, ha desarrollado a pesar de su juventud una seria y amplia producción en la que nos adentramos a través de una entrevista personal.

Grabado a contrafibra, Formato pequeño, Elementos oníricos, Honestidad

Abstract

Salomon Chaves Badilla, versatile artist who engraves, paints, carves and writes, has focused his work up to now on the study and investigation of woodcut and wood engraving. Staunch defender of the processes and traditional ways of engraving, he has developed, in spite of his youth, a serious and wide production in which we go into through a personal interview.

Wood engraving, Small size, Oniric elements, Honesty

Introducción

Salomón Chaves Badilla produce desde 1998 grabados en madera desde una apasionante poesía intimista. Gubias, buriles y maderas naturales cortadas a fibra o a contrafibra son los elementos con los que da rienda suelta a su libertad creativa. A través de una seria y dilatada obra, nos deja constancia de las posibilidades del medio en cuestión, que bajo ningún atisbo de duda considera agotado a pesar de su antigüedad.

He crecido en un contacto directo con la naturaleza y he aprendido a conocer y discernir los secretos y aromas de una gran variedad de maderas, además de dejarme fascinar por la belleza implícita en cada veta o jaspe (Hernández, 2008).

Durante su aprendizaje en la Escuela de Artes Plásticas de Costa Rica, el actual director de la misma, Alberto Murillo, fue su guía por excelencia. Con él descubrió todo un proceso *casi ritual* para trabajar la xilografía; desde que se escogía la madera seleccionando las partes que eran aptas

o no para la talla, el lijado, el posterior trazado del diseño, el proceso artesanal de la talla y finalmente la estampación.

La simbología de su obra

Su obra maneja dos vertientes desde el punto de vista conceptual.

Por un lado la representación de elementos de su cultura natal como lugares, parajes y rincones (Figura 1) de su país estrechamente vinculados a sus vivencias, que ineludiblemente le generan una serie de sentimientos y le remiten a ciertas etapas de su vida.

Una segunda vertiente la constituyen los elementos oníricos, en los cuales es predominante el reflejo de la problemática social y de los conflictos que de ésta se generan así como el modo en que afectan a la vida y el sentir de las personas (Figura 2).

Como artista se siente en la obligación moral de condenar y denunciar en su obra determinados comportamientos. Frente a las injusticias y desigualdades sociales reclama una actitud activa, luchadora, desafiante y de compromiso por parte del artista. Durante la entrevista le viene a la memoria la siguiente frase “bien lo decía un poeta de gran trascendencia en Costa Rica llamado Jorge Bravo – *5.000 kilómetros no pueden empañar los ojos del artista*” (Hernández, 2008).

En relación a la significación y concepto de lo onírico, encontramos tres elementos en su obra a los que recurre de forma habitual, como son los juguetes, la cama y el pájaro, cada uno con un simbolismo propio así como con un significado particular y definido.

Los juguetes son utilizados como un símbolo que nos alerta sobre la pérdida de humanidad, sensibilidad y sentimiento a la que nos fuerza y nos conduce la competitividad y hostilidad que reina en la sociedad de hoy en día.

La cama acentúa el deseo de soñar despiertos, de avistar nuevos futuros y de establecer relaciones humanas más diáfanas y comprensibles.

El elemento del pájaro (Figura 3) para Chaves representa un mensajero, la posibilidad de acercarse a diferentes realidades y adoptar lo bueno de cada una de ellas.

Así pues considera válida tanto la temática más sencilla como la más compleja, siempre y cuando se trate de ser honesto con uno mismo y de recopilar sentimientos, vivencias y experiencias relevantes e importantes para la propia persona.

En su obra destaca el valor de lo cotidiano, de lo usual, donde Salomón encuentra belleza y plasticidad. Entiende que no es necesario recurrir a escenarios o situaciones excepcionales para dar vida a su obra, pensamiento que conecta directamente con su afinidad hacia el arte primitivo:

La felicidad o la plenitud de las cosas no esta en los procesos complicados. A veces en la sencillez hay más trascendencia que en las personas o en los eventos más complejo. En el mismo acontecer cotidiano hay muchas cosas que son meramente poéticas (Salomón Chavez Badilla, comunicación personal, Septiembre del 2008).

La poesía latinoamericana tiene una marcada influencia en su obra. En especial la de su compatriota Jorge Debravo (1938-1967), que le conmueve y emociona de manera portentosa.

El grabado *Sinfonía* (Figura 4) emula la musicalidad del poema Debravo *Estoy hecho de luchas y ciudades* (Debravo, 1986), donde un hombre clama por la percepción individual y espiritual del ser humano en la época del más feroz capitalismo y la masificación industrial. El personaje anónimo del grabado sueña un porvenir más amable bajo el velo imparabable del tiempo y la vida moderna.

Salomón define su obra “como un intento de abarcar temas universales de una manera intimista” (Hernández, 2008). Así pues, muchas de sus escenas y planteamientos están enmarcados en pequeños espacios interiores, donde juega con la dinámica global de los procesos del ser humano.

Igualmente entiende el arte como una herramienta más de comunicación susceptible de cambiar la actitud de algunas personas. Pero estos cambios deberían de ser contemplados desde una perspectiva positiva y optimista. El arte que propicia actitudes y formas negativas en el ser humano no es un arte que trascienda, como así entendía el maestro Amiguetti, “El arte es lo único que tiene la capacidad de dar cierta eternidad a lo fugaz” (Hernández, 2008).

En cuanto a la vida del artista y su obra cree honestamente en la existencia de una fuerte relación entre ambas, y su caso por supuesto no es una excepción. Toda la iconografía que trata de plasmar en su gráfica está directamente relacionada con su visión del mundo. En este sentido, muchos de sus paisajes han sido incluidos en su obra a partir de ciertas vivencias y recuerdos que de una u otra manera le han dejado huella. Igualmente, los acontecimientos sociales, políticos y económicos van marcando el ritmo de su creación.

Técnica

En cuanto a la técnica, Chaves sigue una línea claramente tradicional. Considera necesario sacar el máximo partido a los recursos y posibilidades que ofrecen los procedimientos tradicionales. De este modo respeta el medio, sea óleo, acrílico o acuarela sin mezclar unas técnicas con otras.

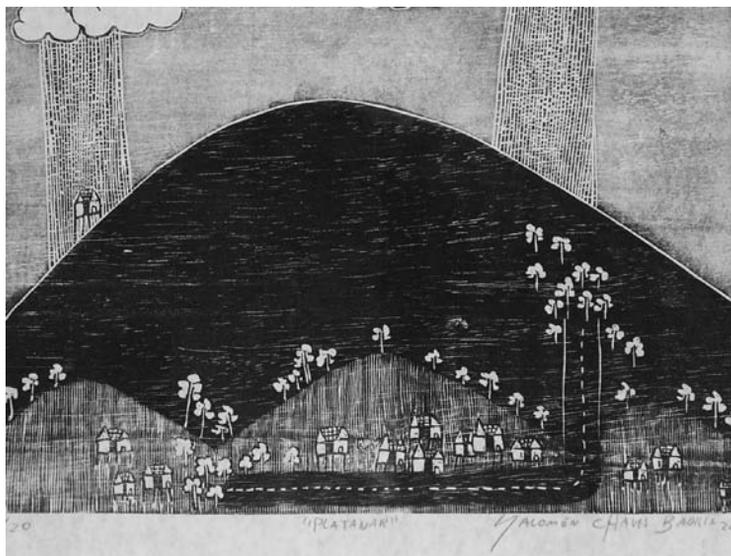


Figura 1. Salomón Chaves Badilla. *Platanar*. Grabado en madera a contrafibra, 20x27cm.

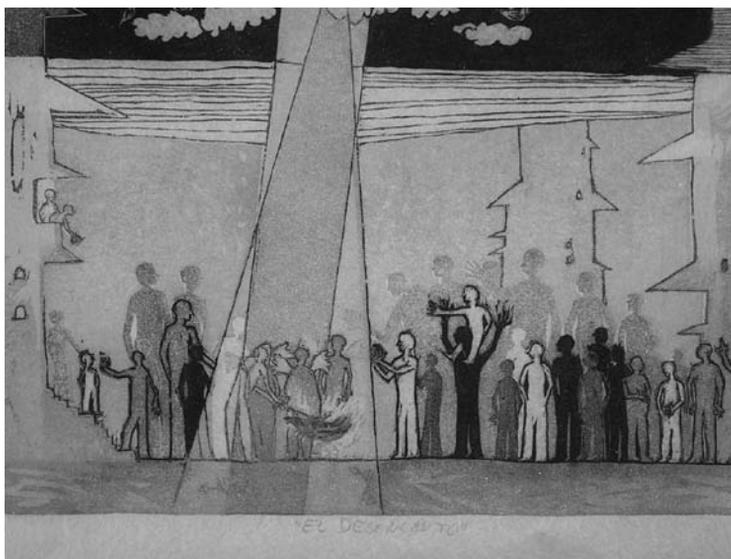


Figura 2. Salomón Chaves Badilla. *El Desencanto*. Grabado en madera a contrafibra, 25x8cm.

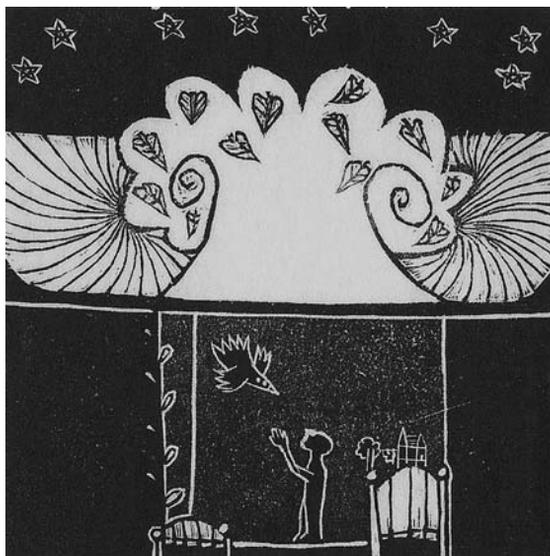


Figura 3. Salomón Chaves Badilla. *Nocturno de Otoño*. Grabado en madera a contrafibra, 25x8cm.

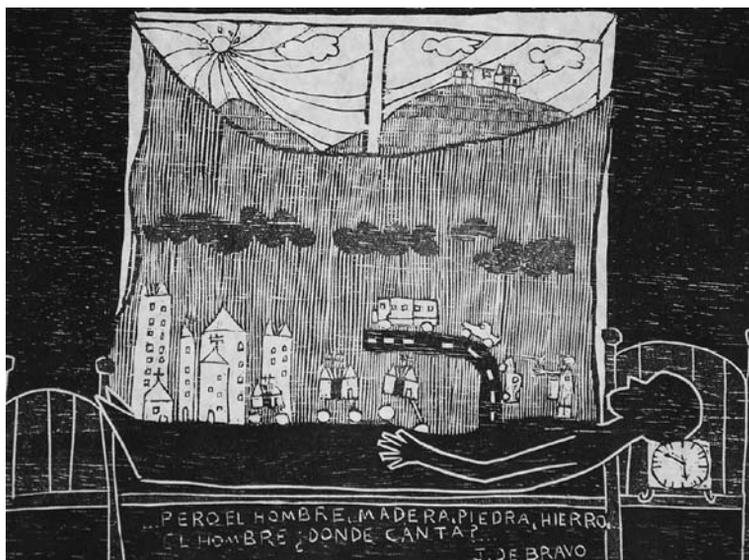


Figura 4. Salomón Chaves Badilla. *Sinfonía*. Grabado en madera a contrafibra, 20x25cm.

En la mayor parte de su obra juega con el blanco, el negro y una amplia escala de matices intermedios, aunque últimamente está introduciendo el color en sus creaciones.

A corto plazo quiere seguir investigando la técnica de la xilografía a contrafibra en pequeño formato, práctica que le ha interesado notablemente en estos últimos seis años. Desea ensalzar y darle validez a las creaciones que tienen como base la utilización de dimensiones reducidas dentro de nuestro contexto de arte contemporáneo, a pesar de que en las bienales y en los concursos internacionales existe una gran predilección por lo grande y por lo que llame la atención. Le interesan las pequeñas superficies porque considera que uno puede crear y perfeccionar todo un mundo dentro de cinco o seis centímetros sin importar la corriente contemporánea o las leyes del mercado que marquen una determinada tendencia en un momento dado. Además puede trabajarlas en cualquier lugar, ya que varios buriles y un taco es la única infraestructura que necesita para tal cometido.

Igualmente está desarrollando una serie de proyectos donde la obra final será la plancha en sí misma, con el fin de revalorizar el grabado en pequeño formato. Trabaja la matriz con ciertos matices tridimensionales en la labor de talla y una vez finalizada aplica una fina capa de tinta con el rodillo para realzar y contrastar el diseño.

Influencias

Por otra parte entre las influencias que presenta su obra debemos destacar la Figura del gran maestro Francisco Amiguetti y la del pintor y grabador Rolando Garita, ambos conciudadanos de Chaves. Tanto el uno como el otro le han propiciado y desencadenado el desarrollo de un modo de gráfica caracterizada por un lenguaje particular y honesto consigo mismo.

Otros artistas latinoamericanos dejan patente su sello en la obra de nuestro joven creador, especialmente aquellos que se enmarcan con posterioridad al 1930. Destacaríamos en este sentido a artistas como el costarricense Fernando Silos, que según Chaves es el único gran pintor de la vieja guardia latinoamericana que sigue vivo produciendo además obras de gran colorido con una síntesis plástica bellísima y arraigada a raíces populares. El colombiano Oswaldo Guayasamin y el cubano Wilfredo Lam, de los cuales ha tratado de rescatar los procesos creativos que marcaron sus obras para a partir de éstos generar su propia gráfica, son igualmente destacables y dignos de mención

Señalar la escasa incidencia de corrientes europeas y norteamericanas en su obra debido a la poca afinidad de éstas con su concepto y percepción artística.

En cuanto a las tendencias artísticas contemporáneas y su incidencia en la obra del creador, Salomón piensa que antes de adoptar una técnica o un planteamiento ‘externo’ hemos de analizar y considerar si ese cambio es susceptible de mejorar y aportar nuevas respuestas a nuestra obra. En este sentido numerosos creadores latinoamericanos que están inmersos en proyectos donde sus raíces populares son los pilares del mismo, se ven amenazados y en cierta manera ceden en sus posturas y planteamientos iniciales frente a estas corrientes que imperan en bienales, ferias, concursos y exposiciones a nivel europeo y norteamericano.

Para finalizar nos expone lo siguiente “La única persona que va a plantearse si el cambio es necesario es el artista y ante todo tiene que poner en juego su honestidad” (Hernández, 2008).

Conclusión

Salomón sigue produciendo, indagando e investigando en las múltiples posibilidades de la forma, de la composición, de la luz y del color, en la técnica del grabado a contrafibra, ofreciéndonos múltiples posibilidades y variantes en torno a las temáticas que generan su obra.

Trabaja incansablemente para que el valor artístico del pequeño formato sea reconocido y su prestigio al menos equiparado al de su hermano el formato de grandes dimensiones.

Referencias

- Debravo, Jorge (1986). *Antología Mayor*. Editorial Costa Rica, San José.
ISBN: 9977-23-475-2.

8. USAR

USAR

João Paulo Queiroz COMISSÃO CIENTÍFICA

Usar. Percorrer com o corpo um outro corpo. Provar um corpo. Saborear um corpo. Subir para um corpo. Vestir um corpo. Mostrar um corpo. Abrir um corpo. Esconder um corpo. Entrar no corpo. Contar o pulsar do corpo.

Este é um capítulo onde se reúnem alguns artigos eróticos. Em todos, o ser divide-se entre a sua possibilidade e a sua necessidade. O ser sugere pensamento sobre essa relação, sempre dialéctica, que evidencia a diferença: se há um, há outro, um pelo outro, e diferença, e equivalência, e substituição, e imagem, e representação.

Dito de outro modo, condensação e deslocamento.

Esta dualidade, que é a dualidade metonímia / metáfora, é também a dualidade daquilo que continua, pela vida, e do que se desfaz ao dar sentido, pela morte. A eternidade da geração, sempre efémera para ser eterna.

Na dualidade da escolha, a sobreposição de estados é impossível: ou se vive, ou não. Na vida, a duração, a extensão, a localização, a dor, a sujidade, a dificuldade, o sabor, a cor. Saber que há areia debaixo dos pés, e viver entre poeira.

Na ausência da vida, a ausência da separação, da diferença, da representação. E, sem contradição, também presença enquanto possibilidade, possibilidade do sim e do não, do ser ou não ser. Aqui percebe-se uma base erótica da diferença, que possibilita a escolha. Dito de outro modo: há morte após a escolha, e há sempre erotismo antes da escolha.

Priscila Lolata, em *GIA: a arte como um exercício experimental de liberdade*, mostra-nos coisas que, quando usadas num modo interferente, exibem-se no aqui e agora da arbitrariedade do signo, celebrando precisamente a liberdade do arbítrio. Do Grupo de Interferência Ambiental, da Bahia, estas coisas, simples, recicladas, não imitam, não metaforizam, mas precisam da grandeza simples do seu uso.

É também Priscila Lolata, em *Marepe e a poesia quotidiana dos factos*, que nos explica que a doçura e a história se entrecruzam nos objectos simples: o doce do que se come no dorso da palmeira com história; a trouxa que denuncia um passado, um trânsito, e se abre ao tempo.

Maria Bulhões, em *Imagens 'after' imagens*, revisita os limites da representação recordando as imagens da *straight photography*, já entretanto usadas e transformadas em outras mesmíssimas identidades: o que é um corpo, quando ele é imagem.

Paula Santiago Martín de Madrid, em *La deconstrucción del lugar urbano como reactivación de la memoria social*, interroga o corpo urbano geometricamente dissecado pelo cone rebarbativo de exploração de Gordon Matta Clark. Estes corpos, onde se habitava, mostram-se sem sentido, exibindo novos absurdos do uso.

José Lozano Jiménez apresenta Jaime del Val. E del Val faz de si próprio um alter-corpo do organismo político. O seu corpo mostra-se adaptado a todas as inspecções, é um corpo que quer ser usado politicamente como objecto erótico, prova viva da morte escondida nas escolhas.

Sara Antónia aponta os sintomas que o escultor Rui Chafes esconde nos seus pensamentos vivos e inertes, desenhos detalhados de lugares de vida escolhida, nas suas esculturas que incluem o que já foi, ou podia ser assim – que são aquilo que nas peças não está, cheias da acima referida ‘morte da escolha,’ da observação, ou então do poder usar, ou ter usado.

Helena Santana revisita o compositor Cândido Lima, compositor pioneiro da música electro-acústica, encontrando paralelos entre pulsações e usos: oito segundos, oito lados de uma Casa, mostrando Maria Helena Vieira da Silva nas suas paredes.

Usar, dizia. Mesmo após as vanguardas, após a ilusão do autor, após a denúncia do centramento ideológico do museu e da grande colecção, da localização evidente da arte na metrópole, do elitismo fútil do *art world*, tem-se um encontro simples, uma prova de coexistência, cujo sentido íntimo é erótico, túrgido, prenhe de sangue e corpos, pleno de multidão em sucessiva repetição de gestos e vistas, de pegadas e suores. A arte interroga as estruturas firmes da cultura mostrando, com alegria, a fragilidade delas. Essa alegria erótica, construtora, anuncia o infinito da possibilidade, o erotismo que antecede as escolhas dos vivos.

GIA

A ARTE COMO UM EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DE LIBERDADE

Priscila Valente Lolata

Brasil, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo e mestre em História da Arte (UFBA). Pesquisa atualmente intervenção artística na cidade contemporânea e atua como artista, curadora independente e crítica de arte.

Resumo

Este texto é uma análise sobre algumas intervenções de arte contemporânea do coletivo GIA que, com humor e reflexão, propõe trabalhos artísticos na cidade e instiga o espectador a sair de uma situação passiva, demandando a participação e a co-autoria, em proposições que fazem refletir sobre o espaço público, a cultura das ruas e as relações humanas.

Arte contemporânea brasileira, Arte participativa, Intervenção artística urbana, Espaço público

Abstract

This text is an analysis of some art interventions of GIA group that, with 'humor' and reflection, scatter artistic works in the city and instigate the spectator to leave a passive situation, demanding participation and co-authorship, in proposals that question public space, street culture and human relations.

Brazilian contemporary art, Participatory art, Urban artistic intervention, Public space

Introdução

Diante de novos parâmetros de concepção das artes visuais, esta comunicação pretende analisar a atuação artística do GIA – Grupo de Interferência Ambiental. O grupo, que é formado por artistas visuais e *designers* e surgiu em 2002, na Bahia, tem como principal proposta, a atuação em espaços públicos. O GIA faz intervenções artísticas na cidade capturando problemas, consensos e *nosense* através de uma poética subliminar, que muitas vezes recupera a memória do transeunte sobre um ser urbano, aquele que vivencia, experimenta e atua na cidade. A cidade é tida como espaço de proposições com linguagens contemporâneas que instigam o olhar e a percepção do cidadão e o coloca como integrante do espaço urbano e não como mero espectador.

Com essa linha de produção, o GIA faz intervenções em diversas cidades do Brasil e em alguns países da Europa como a Espanha, a Alemanha e a Holanda. Em todos os locais onde o grupo realiza seus trabalhos, ele propõe um diálogo, uma interação com as pessoas do local, numa troca mútua. É perceptível que a poética do grupo tem seus alicerces

na simbiose arte-vida, nos movimentos artísticos contemporâneos existentes desde a década de 1960, sobretudo nas obras de artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Artur Barrio, Cildo Meireles e Paulo Bruscky.

Percebe-se uma tomada de posição nas proposições do GIA.

Uma referência a essa atitude é encontrada no *Esquema geral da Nova Objetividade* escrito por Hélio Oiticica (1967), no qual ele fala da *Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos*, pelos artistas. Neste texto é tratada a necessidade urgente de formular os problemas de abordagem no campo criativo e a relação político-social, que está presente na linha da *arte participativa*. Segundo Oiticica, Ferreira Gullar diz que o artista não deve deter-se em transformações no campo estético. Deve tratar de questões mais amplas, que criem bases para uma totalidade cultural transformadora da consciência humana. Que transforme o homem, de espectador passivo diante dos acontecimentos a um participante ciente, agindo como lhe for possível. O GIA por sua vez, trabalha com uma amplitude de formulações artísticas que instigam nas pessoas a atitude e a consciência do seu entorno.

Um momento de convivência e apreensão estética

Tendo a participação do sujeito um fato que permeia praticamente todo o trabalho do GIA, o público é sempre parte importante, pode-se dizer até fundamental, para a realização de suas propostas artísticas. Os estímulos a essa interação vem de proposições estéticas simples e lúdicas que resgatam modos de convivências cotidianas que estão se perdendo na contemporaneidade.

O GIA tem uma proposta, uma espécie de instalação, que leva o nome de *QG do GIA* e propicia uma vivência poética amplificada, capturando os sentidos do público com as mais diversas abordagens. Quando o *QG do GIA* foi montado no Museu de Arte Moderna da Bahia, em 2008, o museu, que fica localizado ao lado de uma localidade de baixa renda, denominada Gamboa de Baixo, recebeu visitantes pouco comum, que normalmente não freqüentam o MAM:

Com o lema “acredite nas suas ações!” faça, e “observe as reações” o GIA pendurou sua lona amarela por todo o MAM e pôde observar – não só eles como todos que por ali passaram – a incorporação daquele espaço pela cidade que o rodeia, borrando os limites que separam aquela instituição artística dos seus vizinhos, moradores de um casario precário, que, assim como o GIA, se viram com o que tem (Fonseca e Rocha, 2008).



Figura 1. QG do GIA montado em Sitard, Holanda (GIA, 2009).



Figura 2. O interior do QG do Pelô, em Salvador-BA (GIA, 2009).



Figura 3. *Degrau* do GIA, intervenção realizada em Salvador – BA (GIA, 2009)



Figura 4 e 5. O *Projeto Flutuador*, na praia do Porto da Barra, em Salvador – BA (GIA, 2008)

O QG também foi montado na mostra paralela da 27ª ARCO, a Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madri, em 2005, na exposição *Brazilian Summer, Art & the City*, organizada pelo Herewith Museum Het Domein, em Sitard, Holanda, em 2009 (Figura 1) e no Pelourinho – Centro Histórico de Salvador (2009), todos como local de diversos acontecimentos, encontros, articulações e experiências estéticas.

Um degrau de acesso

Fora dos espaços institucionalizados da arte, o GIA, além de instigar a participação em suas intervenções, possibilita aos transeuntes uma percepção diferenciada sobre a cidade e sua composição. Um detalhe sutil da vida urbana no transporte público: a constatação e indagação do porque os ônibus urbanos de Salvador têm os acessos de entrada e saída dos veículos tão altos, sensibilizou o grupo e ativou a criação de uma forma de intervenção/*performance* incomum, um degrau portátil (Figura 3), que facilita o acesso ao transporte coletivo público, diminuindo assim, a altura entre o chão e a porta. Ao dar acessibilidade a um serviço público urbano, a intervenção ativa a percepção e gera uma reação que atina o participante/espectador para o fato. O simples objeto pode ser o elemento propulsor de um questionamento pertinente ao direito do cidadão: a acessibilidade física. A ação artística pode provocar conexões com outras estruturas equivocadas que contrapõe ao que Henri Lefebvre (2001) formula como o *direito à cidade*. É a arte contemporânea situada com questões sociais sutis do cotidiano de uma grande cidade.

Através do *Degrau do GIA* (Figura 3) aquilo que está determinado e padronizado no transporte público é violado pela intervenção artística. Essa linha de proposição pode ser considerada arte contextual. Conforme Paul Ardene (2002), a arte contextual não possui intermediação, tem relação direta com a realidade bruta. Assim, as intervenções artísticas na cidade, que estão focadas num determinado contexto, se distinguem pela concepção do artista ter, de forma consciente, relação com as circunstâncias tratadas por ele. O que fica claro no *Degrau do GIA*.

Um flutuar no espaço público

As propostas do GIA dialogam, quase sempre, com as relações da cidade. Dessa forma, a ocupação do espaço público e sua utilização, desdobrada em formulações estéticas, é o ponto de partida para o *Projeto Flutuador* (Figura 4). Uma pequena ilha que bóia, feita com material reaproveitado (garrafas plásticas de refrigerante), que pode ser remetida à *Estética da Gambiarra*, colocada pela crítica Lisette Lagnado, falando do improvisado e dos materiais precários na arte contemporânea brasileira.

Neste espaço flutuante o grupo propõe a participação plena. A apropriação e utilização do espaço são livres e pode abrir percepções sobre as formas de ocupação do espaço público. O GIA, repensando o espaço público urbano expande-o além do solo:

O mar, aliás, foi o ponto de partida para a criação deste projeto, que surgiu a partir da percepção de que o mar, apesar de ser um território público, possui uma ocupação que permanece uma incógnita para a maioria das pessoas, que estão acostumadas com as formas 'tradicionais' de ocupação do continente, muito bem delimitados pelas ruas, praças, prédios, cercas e muros. Soma-se a isso o fato de que cada vez mais restam menos áreas de lazer e de liberdade nas grandes cidades, em sua lógica de crescimento desenfreado (GIA, 2009).

Envolto por uma conotação lúdica, o *Flutuador* amplia acessos a um 'outro' espaço e faz com que as pessoas que ocupam esse espaço trabalhem formas de convivência, já que para o Grupo:

É objetivo também deste projeto levantar questões acerca da liberdade de utilização dos espaços públicos já que nenhuma regra existe neste ambiente, que é temporariamente gerido pelas pessoas no instante em que elas o ocupam (GIA, 2009).

A inserção de um equipamento feito artesanalmente na conhecida praia Porto da Barra, que fica no centro da cidade do Salvador, não só abordou formas de ocupação dos espaços, como atraiu banhistas que estavam na praia naquele momento. A liberdade, a autonomia, a troca de experiência, as sensações direcionaram a intervenção que culminou numa experiência estética, através da estesia, na proporção do que Deleuze e Guattari (1992) definem como um *bloco de sensações*.

Conclusão

A percepção do espaço urbano com suas múltiplas camadas e ligações é o botão detonador das formulações criativas do GIA. As relações de convivências são resgatadas de forma poética sem estereótipos. A concepção e a realização de espaços vivenciais, em meio a improvisos, mostram uma verdade nas propostas e no convívio humano. É a relação arte-vida sendo atingida na sua essência. É o que torna fundamental, em muitos trabalhos, a co-autoria, que demanda ao público não só a participação, mas a criação, num contínuo *exercício experimental de liberdade*, como o crítico Mario Pedrosa se referiu à arte contemporânea brasileira. O GIA tem sempre a espontaneidade, o lúdico e a ironia como disseminadores de conteúdo e de questionamentos, de proposições

estéticas que fazem refletir sobre o espaço público, a cultura das ruas e as relações humanas.

Referências

- Ardene, Paul (2002). *Un art contextuel*. Paris: Champs Art. ISBN: 978-20812-2513-8
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1992). *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34. ISBN: 85-85490-02-0
- Fonseca, Cacá e Rocha, Edu (2008). *Lona amarela: tem GIA no espaço urbano*. [Consult. 2009-12-07] Relato. Disponível em www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/03_05_ensaio.htm
- GIA (2005/09). [Consult. 2009-12-10] Fotografia. Disponível em www.giababia.blogspot.com
- Herewith Museum Het Domein (2009). Exposição *Brazilian Summer, Art & the City*. [Consult. 2009-12-15]. Disponível em www.hetdomein.nl
- Lefebvre, Henri (2001). *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro. ISBN: 978-8588208-97-1
- Oiticica, Hélio (1967). Catálogo: *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM- RJ.
- QG do GIA (2008/09). [Consult. 2009-12-07] Fotografia. Disponível em www.qgdogia.blogspot.com
- QG do Pelô (2009). [Consult. 2009-12-08] Fotografia. Disponível em www.qgdopelo.blogspot.com

IMAGENS

‘AFTER’ IMAGENS

Maria Amelia Bulhoes

Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Artista visual, pesquisadora, professora e crítica de arte. Dirige o www.ig.art.br, organizou e publicou diversos livros e artigos em revistas nacionais e internacionais. Pesquisadora sênior do CNPq. Pós-doutorado nas Universidades de Paris I (Sorbonne) e U. Politécnica de Valencia.

Resumo

Este artigo explora o uso que Sherie Levine e Michael Mandiberg fazem das imagens fotográficas de Walker Evans para discutir conceitos contemporâneos de autoria e originalidade e com elas estabelecer novos sentidos.

Arte contemporânea, Apropriação, Web arte

Abstract

This article explores the use that Sherie Levine and Michael Mandiberg made of the photographic images of Walker Evans, in order to discuss contemporary concepts of authorship and originality, looking for new meanings.

Art contemporary, Appropriation, Web art

No presente artigo tomamos como ponto de partida três momentos de um conjunto de imagens para realizar uma análise de diferentes procedimentos que artistas contemporâneos utilizam para configurar sua própria obra. Artistas que conhecem a obra de outros artistas, que as admiram e que delas se utilizam para comentar e problematizar o campo da arte. Propomo-nos a identificar as teias de afinidades e os diálogos que se estabelecem, assim como as oposições que se impõem. Concentramos nossa atenção nos procedimentos com que cada um dos artistas faz sua própria reconstrução simbólica do trabalho de outro criador, para em um novo momento estabelecer sentidos diversos.

A história da arte é um palimpsesto constante, em que as imagens sobrevivem através dos tempos (Didi-Huberman, 2002). Entretanto, na arte contemporânea evidencia-se um fenômeno específico, suscitado pelas estratégias propostas por alguns artistas de misturar e combinar imagens de forma proposital, questionando a própria noção de autoria. Eles partem de imagens (completas ou parciais) de obras de artistas atuais ou mais antigos, para desenvolver com elas processos de mixagem, incorporando e deslocando seus significados. Eles se apropriam delas e as habitam, inventando protocolos de uso para os modos de representação e para as estruturas formais já existentes, não mais com a atitude submissa de render homenagem às grandes obras do passado, como foi prática em muitos

momentos da história da arte ocidental. Um exemplo particularmente interessante deste fenômeno na contemporaneidade – desdobrado em dois momentos – pode ser abordado a partir dos modos de utilização das fotos de Walker Evans que Sherie Levine e Michael Mandiberg realizam em seus trabalhos.

O fotógrafo Walker Evans, no verão de 1936, documentou a vida rural no interior do Alabama; em 1941 essas imagens, captando o ambiente e o cotidiano de famílias de agricultores meeiros, do sul dos EUA durante a Grande Depressão, foram publicadas com texto de James Agee sob o título: *Let Us Now Praise Famous Men*. Consideradas como a mais detalhada, profunda e poética documentação dessa vida rural de pobreza, suas fotos se tornaram clássicos da fotografia moderna. Evans acreditava na tarefa do fotógrafo de ‘expor o mundo’ com radical impessoalidade, deixando perceber o poder visual do trivial e do cotidiano. Suas fotografias apresentam aspectos cruciais das diferenças sociais, e das identidades culturais. Esse conjunto de fotos de núcleos familiares e seu entorno peculiar; explorando de forma contaditória a beleza e a miséria desta situação, se tornaram o ponto de partida de uma sequência de apropriações que vamos analisar.

Assim, em 1980, Sherrie Levine, realizou uma exposição individual denominada *After Walker Evans*, na Metro Galeria. Ali mostrou, como sua obra, as imagens destas mesmas fotos, ‘re-fotografadas’ de catálogos, e apresentadas, sem nenhuma manipulação. A artista, que ao longo dos anos 80 refotografou várias obras clássicas do modernismo a partir de suas reproduções em catálogos e revistas, colocava em xeque a problemática dos direitos autorais, um conceito estabelecido logo após a Revolução Francesa, que está indissolivelmente ligado ao reconhecimento da figura do autor. Ao se apropriar dessas imagens, fotografando ‘reproduções’ autorizadas das mesmas e fazer dessas fotos ‘obras’ a serem expostas, ela realiza um deslocamento em círculo. Levine utiliza a obra de Evans como ícone identitário da cultura do século XX, desloca-a para um novo contexto em que questiona os conceitos de originalidade e autoria da obra de arte. A artista se propõe a levantar questões sobre o uso político das imagens, sobre a natureza da criatividade e sobre as formas em que o contexto afeta a visualização de fotografias.

Posteriormente, em 2001, Michael Mandiberg criou uma proposta de *web* arte em dois sites: www.aftersherrielevine.com e www.afterwalkerevans.com.br.

No seu trabalho, além das imagens digitalizadas de catálogos das fotos de Walker Evans, são apresentados textos e uma entrevista que divulgam a ‘obra’ de Sherrie Levine, e questionam os conceitos de apropriação e

autoria. Mandiberg procura por em evidência a contradição da tradicional oposição entre original e cópia, disponibilizando as imagens em alta resolução para todos os interessados imprimirem, e fornecendo, inclusive, um certificado de autenticidade que o usuário pode imprimir. O artista enfatiza no site que é a tecnologia que permite que todos possam ter em casa sua própria reprodução ‘autenticada.’ A tecnologia digital, eliminando na sua produção o conceito de cópia, oferece a todos o direito de reproduzir a imagem e seu certificado de autenticidade. A discussão da problemática da originalidade e dos direitos autorais é colocada como um dos objetivos de seu projeto. Para ele, cada imagem obtida por *download* pode ser considerada com igual autenticidade, e não o contrário. Neste caso o autor enfrenta o tradicional conceito de originalidade e as complexas questões que cercam a tecnologia digital com referência a apropriação e distribuição de imagens.

Muitos artistas contemporâneos não trabalham mais a partir de matérias primas, mas constroem suas obras com produtos culturais já existentes – uma obra já realizada, com seus usos e significados já codificados. Promovem diferentes formas de realização do processo de apropriação e reutilização de obras de arte, fazendo uso de imagens e reprogramando obras já existentes. Esse tipo de utilização de elementos emprestados para a criação de um novo trabalho permite ao artista usar imagem, som, objetos, formas e estilos da história da arte ou da cultura popular ou de outros aspectos da cultura visual. Inerente a esse processo é o fato de que o novo trabalho recontextualiza tudo o que pode, pois é o ‘deslocamento’ que cria novos sentidos.

Abordamos aqui dois exemplos típicos dessa apropriação, que se interrelacionam e dialogam. No caso de Levine a reprodução de ‘reproduções’ e no caso de Mandiberg a apropriação de ‘conceitos’ através de processos de reprodução digitalizada. Interessa-nos nestas duas propostas a reutilização de imagens, não pela simples identificação da apropriação, mas para observar como cada uma delas pode dar conta dos valores que a arte aporta aos processos sociais. São formas de interrogar a imagem no cerne de sua história, identificando como elas trabalham significados. Ao adotar este enfoque nos propomos a ver o processo de apropriação como um fenômeno cultural de nosso tempo em suas inúmeras diversidades.

Uma primeira abordagem das obras apresentadas centra-se na problemática da reproduzibilidade, núcleo da própria fotografia enquanto categoria artística, isso porque a fotografia em sua origem trazia em si a idéia de cópia e reprodução inesgotável (Benjamin, 1985). Assim, um conceito chave do sistema de pensamento da arte é colocado na berlinda

por Levine que explora a reprodutibilidade, questionando a validade artística de reproduzir reproduções. Para ela as cópias e impressões foram as principais formas de distribuição de imagens antes do advento da fotografia e a originalidade não era um problema, foi o modernismo, contraditoriamente, que rompeu a legitimidade do processo de cópia de um original. É nesse debate entre original e cópia e no questionamento da modernidade que Levine insere sua obra.

Para Michael Mandiberg, com o uso da imagem digital se realiza a superação do conceito de original e cópia, chave do sistema de pensamento da arte. O artista não trabalha mais com essa idéia de que se mantinha na fotografia analógica. Sua proposta de *web* arte diz respeito ao questionamento do regime de singularização – originalidade da obra única – que o meio pode instaurar. A produção na internet, trabalhando com a repetição infinita e indistinguível da imagem, promove a dissolução da diferença entre original e cópia. Qual será o original se nenhuma imagem pode ser fixada e nem existe como objeto final? Não há mais validade neste tipo de abordagem em obras que se modificam constantemente. A reprodutibilidade *ad infinitum* e a mobilidade da imagem digital anulam a idéia de produto final, ficando a mesma flutuante na concepção do projeto. Assim também não há obra a ser comercializada como tal, dentro dos princípios tradicionais do mercado de arte. Nesta nova estrutura, que denominamos cibecultura, a obra de arte funciona como um determinado ponto de uma rede de elementos interconectados, como um relato que continuaria e reinterpretaria os relatos anteriores. A noção de originalidade (estar na origem de) e inclusive de criação (fazer a partir do nada) se esfuma lentamente nesta nova paisagem cultural, em que a figura do DJ e a mixagem abrangem complexas questões que cercam o meio digital e distribuição de imagens.

Uma segunda abordagem destas duas propostas se relaciona com a problemática da categoria do real sobre a qual essas obras nos fazem refletir. Para Walker Evans a foto era a documentação de uma realidade, uma forma de captar o mundo, ligada a tradição americana de *truth telling* (contar a verdade). Para Sherrie Levine a cópia das imagens se tornou uma possibilidade de perda de referencia no real, uma vez que reproduz reproduções (fotos em catálogos e revistas), a artista dessimboliza o objeto fotografado, libertando-a o de suas conexões interpretativas para funcionarem como questionamento da categoria simulacro. A repetição serve para proteger do real (Foster, 2005). Ao estabelecer sua proposta ela explora esse potencial de reprodutibilidade fluído da imagem fotográfica, e as novas possibilidades de interação com o real de que pode dispor.

Michael Mandiberg estrutura sua proposta sob a ótica da presente real,

lidando com um mundo de possibilidades sobrepostas e aparentemente infinitas, cujos limites são dados pelo *software* utilizado. A cada imagem disponibilizada para *download* sobrepõe-se outra no próximo *click*. A tela que se abre repercute na leitura da anterior, completando-a ou alterando-a, mesmo ausentes, todas elas fazem parte de uma unidade real. Potencialmente, as reproduções ‘originais’ são infinitas fazendo moveções as direções, instáveis e imprevisíveis os resultados.

Como se pode perceber, a produção artística contemporânea assumiu e aprofundou a crise de valores iniciada na modernidade, abrindo o horizonte das possibilidades criativas. Isso exige do artista novas posturas, mais ousadas e investigativas, que aportem novos elementos para uma reflexão integradora dos meios e dos processos em suas poéticas de trabalho.

Referências

- Benjamin, Walter (1985) *Obras Escolhidas*, v. I, Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense.
- Didi-Huberman, Georges (2002) *L' Image survivante*. Paris, Minuit,
- Foster, Hal (2005) *O retorno do real* Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 6, vol.1, número 8.

LA DECONSTRUCCIÓN DEL LUGAR URBANO COMO REACTIVACIÓN DE LA MEMORIA SOCIAL

Paula Santiago Martín de Madrid

España, Departamento de Pintura da Facultad de Bellas Artes San Carlos de la Universitat Politècnica de València (UPV).
Artista visual y profesora. Investigadora, Centro de Investigación Arte y Entorno, UPV. Doctora en Bellas Artes, UPV.
Ha colaborado en diversas ediciones y ha publicado dos libros, *Tabula rasa o Márgenes y centros* (ed. Contrastes Culturales S.L.). Como artista su labor ha sido reconocida en diferentes ocasiones con becas y premios

Resumen

El presente comunicado aborda las aportaciones estéticas del artista Gordon Matta-Clark en relación a dos aspectos que consideramos de gran interés en su trayectoria. Por un lado, nos interesa destacar las connotaciones políticas implícitas en sus trabajos basados en la recuperación de los lugares como reactivadores de la memoria colectiva. Por otro, analizamos su trabajo desde una perspectiva fenomenológica en relación al entorno urbano.

Lugar, urbe, Fenomenología, Deconstrucción, Arte, Experiencia estética

Abstract

This release addresses the aesthetic contributions of the artist Gordon Matta-Clark in relation to two aspects that we consider of great interest in its path. First, we wish to emphasize the political connotations implicit in their work based on the recovery of places like reactivators of collective memory. For other, analyze their work from a phenomenological perspective in relation to the urban environment.

Instead, city, Phenomenology, Deconstruction, Art, Aesthetic experience

Introducción

Conviene iniciar esta aproximación al neoyorquino Gordon Matta-Clark (1943-1978) recordando su inicial interés por la arquitectura pero desde un planteamiento en el que lo arquitectónico aparecerá como material tridimensional real ubicado en un entorno concreto sobre el que se puede intervenir. La cuestión aquí planteada se dejará observar ya en una obra, todavía primeriza *Pipes* [Tuberías] realizada entre 1971 y 1972 en la School of the Museum of Fine Arts de Boston. Matta-Clark elaboró una pieza en la que combinaba el uso de una técnica que luego se convertiría en tradicional para él – la del corte – con la fotografía. En esta instalación el artista tomará como punto de partida las conducciones de

gas de un edificio, así como su instalación de fontanería.

Con independencia de estos comienzos y de sus posteriores y más conocidas intervenciones (*Splitting [Partición]* de 1974 o *Conical Intersect [Intersección cónica]* de 1975) lo que nos interesa de todos estos trabajos es la disección que los mismos llevan a cabo de los diferentes estratos de una memoria urbana que no sólo era individual, sino también social y que, de forma inevitable, parecía encontrarse condenada a desaparecer.

Deshacer, destripar, desconstruir un edificio supone una declaración contra las convenciones de la práctica arquitectónica profesional. Destruir en lugar de construir (o reconstruir) un edificio equivale también a una inversión de la doctrina arquitectónica funcional. Una 'desconstrucción' de Matta-Clark, a diferencia del arte 'minimal,' 'pop' o 'conceptual,' permite que el tiempo histórico entre en la obra (Graham, 1993, p. 213).

El cuestionamiento efectuado sobre el funcionalismo y, en especial, sobre su lógica constructiva – fiel reflejo de un modo de actuar que es indisociable, tal y como apunta Graham, del *pensamiento burocrático moderno* – no cierra las posibilidades de acción de un arte que se basa en la utilización de la denuncia y del anti-monumento. Un arte que busca, además, que el compromiso que desea establecer se apoye en una firme conexión con su realidad histórica. En este sentido, si por un lado, el proceso de fractura y seccionamiento al que nuestro artista somete a la arquitectura es un proceso mediante el cual conceptos como los de privado y público se entremezclan y disuelven; por otro, el corte y la incisión realizados revelan las posibilidades de una escultura que quiere convertirse prioritariamente en intervención directa. Una intervención que, recuperando el sentido del *site-specific*, va destinada a reinterpretar el entorno desde una posición que, alejada de un concepto restrictivo de naturaleza, ya es plenamente urbano-industrial.

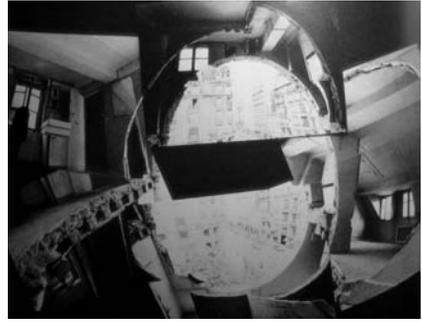
Memoria, recuperación y compromiso

Operando en esta dirección el artista deconstrutor llegará a la conclusión de que la obra de arte debe funcionar directamente en el entorno urbano y en contacto con el desarrollo vital del individuo. Junto a ello, sus cortes arquitectónicos servirán para liberar áreas de ocultación y desvelar, así, una información escondida bajo la superficie de las fachadas. En su utilización de casas y estructuras de edificios a punto de ser derribadas nuestro artista creará una ruina de-construida que mostrará las capas ocultas y encubiertas como metáforas de un significado social y antropológico.

En este sentido, podríamos entender que su obra se encuentra estrechamente ligada a la noción de *ruina instantánea*, noción surgida en las últimas décadas y que, al encontrarse estrechamente ligada a la idea de demolición, está permitiendo poner de relieve el carácter consumista de las sociedades postindustriales. Un carácter del que directamente se alimenta la arquitectura contemporánea gracias a la instantaneidad y a la aceleración de la ruina que es provocada por el derribo.

Así, por ejemplo, derruir supone – aunque sea de una manera implícita – efectuar la traspolación a un hábitat concreto del modelo de *usar y tirar*. Un modelo que se ha convertido en el más extendido y habitual de las sociedades desarrolladas. El rechazo de esta manera de actuar, llevará a Matta-Clark a dotar de un sentido político y comprometido a su trabajo. El objeto trabajado por Matta-Clark abandona, por tanto, lo que puede ser considerado como su estatus propiamente objetual – en el sentido más expandido del término – y se convierte en una reflexión, en palabras del propio artista, dirigida a *los subproductos de los lugares y de la gente*. Esta reflexión, a su vez, tiene como objetivo replantear la naturaleza intrínseca del espacio urbano ocupado: un territorio lleno de contradicciones y tensiones en el que la memoria, la recuperación y el compromiso se dan cita. Conocer estas circunstancias hace que las intervenciones del artista resulten mucho más complejas – política y jurídicamente hablando – de lo que en un principio pudieran parecer. Recordemos, por ejemplo, que sus trabajos sobre edificios y casas suponen allanamientos de morada, destrucciones e, incluso, usurpaciones.

Ahora bien, este interés por lo político y por una política de lo espacial se dejará sentir también en los presupuestos ético-estéticos, conceptuales e ideológicos de los que partirá a la hora de realizar muchas de sus obras. Al respecto, *Reality Properties: Fake Estates (Propiedades reales: fincas falsas)* de 1973 constituye un claro ejemplo de este deseo de convertir el discurso de lo espacial en materia de análisis político. De hecho, para Galofaro, lo que caracteriza a ésta y a otras intervenciones es la manera en que a través de las mismas Matta-Clark propone *suprimir cualquier valor funcional al espacio del habitar* (Galofaro, 2003, p. 33). Paralelamente, las intervenciones de Matta-Clark que parten del propio objeto arquitectónico desfuncionalizado – aunque no por ello carente de valor semántico –, se basarán en una permanente tarea de sustracción espacial. De ahí que, como apunta Luca Galofaro, el artista renunciara a *considerar la arquitectura como la disciplina de la estabilidad y de la inmutabilidad a cualquier precio* (Galofaro, 2003, p. 33).



Figuras 1 y 2. *Conical Intersect* (Intersección cónica) de 1975. Centro Georges Pompidou, París. Fotografías extraídas del Catálogo de Gordon Matta-Clark, IVAM, Valencia.



Figura 3. Gordon Matta-Clark realizando *Time Well*, 112 Greene Street, Nueva York, junio de 1971. (Fotografía de Richard Landry) extraída del catálogo de Gordon Matta-Clark, IVAM, Valencia.



Figura 4. *Bronx Floors: Double Doors* (Suelos del Bronx: Puertas dobles) de 1973. Fotografía extraída del catálogo de Gordon Matta-Clark, IVAM, Valencia. Colección Holly Solomon, Nueva York.



Figura 5. *Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below* (Suelos del Bronx: Suelo arriba, techo abajo) de 1973. Fotografías extraídas del catálogo de Gordon Matta-Clark, IVAM, Valencia. Colección Becht, Naarden, Holanda.

La vivencia del lugar urbano

Si hasta el momento nuestra aproximación a Matta-Clark ha ido orientada a situar el valor social de su obra, es decir, a recuperar el sentido político de su interpretación espacial, queremos revisar otro aspecto que no puede pasarnos desapercibido. Nos referimos a los recursos estilísticos y lingüísticos que utiliza el artista para la realización de sus trabajos. Unos trabajos en los que el entorno, interpretado experiencial y fenomenológicamente, está actuando como paisaje de simultaneidades donde conviven la arquitectura, la no-arquitectura y la decadencia.

Para Maurice Merleau-Ponty “el espacio no es algo que nos contenga ya que una relación de ese tipo sólo se da entre objetos, es decir, entre cosas y el ser humano no es una cosa” (Merleau-Ponty, 2000, p. 8).

El espacio pone en juego una realidad más amplia que la derivada de las ideas de contenedor o recipiente y nuestra implicación con el entorno anuncia otra manera de estar en el mismo. No hay, para el filósofo francés, una división o un enfrentamiento entre el sujeto y el mundo, ya que no podemos vivir separados o aislados de éste. En este sentido, consideramos que la aportación estética de Gordon Matta-Clark es un claro ejemplo de esta relación con el espacio basada en la vivencia y la experimentación en relación con el lugar urbano.

Los cortes realizados por el artista revelan una información susceptible de ser analizada, no sólo desde el ámbito físico que constituye la materia –es decir, desde posiciones escultóricas formalistas o desde lecturas estéticas basadas en connotaciones románticas –, sino desde una perspectiva que podemos considerar fenomenológica. Una perspectiva que permite traer consigo repercusiones tanto individuales como colectivas. Así, enfrentarse a estos *building cuts*, o sea, aproximarnos al acto de cortar y revisar en el perfil del corte una trayectoria, supone mirar más allá de lo visible.

En Bronx Floors el artista abría huecos por donde entraban la luz y el aire: a través de ellos iluminaba las repentinas ausencias de vida cotidiana que se habían producido en el ámbito de lo privado, y aireaba la intimidad truncada de las miles de familias desalojadas de allí por fuerza o necesidad. Eran espacios negados para la habitabilidad que se enfrentaban impasibles al paso del tiempo [...] Matta-Clark entraba en hogares que ya nadie habitaba: la vida doméstica había sido bruscamente interrumpida y apenas quedaban huellas de la presencia humana (Candela, 2007, p. 35).

Las intervenciones que Matta-Clark realizará en sus edificios – incidimos ahora sobre el hecho fenomenológico – intentan convertirse en fuente de una auténtica experiencia. De esta forma, el artista observa los edificios sobre los que trabaja como elementos vivos en los que se pueden captar sonidos y movimientos. Elementos en los que las distorsiones del

objeto son, a su vez, el discurrir de un pensamiento en el que la estructura del edificio proporciona el vocabulario. Con ello busca establecer una relación de conocimiento con el objeto y con el lugar. En este sentido, Trías efectuará sobre la obra de nuestro autor una peculiar lectura. El artista no *desedificaría entornos*, sino que generaría “trepanaciones de lo excesivamente edificado con el fin de dejar patente lo sagrado” (Trías, 1993b, p. 219) – es decir, lo oculto.

Conclusión

En resumen, la complejidad interna de su obra no se deja captar de un único vistazo, ya que en la misma se recogen registros múltiples y solapados. Estas capas, lógicamente, no sólo son las que nos encontramos en los fragmentos de sus edificios, sino también las que descubrimos en las apreciaciones que hasta la fecha continúa despertando su trabajo. A través de todo este proceso Matta-Clark nos muestra, en el fondo, el protagonismo que otorga a un espacio que tras haber sido colonizado él intenta re-colonizar simbólicamente. Lo natural se entremezcla con lo urbano y en el centro de esa intersección lo que destaca es la búsqueda de una nueva capacidad de significación espacial no exenta de incertidumbres:

Yo me encuentro en todo ese grupo de gente que intenta con medios artísticos crear y expandir la ‘mitología del espacio.’ Tampoco sé qué significa la palabra ‘espacio.’ Sigo utilizándola. Pero no estoy muy seguro de qué significa
(Russi Kirshner, 1993, p. 325).

Resulta paradójico que alguien cuyo trabajo con el espacio ha sido tan determinante señale lo apuntado. Sin embargo, no podemos olvidar, como sugiere Barthes, que “no se consigue nunca hablar de lo que se ama” (Barthes, 2002, pp. 347 y ss.).

Referencias

- Barthes, Roland (2002), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós.
- Candela, Iria (2007), *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Editorial.
- Galofaro, Luca (2003) *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Graham, Dan (1993) *Gordon Matta-Clark*, Valencia: IVAM.
- Merleau-Ponty (2000) Maurice, *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península (5ª ed.).
- Merleau-Ponty, Maurice (2006) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Russi Kirshner, Judith (1993) en el catálogo de la exposición *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM.
- Trías, Eugenio (1993a) *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- Trías, Eugenio (1993b) “El arte y lo sagrado,” en el catálogo de la exposición *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM.

MAREPE E A POESIA COTIDIANA DOS FATOS

Priscila Valente Lolata

Brasil, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo e mestre em História da Arte (UFBA). Pesquisa atualmente intervenção artística na cidade contemporânea e atua como artista, curadora independente e crítica de arte

Resumo

Este artigo deixa em evidência alguns dos estímulos da criação do artista brasileiro Marepe. Seu olhar diferenciado para a simplicidade do trabalhador informal gera trabalhos de arte contemporânea com uma poética singular e complexa sobre o cotidiano. Marepe, Arte contemporânea brasileira, Poética do cotidiano

Abstract

This article brings to light some of the sources of stimulation behind the creation of Brazilian artist Marepe. His unique perception of informal workers generates works of contemporary art with a particular, complex, and simple poetics of the quotidian, works that are recognized around the world. Marepe, Brazilian contemporary art, Poetics of the quotidian

Introdução

Esta comunicação visa analisar algumas das poéticas que fazem parte da criação artística de Marepe, artista brasileiro contemporâneo que nasceu em 1970 numa pequena cidade do interior da Bahia. Marepe é hoje um dos artistas nacionais mais renomados de sua geração. Ainda morando em Santo Antônio de Jesus, sua cidade natal, tem tido seu trabalho reconhecido e participa, cada vez mais, de importantes eventos de arte do mundo, como a 50ª Bienal de Veneza e a 25ª e 27ª Bienal de São Paulo, além de expor em centros de arte e galerias de grande representatividade internacional como: Centro Georges Pompidou (França), Museu Reina Sofia (Espanha), Tate Modern Gallery (Inglaterra), Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (Portugal), o MoMA (Estados Unidos) e Museu de Arte Moderna de São Paulo (Brasil).

Pretende-se nesta comunicação aprofundar o olhar pelo universo de Marepe, que é pautado por objetos simples do cotidiano de sua cidade, como, também, compreender a complexidade das formulações conceituais que envolvem sua produção. Para uma visão mais ampla desse universo corriqueiro e da singularidade do artista, vamos recorrer às observações da crítica de arte Lisete Lagnado e à fenomenologia de Merleau-Ponty.

O cotidiano como referência

As condições que possibilitaram Marepe trilhar o caminho da diversidade de linguagens e materiais encontrados em seus trabalhos são diversas. Muito de sua prática vem de sua própria vivência, sua relação com o mundo. Cedo, percebeu que a arte poderia ser para o outro, o espectador, algo a mais que uma experiência retiniana nos moldes convencionais. Segundo o artista, ele produz pensando no público e, nesse contexto, não diferencia o sujeito iniciado em arte do não iniciado e o adulto da criança. O público para ele é um ser sensível potencialmente, capaz de fazer fluir a poética da obra.

Com necessidade de estar próximo de seus objetos de estudos, Marepe sempre parece permear a atenção para os menos privilegiados financeiramente e remete-se ao popular sem uma conotação assistencialista. Ele realiza uma troca, ou melhor, uma diluição da arte no cotidiano e do cotidiano na arte.

Em uma análise geral das características do trabalho de Marepe, observa-se que a relação com a sua cidade é quase uma constante, o que termina remetendo-nos a hábitos e tradições de qualquer cidade do Recôncavo baiano, com temas de alcance universal. Seu olhar diferenciado para o universo dos trabalhadores informais, – aqueles que não têm direitos trabalhistas, como os vendedores ambulantes (o camelô, o pintor de publicidade em muros, a lavadeira de roupas, entre outros) também é freqüente. Isso gera no público uma perspectiva multifacetada daquela forma de subsistência que foi capturada e deslocada do seu contexto sem perder a essência. Marepe, através de seu trabalho, expande o cotidiano que ele vivência sintonizando-o com uma esfera universal, humana de qualquer cidade grande ou pequena. A poética de um cotidiano com coisas simples, com trabalhos informais, às vezes até considerados menores, é valorizado pelo artista como se ele estivesse realizando um trabalho de memória, antropológico. O fazer manual, a labuta para adquirir o material de produção, as relações interpessoais imprescindíveis para o trabalho ser realizado e comercializado, é o universo desses trabalhadores onde o próprio artista pode ser reconhecido.

A simplicidade metafórica e a complexidade histórica

A proposta *Palmeira Doce* (Figura 1) como uma metáfora é simples: muitos algodões doces coloridos fixados ao redor do caule de uma Palmeira Imperial, localizada no centro da cidade de Santo Antônio de Jesus. Essa instalação é uma referência ao vendedor de algodão doce que pendura, em um cabo de vassoura, sacos com a guloseima para apresentar e comercializar o produto. A *performance*/instalação foi realizada com a cooperação de um vendedor ambulante que vive da produção e venda de algodão doce.



Figura 1. Intervenção artística *Palmeira Doce*, de Marepe, realizada na cidade de Santo Antonio de Jesus, Bahia (2001). Foto: Marcondes Dourado (2001)



Figura 2. Objeto *Trouxa V* (1995) de Marepe. Tecido e cerâmica esmaltada 13 x 26 cm. Foto: Marepe (2005).

A intervenção *Palmeira Doce* traz implícito em seus materiais a comunhão entre aquilo que o trabalho apresenta como composição lúdica e um significado relacionado ao material, à região e à história – o algodão doce, feito a partir do açúcar, principal produto produzido durante a colonização do Brasil nos séculos XVI e XVII; a Bahia, especificamente, o Recôncavo baiano, uma região importante para esta etapa da história do país e as palmeiras imperiais trazidas de Portugal como símbolo, expresso no nome, de um ‘império.’ Com essa mistura de contrastes de poder e fortuna com popular e barato, o trabalho de Marepe convida o espectador a um retorno às bases culturais da história brasileira.

Do ready made ao nécessaire

Esses posicionamentos de Marepe em relação ao trabalhador informal e à memória são parte de um processo de criação que não está ligado à técnica. Sua prática consiste em uma análise do mundo, de seu processo de vida, da observação e da captura de alguns acontecimentos da vida cotidiana dos habitantes de uma região, sobretudo do Recôncavo Baiano.

A crítica e curadora Lisette Lagnado (2002) comenta o vislumbrar de Marepe que imerge em um determinado cotidiano: “Seu olhar engloba origens e evoluções dos materiais físicos, formas ‘menores’ de subsistência, truques da economia alternativa.” A captura de imagens/objetos dá-se por uma entrega ao fluxo do mundo, a uma velocidade própria.

Na observação da vida dos moradores de sua cidade, o artista encontra imagens e objetos poéticos de um universo específico, o do fazer manual. Essa absorção do mundo para Marepe não é a captura de objetos industrializados, como o *ready-made*, e sim do improviso popular, da riqueza da ‘gambiarra’ diversificada pelo comércio informal. O artista vê o objeto, valoriza seu contexto, adormece-o e descobre nele um impulso de captura. Diferenciado do conceito de *ready-made*, os objetos de Marepe são, como ele mesmo diz, *nécessaire*. O nome em francês é em homenagem ao artista francês Marcel Duchamp.

Afeto em estado bruto

Marepe convive com o mundo usando-o como laboratório. É como se o artista, após a reprodutibilidade técnica na arte, fosse um arqueólogo de técnicas manuais, informais, reproduzíveis ao tempo que são únicas. Ele vê o potencial e as conexões do ambiente e do objeto.

A série *Trouxas* (Figura 2) que Marepe produziu é composta por objetos tirados de imagens do cotidiano, de um espaço onde tudo que circunda o objeto é um referencial dele próprio. ‘É afeto em estado bruto,’ diz Lisette Lagnado (2002), e observa a memória que o artista tem das

simplicidades do cotidiano: “Há em todo o seu trabalho um ‘prestar atenção’ aos encontros, salvaguarda de uma memória, sobretudo do ‘feito a mão’.” E mesmo transferindo a trouxa de seu espaço original para o espaço expositivo, o objeto não perde as conexões com seu contexto, com a roupa suja, com a roupa passada ou com o almoço do bóia-fria, o homem ou a mulher que leva seu prato de comida para o trabalho.

(...) porque olhar o objeto é entranhar-se nele, o contexto original é muito importante, o horizonte interior de um objeto não pode se tornar objeto sem que os objetos circundantes se tornem horizonte (Merleau-Ponty, 1999, p. 104).

Pensando nesse potencial, mesmo que inconsciente, o artista sabe que em alguma cidade do interior pode ser visto um pacotinho com dois pratos contendo o almoço de um trabalhador que sai de madrugada de casa e volta à noite. Na produção de Marepe não há folclorização do pobre. Seu posicionamento em relação ao papel do trabalhador informal do Terceiro Mundo dá um sentido ‘nobre,’ de dignidade. Metaforicamente, seus trabalhos poderiam ser associados à maneira que o pintor barroco Diego Velázquez representava os bufões e pessoas simples de seu tempo.

Marepe recolhe estas imagens através de uma procura que segue o rastro do homem popular ou o seu facilitador, com o objetivo de aprender com ele os caminhos para a feitura de seu meio de trabalho. Ao falar de suas influências artísticas, Marepe cita Marcel Duchamp e Lygia Clark, e coloca, junto a estes ‘seres institucionalizados,’ os trabalhadores que servem de foco para seus trabalhos derivados do ambiente urbano, relacionado ao mercado informal.

Conclusão

A rotina de uma cidade do interior, para muitos tediosa, é para Marepe a grande fonte de informações e análises que ele transforma em poesia visual. O artista eleva o despercebido no dia a dia em algo valioso culturalmente, sobrepondo afeto, necessidade, importância e memória. Sua obra solicita atenção às meras informações diárias, do filtro de barro, que deixa a água potável, à pintura publicitária, nos muros privilegiados de uma cidade do interior baiano. Assim, conclui-se que Marepe é um pescador da poesia cotidiana dos fatos.

Referências

- Lagnado, Lisette (2002). Catálogo: *Marepe*. São Paulo: Galeria Luisa Strina.
- Lagnado, Lisette (sem data). *O malaberista e a ganbiarra*. [Consult. 2009-12-07] Artigo. Disponível em www.ppbp.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.sbl
- Marepe (1995). *Trouxa V*. [Consult. 2009-12-20]. Fotografia. Disponível em www.galerialuisastrina.com.br/artists/marepe.aspx?page=8
- Merleau-Ponty, Maurice (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1033-5

UM OLHO TÁCTIL

Sara Antónia Matos

Portugal, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Artista visual e doutoranda, desenvolve a sua actividade entre a prática artística, o ensaio e a curadoria. Licenciatura em Escultura (FBAUL), Mestre em Estudos Curatoriais (FBAUL). Bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Resumo

Esta comunicação centrada no desenho de Rui Chafes visa estabelecer uma ligação entre a linguagem escultórica e o desenho através da desconstrução do modelo ocular clássico. Procura entender-se de que modo o desenho despoleta um sentido háptico, revelando a ligação entre a obra em registo bidimensional e tridimensional.

Desenho, Corporalização,

Sentido háptico, Memória

Abstract

This communication is focused on the drawing of the artist Rui Chafes and aims to establish a relation between sculpture and drawing. To follow this straight relation we will deconstruct the classic model of vision and try to understand the idea of an embodied eye. It will be significant to understand that the drawing activates an haptic sense which makes it possible to pursue the connection between the tri-dimensional work and bi-dimensional work.

Drawing, Embodiment,

Haptic sense, Memory

Introdução

Rui Chafes (Lisboa, 1966), estudou Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em meados da década de 80 e, entre 1990 e 1992, frequentou a Kunstakademie de Düsseldorf, na Alemanha. Expondo regularmente desde a década de 80, cedo consolidou um percurso, inequivocamente enquadrado no campo do escultórico, que conta com múltiplas exposições em Portugal e no estrangeiro, bem como com representações nacionais na Bienal de Veneza (em 1995, com José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis) e na Bienal de São Paulo (em 2004, em projecto conjunto com Vera Mantero).

Interessa-nos perceber qual o lugar que o desenho – expressão menos conhecida da sua prática – ocupa no quadro geral da sua obra.

Percorremos alguns períodos da sua produção em desenho, sempre conscientes que cada registo faz parte de ‘um só desenho’ que constitui a obra no seu conjunto. A partir de algumas séries (2001, 2007 e 2009), tentar-se-á perceber até que ponto há qualquer coisa que excede e precede as inscrições contidas no desenho, relevando de olhar táctil preso à noção de corporalização, a partir do qual se constrói uma dimensão háptica, que nos permitirá desconstruir o modelo ocular clássico.

Para finalizar procuraremos estabelecer as pontes que permitem uma viagem contínua de signos e elementos entre o registo bidimensional e a obra escultórica.

A transparência da visão

O desenho aparece na obra de Rui Chafes como forma de indagação primeira, espaço livre da escrita, de uma outra escrita, não-verbal.

As linhas são legisladoras, instrumentos privilegiados da definição. Elas traçam limites, separam. Esta espécie de limite que a linha traça procura constantemente ultrapassar o que desenha, informa ou encerra. Passar ‘para lá’ – atravessar limites – significa chegar às imagens que se situam nos interstícios. Tal como os fantasmas, essas imagens pedem para ser vistas, mesmo se a sua imagem ainda não existe. Elas consistem em dar a impressão que há outra coisa atrás de si e a ver o que por detrás se esconde. Assim, o artista sugere sempre mais do que traça. A obra dá a ver o invisível como tal. Acede-se então a qualquer coisa como o interior da obra. Qualquer coisa que não se vê é indicada no que se vê, quando no intervalo: o que está para devir já foi capturado.

Desse modo, o desenho tem por função representar visualmente, não os actos ou os signos visíveis, mas os sintomas e os índices. O que aí se dá é, enfim, uma captura: uma imagem evanescente permanece e a dor da abertura (Didi-Huberman; 2007), dura transparente e invisível (Figura 1).

Segundo George Didi-Huberman, as aberturas na imagem –uma janela, um olho, uma ferida num corpo ou um rasgo num tecido – abrem espaço como se a imagem tivesse espessura ou profundidade para além da sua fina superfície (Figura 2).

Estas aberturas sugerem uma forma textural do olhar, como se, mais do que observar, este órgão pudesse tocar a textura e o relevo dos corpos (Figura 3). Nos desenhos de Rui Chafes, o ‘olhar’ torna-se a ferramenta de gravação e inscrição visual semelhante àquela que é produzida pela câmara endoscópica (para dentro) e, cada traço reveste-se de um movimento fluido próprio do corpo em movimento. O conjunto dos desenhos permite uma série de vistas coreografadas pelo observador, ao modo de um realizador de cinema, que penetra agora, não no corpo alheio mas, por um processo analógico, no seu próprio corpo.

Um olho explorador

A experiência de localização é guiada pelo olho como que através de um mecanismo que activa os sentidos construindo uma sequência emocional de respostas, afectando o território das associações, das memórias e das emoções. Aquele olho alimenta-se no arquivo da memória

procurando referências e transforma-se num viajante explorador que, à maneira de um realizador de cinema, pode avançar ou recuar, trespassar espessuras ou ficar suspenso, percorrer momentos em *slow motion*, procurar nós de junção, ou até, parar.

O espectador transforma-se no elo de ligação entre o espaço que ficou a branco, 'espaço entre.' Devém o seu preenchimento.

Este binómio composto pelo par opacidade/transparência introduz no desenho regiões nebulosas. A memória inscrita aqui é material e espacial e o seu processo imaginativo e visual joga-se num encontro emocional que dá acesso ao conhecimento.

O corpo não deve ser privado da sua componente e *locus* intransmissível do conhecimento. Toda a imagem mnemónica é afectivamente investida. Os processos fisiológicos estão envolvidos e carregados de emoções e, por conseguinte, a memória afecta fisicamente os órgãos e envolve todo o ser somático à medida que responde aos estímulos com movimentos e caminhadas mentais. Na realidade, a memória é uma casa de imagens hápticas, uma encarnação de um teatro mnemónico em movimento. Uma recolção da imagem para explorar, em todo o sentido, museográfica (Bruno, 2002).

Uma casa de imagens hápticas

Nesta perspectiva, pode considerar-se que o desenho se resolve no espaço físico e imaginativo do observador, sendo o próprio processo do desenho que se inscreve no corpo. Uma sequência é elaborada pelo espectador, à medida que o mesmo selecciona, recolhe e conecta a informação. Neste sentido, é-lhe pedido re-experimente o movimento próprio do corpo, com todas as consequências emocionais que o mesmo implica: deslocação e eventual regressão emocional, reposicionamento liminar (colocar-se entre a inscrição e as memórias que esta resgata) e o habitar cultural.

Essa convergência em que a carne se faz olhar, dá lugar a uma experiência distinta da que era imposta pelo modelo ocular descarnado. A ideologia referente à perspectiva monocular, classicamente associada à dominância masculina e, não menos importante, a uma construção ocidental, refere-se a uma visão desligada do corpo, um olhar descarnado e dirigido em que o cone de visão atravessa a superfície da imagem.

O que está em causa nestes desenhos é uma desconstrução do olhar que dá fundamento a uma visão 'para lá.' Significa que agora é o olhar que toca e a carne que vê. A esta desconstrução do olhar, talvez não seja alheio o facto do autor ter a sua complementaridade prática no campo do escultórico. De facto, mesmo sem se lhe tocar, a *espacialidade*



Figura 1. Desenho *Alma Branca*, de Rui Chafes (1988), Lápis e tinta sobre papel, 29,6 x 42 cm. Fotografia: José Manuel Costa Alves (2010)



Figura 2. Desenho da série *Unsaid*, de Rui Chafes (2001), Lápis, tinta e medicamentos sobre papel, 29,6 x 42 cm. Fotografia: José Manuel Costa Alves (2010).



Figura 3. Desenho S/T, de Rui Chafes (1988/89), Lápis, tinta e chá sobre papel, 33 x 48 cm.
Fotografia: José Manuel Costa Alves (2010).



Figura 4. Escultura *Maldoror*, de Rui Chafes (2006), Ferro, 39 x 39 x 12 cm. Fotografia: Alcino Gonçalves (2006)



Figura 5. Escultura *O Teu Coração Está A Dormir, Não O Acordes Demasiado Cedo*, de Rui Chafes (2008), Ferro, 17 x 13 x 69 cm. Fotografia: Alcino Gonçalves (2008).

táctil e ‘térmica’ da escultura implica um sujeito corporalizado e consequentemente uma relação estética corporalizada.

Embora possa considerar-se que na sua generalidade a arte contemporânea esteja a fazer uma apologia às distâncias e às películas, sabemos que a *presença* continua a ser insubstituível e seja no desenho seja nas esculturas de Rui Chafes é também a carne que vê.

Uma estética da corporalização

Esta estética consiste em interrogar zonas sem tradução verbal, regiões foscas que não cedem à apreensão lógica, pontos de incerteza onde o sujeito não se sabe determinar, onde não se pode programar, onde procura o que não pode saber sem se cansar. É neste espaço sem topos que se disseca a anatomia da libido e do desejo compulsivo.

Por isso não é estranho que nos desenhos de Rui Chafes, as flores sejam mais carnívoras que vegetais. Os desenhos, ainda que aparentemente mais leves que a escultura (até por razões materiais) é com tinta de sangue que escrevem, não apenas sobre o corpo mas com todo corpo. Esta tinta disseca, escraviza, funde os órgãos do feminino e do masculino, num complexo jogo de olhares eróticos onde nunca se decifra quem é predador e presa, quando se é um ou outro, ou quando se é os dois num só (Figura 4).

A continuidade entre desenho e escultura de Rui Chafes fica registada num corpo feminino que usa um instrumento de ferro que tranca a coluna do pescoço ao órgão sexual. Não se saberá jamais, mais uma vez não se saberá, se o objecto faz alusão a um instrumento de tortura ou prazer, arma ou protecção (Figura 5).

Não é estranho, portanto, que na obra do escultor detectemos uma viagem contínua, eventualmente subliminar, de coordenadas, signos e elementos, da escultura para o desenho e do desenho para a escultura.

O que este artista faz reequacionar é uma outra relação entre espaço óptico e espaço haptico, porque de facto, a experiência do desenho não é apenas mental e ocular.

A noção de haptico é desenvolvida por Alois Riegl (1858-1905), historiador da arte e curador de têxteis no Museu de Arte e da Indústria em Viena. De facto, pode considerar-se que Riegl ocupava uma posição privilegiada – a de um contacto táctil e textural com as matérias – para dissertar sobre a teoria do haptico. Mas é Walter Benjamin quem vai subverter a separação entre o toque e a visão e, por extensão, a diferenciação entre haptico e óptico como um modo de percepção que envolve a transformação dos sentidos.

É desta transformação dos sentidos que nos falam os desenhos de Rui Chafes. De facto, há qualquer coisa que continua a obstruir a virtualidade

total. E esse obstáculo é o corpo, único órgão de vivida originalidade (Whitehead, 1929). É este corpo, nosso corpo irregular, de relevos e texturas irrepitíveis que a arte, aqui sob a forma de escultura e desenho, coloca em movimento. Ela gera pontos de atracção que actuam não apenas sobre o intelecto mas sobre todo o ser somático, recobrando-o de interrogação e pondo-o em movimentação.

A estética que actua aqui tem o seu epicentro no corpo.

Conclusão

O corpo funciona então como um sismógrafo que sinaliza os estímulos exteriores ao mesmo tempo que procede a um registo de inscrição interior – um desenho com um vocabulário próprio que não fala apenas ao intelecto mas que percorre e atravessa cada célula, cada órgão e cada tecido suplicando reconhecimento.

O processo artístico, não consiste na projecção de uma representação puramente intelectual, não provém apenas do real legível e visível, mas provém também das apreensões corporais.

Referências

- Benjamin, Walter (1992) *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Lisboa: Relógio D' Água.
- Bruno, Giuliana (2002) *Atlas of Emotion, – Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.
- Didi-Huberman, George (2007) *L' image ouverte, Le temps des images*. Paris : Gallimard.
- Riegl, Alois (1839/1993) *Problems of Style: foundations for a history of Ornament*. Princeton: Princeton University Press.
- Whitehead, Alfred North (1929) *Process and Reality – An Essay in Cosmology*. London: Cambridge University Press.

LEYES DEL CUERPO COMO APROXIMACIÓN AL CONTROL SOCIAL Y A LAS NORMAS DE GÉNERO, INTIMIDAD Y SEXUALIDAD

EL CASO DE ANTICUERPOS

DISOLUCIÓN DEL ORGANISMO SOCIAL 0.01.

José Luis Lozano Jiménez

España. Departamento de Pintura, Universidad de Granada. Artista visual y profesor. Licenciado en Bellas Artes, Miembro del Grupo de Investigación: Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo HUM-611. Miembro del Comité Organizador del I Congreso Internacional ARTE, ILUSTRACIÓN Y CULTURA VISUAL. Miembro de AECA (Asociación Española de Críticos de Arte). Numerosas exposiciones y publicaciones.

Resumen

En la actualidad el ser humano está sometido a numerosas normativas de control y poder sobre el cuerpo, implantadas por los gobiernos de las ciudades neoliberales. El espacio urbano se ha convertido en un paisaje panóptico de observación de la vida real debido a la proliferación de cámaras de vigilancia en las ciudades. En el presente trabajo vamos reflexionar sobre artistas que están manifestando su interés por el uso de los conceptos relacionados con el control y la vigilancia.

Control, Cámara de vigilancia, Metacuerpo, Normas de género, Cyborg

Abstract

The human being is under numerous norms of control and power over his body, implemented by the governments of neoliberal cities. The urban space has become a panopticon of observation of the real life due to the proliferation of cameras of surveillance in the cities. In the present paper we reflect on the work of artists who show their interest in the use of concepts related to control and surveillance.

Control, Surveillance Camera, Meta body, Rules of gender, Cyborg

Introducción

Jaime Del Val, Nacido en Madrid hace 33 años. Artista que trabaja con las nuevas tecnologías visuales, sonoras, espaciales, corporales y textuales (pintor y artista digital, compositor y pianista, performer y

coreógrafo, arquitecto virtual, escritor y filósofo); activista multidisciplinar, investigador independiente, agitador cultural y director fundador del Proyecto REVERSO desde el que promueve iniciativas transdisciplinares con respecto a los conceptos de Cuerpo, Arte y Tecnología. Sus trabajos de danza interactiva, electroacústica, vídeo y arquitectura digital interactiva y sus escritos de investigación teóricas se han premiado, presentado y publicado extensamente en festivales, congresos, publicaciones, exposiciones y otros eventos de Europa y de América.

En la presente comunicación voy a hacer una reflexión a través de la obra del colectivo Reverso *Anticuerpos* a través del artista Jaime del Val, que han trabajado sobre la crítica del control, vigilancia, los binarismos normativos de género y sexualidad. A través de su actuación performática-tecnológica el *metacuerpo* proyecta frangmetos corporales sobre arquitecturas que representan una estructura de poder político, social, cultura, etc. Ellos denuncian que todo ser humano estamos vigilados y sometidos a múltiples normas que aceptamos sin prejuicios, y apuestan por la creación de un ser nuevo post-anatómico, hipervigilado e intersexual que se revela contra los dispositivos de control y contra toda norma de gestión de los cuerpos, como la categorización masculino y femenino y la situación de vigilancia y control a los que estamos sometidos.

Leyes del cuerpo como aproximación al control social y a las normas de género, intimidad y sexualidad

Estamos siendo testigos de la aparición incesante de cámaras de vigilancia y en consecuencia a la creación de un mobiliario urbano nuevo con el uso de estos medios. Un paisaje actual en el que la cámara de vigilancia y el control sobre la sociedad es una herramienta en uso del diseño arquitectónico de nuestra contemporaneidad. Esta proliferación se hizo más evidente en las ciudades de Nueva York, Madrid y Londres tras los trágicos atentados terroristas del 11 de Septiembre a las Torres Gemelas, los atentados de La Estación de Atocha el 11-M, o el 7-J en Londres, como mecanismo fundamental en la lucha contra el crimen y el terrorismo. La situación de inseguridad en las ciudades hizo que se creara la idea de Panóptico como modelo social, de la que nos hace referencia Michel Foucault (2004, p. 199-203), así como una progresiva implantación de cámaras de videovigilancia en espacios urbanos tanto de índole pública como privada. Ciudades como Londres han planteado su estructura como espacio fortificado, los datos estadísticos lo demuestran, con un gasto de más de 280 millones de euros invertidos en la instalación de 10.000 cámaras de vigilancia en las calles de la capital Británica, todo ello contradictorio si pensamos que su uso primordial es para atajar la

delincuencia, y es en esta ciudad donde según las estadísticas, el 80% de los crímenes aún está por resolverse (Davenport, 2007). Es evidente que este hecho estadístico demuestra que la implantación de dispositivos de control no es garantía de un descenso de delincuencia y de crímenes en las ciudades. En este caso está demostrado según las informaciones, que en 4 de cada 5 distritos con cámaras implantadas, la resolución de los crímenes es muy inferior a la medida. Este estudio es perteneciente al Partido Liberal Demócrata de Reino Unido obtenidas en la Asamblea de Londres mediante la Ley de Libertad de Información. Esta implantación supone la pérdida de la privacidad e intimidad sobre el ser humano, así como la creación de un nuevo modelo social establecido sobre todo en Occidente y que advierte nuevos cambios en el siglo XXI. En España el miedo colectivo a la inseguridad en las grandes ciudades unido a la implantación de la Ley Orgánica de Protección de Datos de Carácter Personal 15/1999 de 13 de diciembre, hace que se cree una situación de caos y de más inseguridad. Así pues son cada vez más los espacios de control, seguridad y protección en las ciudades, las cámaras de vigilancia literalmente nos están invadiendo, ya no solo en los aeropuertos, bancos, carreteras, calles, grandes superficies sino también en pequeños comercios, casas particulares y esquinas del centro de las ciudades. Las ciudades por tanto se han convertido en un fortín donde cualquier persona puede ser sometida a una invasión de control, y por consiguiente una ruptura de su intimidad. Como hemos comentado con anterioridad estos medios tecnológicos de CCTV (Circuito cerrado de televisión) están siendo utilizados tanto por empresas, como en la vida cotidiana por particulares o el Estado para uso de organización territorial afianzando de esta manera teorías tan influyentes como la desarrollada por Jeremy Bentham con la creación del *Panóptico* o las desarrolladas por Michel Foucault, o George Orwell con el afamado Gran Hermano 1984. El control sobre el ser humano ha generado un debate que se remonta tiempo atrás, el hombre ha tenido desde siempre la necesidad de ser y sentirse vigilado, y es ahora en la era Postmoderna de dominación y poder, cuando se ha hecho más evidente el uso de estas tecnologías de control social.

Performance del Colectivo REVERSO

‘Anticuerpos: Disolución del Organismo Social 0.01’

En los comienzos del siglo XXI algunos artistas han investigado con obras sobre las nuevas relaciones y los nuevos espacios que aportan concretamente las tecnologías destinadas al control y a la vigilancia, iniciando así un discurso crítico sobre este tipo de dispositivos, nuevos medios tecnológicos como el uso de las cámaras de videovigilancia.

Estas nuevas experiencias artísticas dan a conocer visiones de la sociedad contemporánea de control y vigilancia, reflexionando sobre el cuerpo del individuo y su intimidad interrumpida, y el nuevo hábitat videocontrolado. Desde luego estas tendencias artísticas sobre las tecnologías de control y vigilancia pretenden marcar un antes y un después en el panorama artístico más actual, por ello vemos importante dar a conocer aquellas obras que reflexionan sobre la relación de las nuevas tecnologías de control con la vida cotidiana del ser humano y todo lo que le rodea (Bueno, 2005, p. 40-51). En este sentido debemos destacar la actuación performática del Colectivo REVERSO con su propuesta 'ANTICUERPOS' como resistencia al control social en las ciudades con respecto a los sistemas de vigilancia y control implantados, así como a los binarismos normativos de género y sexualidad. En su primera acción realizada recorren las calles de Madrid, tomando espacios como la calle Valverde, Desengaño, Triángulo de Ballesta hasta llegar a la Plaza Callao, esta primera intervención fue realizada el día 12 de Julio de 2008 a las 23:00 horas, desplazamiento que duró aproximadamente 80 minutos. Es una actuación articulada alrededor de un personaje de cuerpo desnudo de caracteres asexuales, condicionado por la instalación de 8 cámaras de vigilancia enfocando zonas corpóreas, como lo son el sexo y los fragmentos amorfos que convierten su cuerpo en un realityshow. El cuerpo danza por el espacio público con un proyector colocado en su pecho proyectando las imágenes en directo sobre edificaciones que representan una estructura de poder político, económico, social, etc., fachadas limpias e inmaculadas en apariencia, pero que guardan tras de sí un control intencionado sobre la sociedad democrática actual.

La primera intervención en Madrid este verano: hemos comenzado por el epicentro hiperreal comercial de la ciudad, en un sábado noche en la que además hacía un poco de frío para ser verano. Desde los sexshops de la Calle del Desengaño a las megatiendas de la calle paralela, la Gran Vía y los centros comerciales de Callao-Preciados, pasando por cines históricos que acaban de ser desmantelados y por sedes de constructoras. El primer desfile de anticuerpos en la ciudad ha hilado diferentes extremos de la especulación y la virtualización de los cuerpos y espacios en el neoliberalismo: desde los procesos especulativos que quieren expulsar a las trabajadoras sexuales del Triángulo de Ballesta para hacer un barrio 'bohémio' de lujo, a los escaparates de producción afectiva de los cuerpos y la realidad virtual inmersiva del centro comercial de la ciudad. Las reacciones de la gente han sido variadas, como se podrá ver en el video que pronto editaremos. Pronto continuaremos con las intervenciones en otros órganos del cuerpo de la ciudad (Del Val, 2008).

Sus proyecciones tienen una apariencia incomprensible y amorfa para la visión, como se muestra en la Figura 1, ya que la imagen está condicionada

por el ángulo de colocación del dispositivo y la cercanía de la proyección. Su danza es lenta y leve, movimientos coreográficos hacen del cuerpo fragmentos casi abstractos. La voz del personaje es sometida en tiempo real a un proceso interactivo de procesado informático mostrándose así defragmentado al igual que el cuerpo. Esta nueva sinfonía se disuelve en el espacio público, a pesar de toda la ilegibilidad el resultado final de la obra resulta ser realmente poético.

Este *cyborg* pangénero hipervigilado, Unidad Móvil de Producción de Cuerpo (UMPC), como ha sido bautizado por el Colectivo REVERSO, supone una propuesta artística-tecnológica con connotaciones políticas y activistas, denunciando las nuevas formas de totalitarismo político y control sobre las sociedades democráticas (Arakistain, 2006, p. 12-15). De esta manera denuncian el sometimiento de la sociedad a dispositivos de vigilancia y a la imposición de múltiples normas que aceptamos sin prejuicios, atentan contra las normas de género masculino y femenino que se nos presentan como universales y defienden una ley intergénero e intersexo. Con esta propuesta de intervención-performance el Colectivo REVERSO en la figura de Jaime del Val, artista tecnológico, actúa como detonador contra los binarismos y normas de género, ellos están convencidos de que todo ser humano es hermafrodita y que por tanto todos hemos sido sometidos a un proceso de asignación de género y sexo a través de procesos clínicos en función a la normativa heterosexual de reproducción, este experimento artístico-tecnológico cuestiona las normas creadas sobre el cuerpo y plantea la creación de un ser nuevo Post-Anatómico, asexual y amorfo, un Metacuerpo, capaz de destruir y escapar de los dispositivos de control social.

Conclusión

Como conclusión general es importante destacar que la actuación performática *Microdanzas* aborda una serie de problemáticas sociales, culturales y políticas que afectan al cuerpo en la modernidad: como la denuncia a las sociedades de control, los binarismos y normas de género impuestas por los gobiernos; pero he querido destacar uno de los significados más importantes de la obra como es la denuncia a las sociedades de control en las que estamos viviendo, por el incesante aumento de cámaras de vigilancia que limitan la libertad individual. Una respuesta artística a las nuevas sociedades sometidas al control y al almacenamiento de información que están borrando conceptos primordiales del ser humano como son la seguridad y la libertad.



Figura 1. Acción realizada en las calles de Madrid. Colectivo Reverso, 12 de Julio de 2008 Madrid.

Referencias

- Arakistain, X. (2006). *Para Todos Los Públicos*. 1ª Edición. Sala de Exposiciones Rekalde Erakustaretoa, Bilbao. BFA (Bizkaiko Foru Aldundia) DFB (Diputación Foral de Bizkaia).
- Davenport D. (2007). *Standard Tens of thousand of CCTV cameras, yet 80% of crime unsolved*. London Evening Standard. [Artículo en línea] Fecha de consulta: 5 de Septiembre de 2009. 11:28 horas. www.thisislondon.co.uk/news/article-23412867-tens-of-thousands-of-cctv-cameras-yet-80-of-crime-unsolved.do?jsessionid=1F9676F85811DC9986CF5C8A3CD3E469
- Del Val, Jaime (2008). *Anticuerpos Postqueer: una Tecno-Guerrilla Callejera del Cuerpo Pangénero*. [Artículo en línea] Fecha de consulta: 27 de Mayo de 2009. 15:52 horas. www.reverso.org
- Foucault, M. (2004). *El Panoptismo. A: Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, (Argentina): 33ª Edición. Editorial: Siglo XXI Editores.

CORES E SONS

SINESTESIAS E RECIPROCIDADES

Helena Santana¹ & Rosário Santana²

¹Portugal, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro (UA). Professora e compositora de obras para instrumento solo e conjunto instrumental, bem como electrónicas e electro-acústicas, para teatro, cinema e dança (Ballet). Licenciada em Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto, e pós-graduação na área. Docteur, Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). É co-autora do livro, *(semi)- BREVES. Notas sobre música do século XX*, e autora de *(In)EXISTÊNCIAS do SOM*, UA.

²Portugal, Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto, Instituto Politécnico da Guarda. Professora e compositora de obras para instrumento solo e conjunto instrumental, bem como electrónicas e electro-acústicas, para teatro, cinema e dança (Ballet). Licenciatura em Composição Musical na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Porto, pós-graduação na área. Docteur, Universidade de Paris-Sorbonne (Paris IV). Co-autora do livro *(semi)- BREVES. Notas sobre música do século XX*, publicado pela Universidade de Aveiro.

Resumo

Nesta comunicação pretendemos mostrar de que forma os universos artísticos do compositor português Cândido Lima e da pintora Maria Helena Vieira da Silva, concorrem para a realização de um universo imagético e de um objecto artístico único, assim como de que forma as obras de Maria Helena Vieira da Silva, através dos seus conteúdos estéticos e imagísticos, influem a escrita e o discurso musical do compositor. Analisamos também de que forma o espaço da Casa de Serralves se transmuta na, e pela escrita, dos dois autores.

Música, Pintura, Interação,

Cândido Lima, Maria Helena Vieira da Silva

Abstract

In this paper we want to show how different artistic universes contributes to an art object that have music and painting in it. We also want to study how architecture and music have a large influence in the perception of an art object such painting.

Music, Painting, Interaction,

Cândido Lima, Maria Helena Vieira da Silva

Introdução

Para Cândido Lima, a recordação dos quadros de Maria Helena Vieira da Silva conjugada com experiências colorísticas diversas, resultou numa criação vívida, e simultaneamente espontânea, uma criação sem precedentes na sua obra, uma criação que se revê em imagens, acções e reacções que se traduzem num sonoro prenhe de emoções e de concepções criativas. O mundo sonoro construído e manifesto num espaço arquitectónico próprio, e manifestamente cheio de significantes e significado para o autor, revela algumas das suas características mais marcantes enquanto compositor,

algumas das suas relações e interacções com o universo da pintura e da arquitectura, bem como algumas das interacções que consegue, e concebe, entre o som, a cor, o espaço e a espacialização dos elementos constituintes da obra de arte.

A construção e revelação do artístico enquanto reflexo do fazer de distintos autores torna-se portador do novo, do único, do invisível e do indizível da arte, invisível e indizível que se traduz unicamente através da sua fruição e do seu fruidor. Quando alvo de análise e reflexão, essas imagens e acções podem revelar características insuspeitas. Por um lado, carregam consigo conteúdos não conscientes de sentido, de uma não consciência que convém distinguir, uma consciência reveladora de um inconsciente freudiano, e por outro, anunciam mensagens subliminares, periféricas e/ou irreflectidas, possuindo no horizonte conteúdos de natureza psicológica ou fenomenológica denunciadores do acto e do feito criativo. Estas imagens são produtores de pequenas percepções do ser, fazer e ter da obra (e do artista), o que implica toda uma semiótica relacionada com uma acção, seja ela de natureza evolutiva, seja ela de natureza regressiva, do ser e do ter que a projectam e dimensionam.

Partindo destas premissas, verificamos que o trabalho do compositor procura inspiração no universo imagético que o circunda, e na pintura de Maria Helena Vieira da Silva, dando origem a um universo de características únicas, as quais se manifestam não só interessantes para ele, como projectadamente para o mundo e o seu espectador. A arte, manifestação do sensível, objectiva-se na obra. O homem, como ser pensante, traduz-se nesta, reflectindo-se enquanto involuntário do mundo, da vida, e de uma existência marcada por tempos e lugares que habita, e que se declaram, também eles, tanto na obra como enquanto obra. Para que estes se confessem enquanto arte, muitos atestam ter que obedecer a princípios técnicos e estéticos rígidos, e ser regidos por leis que se afirmam enquanto codificadores de códigos e princípios de harmonia universal sendo que, o belo, manifesto estético do que é harmónico e harmonioso, traduz, aqui, uma beleza contida no objecto de arte. Enquanto produto do humano, o objecto de arte veicula o ser e a existência de códigos técnicos e estéticos, morais e sociais, linguísticos ou regionais, absolutos.

Se por um lado a interacção, a reciprocidade e a sinestesia entre domínios sensitivos e artísticos diversos pode conduzir a relevantes reflexos e manifestos de arte, reflexos e manifestos esses possuidores de enorme riqueza e beleza artística, por outro, e no caso da sinestesia entre a percepção do som e da cor, podemos aceder a objectos artísticos de uma manifesta beleza e coerência artísticas. Não é raro ao longo da história da arte encontrar elementos de reciprocidade entre os domínios artísticos

da música e da pintura, sendo que, e no caso da obra *Polígonos em Som e Azul* (1988-89) do compositor português Cândido Lima (n. 1937), esta se manifesta num querer e dizer dos objectos plásticos da autora Maria Helena Vieira da Silva. Para 16 instrumentos e fita magnética, a obra releva igualmente o espaço físico onde se encerra, o espaço da Casa de Serralves na cidade do Porto. Se por um lado, e nesta obra, os elementos que trabalha, estrutura e define são vários e complexos, por outro, o domínio técnico e expressivos manifesto pelo compositor revelam-se sempre presentes. O seu pensamento, lógico, estruturado e claro, define espaços de som e cores característicos. A obra, extensa e complexa (30 minutos), um mundo sonoro novo e inusitado onde o pensamento estruturante aliado a uma expressividade e emoção raras, se conjugam para dar forma, e revelar, um mundo sonoro e pictural em contínua transformação, revela-se, também, através do universo de Maria Helena Vieira da Silva. Notam-se, no entanto, inúmeros traços de personalidade que definem o criador e que se mantêm, permitindo e clarificando o nosso percurso de fruição e conhecimento da obra.

Cândido Lima releva conjuntamente o espaço. Em *Polígonos em Som e Azul* os diferentes instrumentos encontram-se dispostos segundo um esquema espacial preciso, assim como as colunas difusoras da banda sonora. O espaço interior, de dois pisos, conflui num espaço interior, e interno à obra, que permite a confluência de dois (quatro) espaços sonoros. O público pode, e deve, movimentar-se ao longo da execução e audição da obra, e da fruição da exposição de quadros de Maria Helena Vieira da Silva, havendo um esquema de movimentação previsto pelo compositor. Este esquema inclui ordens de movimentação dos ouvintes, ou não, enquanto dura a obra. Este esquema não regula, não direcciona, não impõe um movimento que é necessário, ou imposto, seguir. O esquema, baseado no tipo de universo sonoro concebido, e fruído, reflecte os diversos percursos do espectáculo que nos é apresentado, percursos esses que são de natureza tanto sonora, como pictural ou física. Assim, universos mais estáticos aludem ao estatismo do ouvinte, e universos mais dinâmicos, à movimentação do público.

Cândido Lima salienta o facto da obra ter exactamente 30 minutos, o esquema de movimentação do público estar dividido em 8 partes, o final da obra implicar a deslocação de todos os músicos para uma sala octogonal, e esta marcha ser determinada por um som com uma periodicidade de 8 segundos e, o número de intérpretes ser de 16 (dezasseis), (8 + 8). A determinação matemática das estruturas organizativas de uma obra através do número 8, tem o seu reflexo ainda na obra *Bleu-Rouge (Regards)* (1992), para duas flautas, oboé, dois clarinetes,

dois violinos, viola, dois pianos e fita magnética, do mesmo autor. Nesta obra, a parte central reflecte a utilização do número 8 e, segundo o compositor, esta secção é para 8 instrumentos, possui uma base harmónica de 8 sons, tendo sido iniciada no dia 8 de Agosto de 1988. O autor alude ainda às efemérides dos 80 anos (8x10) de Maria Helena Vieira da Silva e Olivier Messiaen. Refere ainda que um conjunto de 8 sons é constantemente variado e revitalizado ao longo da obra servindo como elemento estrutural e estruturante a nível harmónico e melódico (Cfr. Lima, 2003, p.135). Estrutural e formalmente, e em *Polígonos de Som e Azul*, o número 8 surge ainda no final da obra quando os músicos, que se encontram dispersos pelas várias salas do edifício, se deslocam até um ponto final de todo o processo de condução do som. Estes movem-se para um ponto único na sala do rés-do-chão que possui, e como já referimos, 8 lados. O final da obra adivinha-se e constroi-se de forma sucessiva através da deslocação e movimentação do som no espaço. O seu redimensionamento constante, a construção e a variação contínua de polígonos de som no espaço, a sua concentração sucessiva num volume e forma cada vez mais pequeno e condensado, leva o ouvinte, também ele, a deslocar-se nos espaços de fruição para a zona de finitude do mesmo. Nesta altura o espectador encontra-se manipulado pelo sonoro. Saindo indistinta e indiferenciadamente do imagético visual, o ouvinte embrenha-se unicamente no som. A isto não será certamente alheia a movimentação física dos instrumentistas que se deslocam de forma manifesta nos espaços da Casa e que prendem o olhar, o ouvido e o pensar de quem está. A isto não será alheio também o sonoro que se cria e recria através da componente gravada em fita. A isto não será também alheio o tempo de fruição e definição do espectáculo.

Se o compositor estrutura e pensa a obra em função das condicionantes e determinantes que se impõem, a obra só vive no tempo e espaço da sua concretização, interpretação e fruição. Por outro lado, sabemos que Maria Helena Vieira da Silva tocava harmónico e que tinha uma notória e conhecida predilecção por Purcell (Cf. Lima, 2003, p.137). Podemos afirmar que esta ligação aos clássicos e a um universo de características tonais é uma atracção comum a muitos outros pintores, nomeadamente Paul Klee e Kandinsky que tinham uma profunda admiração por Bach e Beethoven respectivamente.

Segundo Cândido Lima,

é neste contexto evocativo também da pintora que aparece uma passagem estruturada com base em funções tonais (em sol menor) integradas na sonoridade e na linguagem global da obra. Princípios tonais sobrepõem-se no tempo, em vez de se sucederem, interagindo através de configurações idênticas nas várias vozes, como uma heterofonia; os acordes e as suas funções sobre um só eixo,

isto é, sobre uma só escala e uma só tonalidade (sol menor). O desafio [segundo o compositor] foi proceder de tal maneira que o efeito auditivo [desta] passagem não se afastasse da coerência sonora e estrutural da obra. A cor da música de Purcell e da sua época devia transfigurar-se numa outra cor, a cor duplamente metafórica da própria obra e da cor – atmosfera dos quadros e do pensamento vindo de outros lugares [construindo-se] um tecido plurifuncional e multiespacial (Lima, 2003, p.137).

Conclusão

Se, durante a primeira parte do século XX, as associações entre várias disciplinas se ficaram normalmente pelo estado virtual (à excepção das formas tradicionais de confrontação audiovisual que representa a ópera ou o bailado), o imaginário contribui para tecer as diversas e vastas relações que nos são sugeridas de forma mais ou menos indirecta pela prática artística. Em alguns casos, historicamente mais próximos de nós, é a cooperação efectiva das diferentes formas de expressão que nos convém e que efectivamente se concretiza em *Polígonos em Som e Azul*. Música, pintura e arquitectura, confluem para um objectivo comum – a criação de um objecto artístico de características singulares onde a reciprocidade se manifesta na sinestesia frutiva das realidades artísticas. Ora separada, ora simultaneamente, constroem-se na interacção que manifestam.

Assim, e no espaço da Casa de Serralves, manifesta-se simultaneamente ao objecto sonoro uma exposição de quadros de Maria Helena Vieira da Silva. A sua sequenciação e disposição espacio-temporal manifesta e desenvolve uma outra realidade criativa e frutiva. Todavia, os objectos de arte não se confrontam, antes interagem para uma sua nova leitura bem como dos espaços da Casa. Os espaços ganham vida, cor, som, sendo vividos de forma diferenciada pelos espectadores sendo que o som se manifesta cor, e a cor, som.

Referências

- Bosseur, Jean-Yves (1998) *Musique et arts plastiques – interactions au XX e siècle*. S. l. : Minerve.
- Kandinsky, Vassily (1969) *Du spiritual dans l'art*. Paris: Gonthier.
- Lima, Cândido (2003) *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea*. Porto: Edições Politeia, Instituto Politécnico do Porto.
- Maia, Pedro Junqueira (cord.) (2002) *Cândido Lima*. Porto: Atelier de Composição.

Resumos de outros artigos apresentados ao congresso CSO' 2010

ANTONIO ZAMBRANA LARA EL REALISMO CONTEMPORÁNEO DE LA ESCUELA SEVILLA

M^a Dolores Zambrana Vega

España, Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la Universidad de Sevilla (US). Artista visual y profesora. Licenciada en Bellas Artes en la especialidad de Conservación y Restauración de Obras de Arte y en la especialidad de Pintura por la US. Tesis doctoral, US.

Antonio Zambrana es un pintor emblemático del más puro realismo de la Escuela Sevillana moderna. Su depurada técnica surge de la fusión entre la más selecta imaginaria de la postguerra y el rigor de su pintura. Sus obras profundizan en su entorno sevillano para transmitir con sencillez la verdad de la sociedad rural y urbana. Su temática es muy variada y en ella destaca por encima de todo la figura humana.

ARRAIGO Y DESARRAIGO

María Castellanos Vicente

España, Facultad de Belas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (BBAA - UV). Licenciada, BBAA - UV. Actualmente cursando doctorado, BBAA - UV. Premio Artista Revelación 2008 del Principado de Asturias.

Los orígenes del arraigo y el desarraigo a una tierra o un lugar están directamente ligados al viaje, y al movimiento. Son los estímulos y sensaciones que se generan al cambiar de sitio los que hacen que la artista multidisciplinar Carolina Caluori trabaje realizando obra a través de esta temática específica.

DESABITANDO O CORPO NAS SUAS ENTRANHAS

Clara Gomes

Portugal, Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC). Artista visual, video arte, performance e professora. Master of Arts in Mass Communication pelo Center for Mass Communication Research, Leicester University; doutoranda Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa / Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.

Este artigo pretende reflectir sobre o trabalho de Sá Cabral, mais concretamente sobre as suas obras em aço inoxidável. Usando aço e entranhas humanas, como placenta e cordão umbilical, numa antítese entre os materiais e os sentimentos por eles invocados, o artista/ investigador debruça-se sobre a questão do trauma da nascença e da procura do Outro através das alterações operadas no corpo pela arte, pela ciência e pela medicina. Uma abordagem freudiana entre o aço do bisturi e as mutações da carne.

EL DIBUJO EN MOVIMIENTO COMO HERRAMIENTA VINCULADA A LOS PROCESOS DE CREACIÓN ESCULTÓRICA

Rafael LLompert Machuca

España, Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla

Algo trascendental en el arte es recrear, y eso se hace posible actualizando continuamente los contenidos desde una perspectiva actual. El espacio, el tiempo y el movimiento, son conceptos abstractos en torno a los que este artista crea como escultor. La investigación y la incesante búsqueda a través del dibujo y la materia le llevan a deducciones fructíferas para realzar método y técnicas con las que este artista dibuja incesantemente.

EL TEJIDO EN EL ARTE

Carolina Caluori

España, Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes. Artista visual. Licenciada en Bellas Artes, Diplomada en turismo, doctoranda del grupo de investigación de Grupo MODO, tercer ciclo Universidad de Bellas artes de Pontevedra.

Las similitudes entre el tejido epitelial y el tejido textil son mas de las que aparentan ser. A través de la creación artística se puede llegar a ver como estas dos capas protectoras de nuestro cuerpo están más próximas y son mas similares de lo que a simple vista parece.

GIORGIO DI GIOVANNI: PINTURA

Enrique Chiroque Landayeta

Perú, Facultad de Arte, Pontificia Universidad Católica. Artista visual y Profesor, especialidad de Diseño Gráfico. Exposiciones de grabados la ciudad de Lima, Argentina, pinturas en Grecia. Actualmente dedicado a la creación de imágenes digitales 2D y 3D. Desarrollo de productos multimedia y asesoría en proyectos digitales.

La obra de Giorgio di Giovanni presenta en soportes orgánicos e inorgánicos diversas historias que recorren espacios, historias de diversos personajes cotidianos, satíricos e incluso desalmados, en algunos casos.

**INMACULADA RODRÍGUEZ CUNILL
ARTE DE SUPERVIVENCIA**

Eva Guil Walls

España, Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Universidad de Sevilla. Licenciada en Bellas Artes en la especialidad de Restauración de obras de Arte. Técnico en Diseño Gráfico, pertenece al grupo de Investigación GIACEC (Grupo Interdisciplinar en Artes Colectivas y Espacios Culturales). www.evaguil.zzl.org

En esta conferencia quiero presentar la obra de mi amiga Inmaculada Rodríguez Cunill. Sus últimas creaciones plásticas, poéticas y ensoñadoras, son un claro ejemplo de materialización artística como vía de supervivencia y de evasión de la realidad. Nada ajena a los universos femeninos y con constantes referencias marineras, Inmaculada nos sumerge en el eterno retorno a su ciudad natal, Cádiz.

**LA FUNDICIÓN EN LA OBRA DE
VENANCIO BLANCO**

Jose Antonio Aguilar Galea¹ & Ana Gómez Cremades²

¹España, Departamento de Escultura y Historia de las Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla. Artista visual y profesor. Doctor en Bellas Artes. Realiza investigación en torno a la escultura y la fundición.

²España, Departamento de Escultura y Historia de las Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla. Actriz, profesora, y directora de doblaje. Licenciada en Bellas Artes. En la actualidad compagina las Artes plásticas con la Interpretación, hecho que influye en su creación plástica.

Esta comunicación analiza la obra del escultor salmantino Venancio Blanco

desde una perspectiva global realizada desde la práctica de la escultura. Nuestra contribución se fundamenta en el conocimiento directo que poseemos de su proceder artístico y la filosofía que nos ha transmitido en torno al Dibujo y la Escultura en bronce. Su comprensión del proceso como clave definidora de la obra y estética del artista supone una aportación fundamental a la escultura contemporánea española.

**LA MEMBRANA PARA LA
TRANSMITIVIDAD BEUYSIANA**

Mónica Ortuzar

España, Departamento de Escultura da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (BBAA - UV). Artista visual e profesora. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV). Doctorado en Escultura por la UPV. Diversas exposiciones de pintura, dibujo y escultura.

La teoría beuysiana circular de la escultura y todo lo perteneciente a Joseph Beuys se presenta como una membrana que se puede cortar transversalmente. Beuys da forma, tanto a conjuntos o totalidades temáticas de su teoría como a los materiales empleados, desde el pensamiento al chocolate.

**LA SIMBOLOGÍA EN LA OBRA
PICTORICA DE ANTONIO NODAL
COMO REFERENTE DE DENUNCIA
SOCIAL**

Jose María Hurtado Rodriguez

España, Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la Universidad de Sevilla. Superado curso de Doctorado en fase de investigación. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (beca Seneca cursada en UCM Madrid). Técnico Superior de Escultura en Piedra.

Se trata de realizar un estudio de la simbología empleada por el artista andaluz Antonio Nodal, a través del análisis de sus pinturas realizadas principalmente en su época de residencia en Alemania. Los diferentes elementos constituidos como símbolos que se pueden visualizar en ellas son muestra de la denuncia social que pretende realizar por el contexto histórico cultural de su infancia.

LOS MONTES DE MATA

Domènec Corbella Llobet

España, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Universidad de Barcelona. Artista visual y profesor. 58 exposiciones personales nacionales e internacionales. Bienales internacionales de grabado y de pintura.

El proyecto Andar-i-ego: El trazador de caminos y direcciones (otoño del 2002-verano del 2005), se desarrolla de los 2000 m. de altura del Costabona a los 3000 m. de La Pica d'Estats en el Pirineo oriental catalán y, de este a los 3000 m. del Balaitous del Pirineo Central. El fotógrafo Pep Mata Benedicto, se orienta según tres ejes reflexivos que dan lugar a tres encuadres simultáneos de escenificación, formando una serie de trilogías.

MANCERA Y LA TRANSMISIÓN DE UN ESPÍRITU

Rita del Rio Rodríguez

España, Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Universidad de Sevilla (US). Profesora, pintora, escultora y grabadora. Doctora en Bellas Artes

Intensos, imaginativos e inquietantes, cada rostro se amplía con el personaje en beneficio del efecto psíquico evolucionando hacia una actitud más crítica con la sociedad. Su visión del hombre resulta inquietante. En su propia evolución personal acompañada en su recorrido simbolista su pintura trabajada, meditada, aparece espontánea y expresiva.

MONÓLOGOS DE OFÉLIA

Gabriela P. Fregoneis

Brasil, Universidade Estadual de Santa Catarina, mestranda de Artes Cênicas. Graduação em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná, onde realizou quatro projetos de Iniciação Científica financiados por bolsa pelo governo do estado.

Dando continuidade ao estudo desenvolvido no projeto de mestrado (pedagogia do ator, processos criativos e estéticas teatrais no teatro de Robert Wilson), pretende-se desenvolver uma análise entre as práticas

teatrais e midiáticas desenvolvidas no filme *Hamlet: um monólogo* e releituras de *Ofélia* dentro deste mesmo universo criado pelo diretor norte-americano.

NA PREMÊNIA DA NORMA QUIMERA AISTHETÉS

Vasco J. Cabral de Sá

Portugal, Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Investigador científico e artista visual. Doutor, Universidade de Barcelona. Actualmente II Triénio de pós-doutoramento junto de instituições nacionais e internacionais.

O belo no individuo, é decretado pelo tecido ou pela carne de que é constituído. A imagem dada à beleza prefigura uma miscigenação presente e futura, onde intenções indiciam rupturas com a (id)entidade. Configurações que repõem no sujeito, novos desígnios no desejo do belo, do outro.

OFICINA DA ESSÊNCIA EM DIÁLOGO: EM ARTE NUNCA ESTAMOS SOZINHOS

Débora Zamarioli

Brasil, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP). Atriz, pesquisadora e professora de interpretação e consciência corporal. Bailarina técnica pelo Ballet Carla Pacheco, Franca, São Paulo. Mestre em Artes Cênicas na área de Pedagogia Teatral pela Escola de Comunicações e Artes, USP. Graduada em artes cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Estado de São Paulo

Este artigo relata diálogos entre a pedagogia teatral do professor e teórico Armando Sérgio da Silva e o processo de preparação de ator baseado na corporificação da anatomia.

PHILIP GUSTON 3 MOMENTOS PARADIGMÁTICOS

Manuel Botelho

Portugal, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Artista visual e professor. Estudou arquitectura na ESBAAL e pintura na Byam Shaw School of Art e na Slade School of Fine Art. Doutorado em Belas-Artes, Pintura, pela FBAUL

Este artigo aborda 3 momentos paradigmáticos do projecto artístico do

pintor norte-americano Philip Guston (1913-1980). O objectivo central é assinalar a coerência da sua carreira, apesar da diversidade de abordagens em que se empenhou ao longo dos anos.

PINTURA & TÍTULO INTERCÂMBIO DE LINGUAGENS

Célia Rocha Reis

Brasil. Curso de Graduação em Letras e de Mestrado em Estudos de Linguagem do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso. Autora e professora. Doutora em Literatura Brasileira / Pós-Doutora em Estudos Comparados da área de Literaturas de Língua Portuguesa

Nesse estudo, apresento algumas reflexões sobre a discursividade na pintura, enfocando a questão da titulação, tomando para análise a tela *Amo sem o verso*, do artista mato-grossense Edson Castro.

PINTURA, FIOS, PACIÊNCIA E MEMÓRIA NA DRESDEN DE VUK JEVREMOVIC

António Costa Valente

Portugal, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro. Artista visual, cineasta e professor, é autor do livro *Cinema sem Actores* (2001). Dirige desde 1979 o "AVANCA - Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia."

Este artigo analisa o filme *Patience of the Memory* do pintor e cineasta Vuk Jevremovic, numa abordagem perceptiva à imagem, movimento e construção plástica da obra ao longo de cada um dos seis minutos do filme.

RELEVANCIA DEL DIBUJO DE LA FIGURA HUMANA EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE MANUEL BETHENCOURT

Enrique Caetano Henríquez

España, doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla.

En la presente comunicación se pone de manifiesto La importancia que supone la práctica del dibujo, especialmente abordando la representación de la figura humana, en la trayectoria escultórica del artista canario

Manuel Bethencourt Santana. La evolución estilística y estética de su obra se explica en gran medida a través de su concepto sintético, expresivo y rotundo de las claves del dibujo.

RITA DEL RIO Y LAS POSTALES DE CRISTAL

Manuel Fernando Mancera Martínez

España, Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la Universidad de Sevilla. Pintor, escultor, grabador y profesor. Doctor en Bellas Artes

El alma y sus pecados: Recorrido de los espacios representados como escenario donde interpretar la obra ideadora de conductas bipolares. La imagen y los iconos presentan una consecución de realidades paralelas que afirman la psique. Todo el mundo en el que construimos las realidades de esas tarjetas de cristal son la esencia de las vanidades y el presente de postrimeras sensaciones. Construcciones efímeras permanentes del alma. Pecados acuciantes gestados dentro del vanitas vanitatis.

TATEANDO TEMPOS E MEMÓRIAS LIVROS DE GUITA SOIFER

Márcia Regina Pereira de Sousa

Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Exposições de gravura, fotografia e livros de artista. Bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UDESC.

Neste ensaio abordo alguns dos livros produzidos pela artista visual Guita Soifer, de uma perspectiva fenomenológica. Reflito acerca das dimensões táteis observadas nesses livros, a partir de minha experiência pessoal em folheá-los.

NOTAS BIOGRÁFICAS
COMISSÃO CIENTÍFICA



Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias
Doutoramento em Ciências da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa com o tema *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal*. Mestrado em História da Arte Contemporânea pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa com o tema *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa*. Licenciatura em Design de Comunicação pela FBAUL. Professor Auxiliar da Área de Ciências da Arte na FBAUL. Foi Assistente Convidado (1998-2003) no Departamento de História de Arte da FCSH-UL. Tem investigado no âmbito da história e da teoria da arte em torno das artes plásticas e do cinema.



Álvaro Barbosa (1970) é Docente e investigador da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, assumindo nesta instituição a posição de Director do Departamento de Som e Imagem e Coordenador da Linha de Investigação em Artes Digitais do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). Doutorado em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona e Licenciado em Engenharia Electrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro. A sua actividade tem sido essencialmente no âmbito das Tecnologias e Criação Musical, Arte Interactiva 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.abarbossa.org)



Heitor Alvelos (1966)
PhD em *Media Culture* pelo Royal College of Art (Londres) em 2003. Actualmente é professor de Design na Universidade do Porto, *Associate Director* do ID+: Instituto de Investigação de Design Media e Cultura, e investigador (*research fellow*) no INESC Porto. As suas principais áreas de interesse incluem estudos culturais visuais, media colaborativos, etnografia pós subcultural, e criminologia cultural. Heitor pertence ao conselho editorial de *Crime Media Culture* (Sage), *The Poster* (Intellect) and *Radical Designist* (IADE), além da :Estúdio. Curador de *Future Places* festival anual de digital media, em parceria com a University of Texas, Austin, e de *Nomadic.0910 - meetings between art and science*, na Universidade do Porto.



Luís Jorge Gonçalves é doutorado em Ciências da Arte pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. É docente, nas licenciaturas, das disciplinas de *História da Arte e de Arqueologia e Património* e, no mestrado de Museologia e Museografia, no seminário de *Shadow Curating e Projecto*. Tem desenvolvido investigação nos domínios da

Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem.



J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI. Nesta Universidade, é docente e investigador do LABCOM (área da Informação e Persuasão) e desempenha actualmente o cargo de Presidente da Faculdade de Artes e Letras. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008); e co-organizador de várias outras obras, entre as quais *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005) e *Retórica e Mediatização* (2008).



Fernanda Maio Licenciada em Pintura (FBAUP), possui os Masters em *Fine Art* (Chelsea College of Art & Design, UK) e *Art: Criticism and Theory* (KIAD, UK), e o PhD em *Media and Communications* (Goldsmiths College, UL, UK). Foi crítica de arte no semanário *O Independente e Arte Ibérica*. Lecciona no ensino superior desde 1995, foi Professora-Adjunta na ESAD.CR, IPL (2001-2009) e Membro Especialista em Projectos Transdisciplinares e Pluridisciplinares da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação dos Projectos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006 - 2008). É actualmente investigadora na Universidade de Coimbra.



João Paulo Queiroz. 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 auxiliar na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade de Lisboa. Co-autor dos programas de Desenho do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Diversas exposições individuais de pintura, sendo a última *Outeiro dos Valinhos*, Galeria Cirurgias Urbanas, Porto, 2009. Prémio anual de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



Artur Ramos 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 doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica onde tem realizado e publicado desenhos de reconstituição.

COMISSÃO DE COORDENAÇÃO



Nuno Sacramento nasceu em Maputo em 1973. Licenciatura em Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Curso Avançado da Escola Maumaus, Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation e Doutoramento em curadoria pela University of Dundee. Actualmente desenvolve um Pós Doutoramento na FBAUL, como *Shadow Curator*, investigando modelos curatoriais idiossincráticos. Organizou projectos internacionais como *Art Cup*, *B-Sides*, *A-Tipis*, *Speaker's Corner*, *Exposure*, *Six Cities Design Festival*.



Susana Sofia Anjos
Secretária do Gabinete da Direcção da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Licenciatura em Línguas e literaturas Modernas: variante de Estudos Portugueses e Franceses pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2001). Curso de Especialização em Ciências Documentais, variante de Biblioteca/Documentação pela Universidade Autónoma de Lisboa (2005). Doutoranda em Bibliografía y Documentación Retrospectiva en Humanidades, Universidad de Alcalá de Henares (Madrid).

Chamada de trabalhos
Call for Papers
2011

CSO'2011

**II Congresso Internacional
 Criadores Sobre outras Obras
 9 e 10 de Abril 2011,
 Lisboa, Portugal**

*www.sites.google.com/site/
 congressocso2011*

Tema Geral

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

Foco

A conferência centra-se na abordagem que o artista, autor da comunicação, 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: aspectos específicos conceituais 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.

Âmbito

Esperam-se comunicações de autores/criadores nacionais ou internacionais, de formação graduada ou pós graduada, expressas nas línguas ibéricas.

Línguas de trabalho

Português;
 Castelhana;
 Galego;
 Catalão.

Datas Importantes

Data limite para envio de submissões
 31 de Dezembro 2010
Comunicação de aceitação ou recusa da submissão 1 de Fevereiro 2011
Inscrição cedo até 7 de Março 2011
Inscrição tarde de 8 de Março a 8 de Abril 2011
Congresso 09 e 10 de Abril de 2011

Submissão de textos

Cada participante pode submeter UMA ou DUAS comunicações sobre autores diferentes.
 As comunicações podem ter um ou dois autores.
 Cada comunicação tem um máximo de 9000 caracteres (quatro págs.), correspondentes a dez minutos de apresentação, excluindo os Resumos e as Referências. O formato da comunicação segue o sistema «(autor, data)» e estrutura-se segundo o texto de normas disponível no sítio do CSO'.
 A arbitragem é mutuamente cega (*double-blind refereeing*).

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação em Estudos de Belas-Artes
 FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
 Lg. da Academia Nacional de Belas-Artes
 1249-058 Lisboa | Portugal
 congressocso@gmail.com
*www.sites.google.com/site/
 congressocso2011/*

