

:ESTÚDIO 18

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
abril-junho 2017 | trimestral
issn 1647-6138 | e-issn 1647-7316

CIEBA-FBAUL



Revista :**ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 8, número 18, abril-junho 2017
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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

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

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 8, número 18, abril-junho 2017
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
ver arquivo em > <http://estudio.fba.ul.pt>

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

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

Revista indexada nas seguintes

plataformas científicas:

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

Revista aceite nas seguintes sistemas de resumos

biblio-hemerográficos:

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

Periodicidade: trimestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Divulgação: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

Gestão financeira: Isabel Vieira, Carla Soeiro

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: *Silence*. Fotografia de Klaus Mitteldorf,
São Paulo, Brasil. 1998. Fonte: cortesia do artista.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Leonardo Silva

Impressão e acabamento: Europress

Tiragem: 250 exemplares

Depósito legal: 308352/10

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8771-61-2



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista :Estúdio

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Mail: estudio@fba.ul.pt

Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

ARTUR RAMOS

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

ILÍDIO SALTEIRO

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

JOÃO CASTRO SILVA

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

JOÃO PAULO QUEIROZ

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

LUÍS JORGE GONÇALVES

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

MARGARIDA P. PRIETO

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

Pares académicos externos:

ALMERINDA LOPES

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

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA

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

ÁLVARO BARBOSA

(China, Macau, Universidade de São
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

ANGELA GRANDO

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

ANTÓNIO DELGADO

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

APARECIDO JOSÉ CIRILO

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

CARLOS TEJO

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

CLEOMAR ROCHA

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

FRANCISCO PAIVA

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

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

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

HEITOR ALVELOS

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

JOAQUIM PAULO SERRA

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

JOAQUÍN ESCUDER
(Espanha, Universidad de Zaragoza)

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

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

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

LUÍSA SANTOS
(Portugal, curadora independente)

MARCOS RIZOLLI
(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

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

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

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

MÒNICA FEBRER MARTÍN
(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP)

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

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

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

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

Índice	Index
1. Editorial	1. Editorial 12-16
Projeto: fluxo dinâmico, movimento perpétuo JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Project: dynamic fluxus, perpetual movement</i> JOÃO PAULO QUEIROZ 12-16
2. Dossier editorial	2. Editor's section 18-41
Es[ins]tabilidades: as instalações de José Spaniol MARCOS RIZOLLI	<i>S[ins]tabilities: the installations of José Spaniol</i> MARCOS RIZOLLI 18-25
O duplo de Laura Cattani: reflexões sobre as armadilhas de Narciso em um trabalho plástico EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	<i>The double in Laura Cattani: reflection on the traps of Narcissus in a plastic work</i> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA 26-32
O fluxo da memória no gesto pictórico de Carlos Zílio ALMERINDA DA SILVA LOPES	<i>The flow of memory in the pictorial gesture of Carlos Zílio</i> ALMERINDA DA SILVA LOPES 33-41
3. Artigos originais	3. Original articles 44-159
Klaus Mitteldorf: memórias do presente SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	<i>Klaus Mitteldorf: Memories of the Present</i> SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES 44-54
O ambiente amazônico nas obras de Hélio Melo NORBERTO STORI & ROSSINI DE ARAÚJO CASTRO	<i>The Amazonian environment in the works of Hélio Melo</i> NORBERTO STORI & ROSSINI DE ARAÚJO CASTRO 55-61
Las narrativas del cuerpo en la obra de Natalia Iguñiz MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU	<i>The narratives of the body in the work of Natalia Iguñiz</i> MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA & ROSA GONZALES MENDIBURU 62-72
Cicatrices na paisagem: a fotografia entre o olhar e o lugar DANIELA MENDES CIDADE	<i>Scars in the landscape: the work of Cláudia Zimmer between the look and the site</i> DANIELA MENDES CIDADE 73-80

Desvíos y anomalías: la pintura de Damaris Pan ASIER LUZARRAGA GARBISU	<i>The painting of Damaris Pan: deviations and anomalies</i> ASIER LUZARRAGA GARBISU	81-90
Felippe Moraes: Tudo o que nos ultrapassa SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA	<i>Felippe Moraes: Everything that is beyond us</i> SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA	91-102
Princípio é o fim é o princípio é o fim: Arte e Ciência no trabalho de Cecília Costa CARLOS CORREIA	<i>Beginning is the end is the beginning is the end: Art and Science in the work of Cecilia Costa</i> NOME AUTOR	103-113
Un espacio intermedio para la reflexión. UNA COSA por Irantzu Sanzo IRANZU ANTONA CHASCO	<i>An intermediate space for reflection: ONE THING by Irantzu Sanzo</i> IRANZU ANTONA CHASCO	114-123
Irrompe como Granada Roja. Hacer Tener que Ver. El concepto de di-versión en la obra de Taxio Ardanaz DAMARIS PAN	<i>Burst as a red grenade. Making links between. The disjunctive relationship in Taxio Ardanaz</i> DAMARIS PAN	124-133
Señales visuales espontáneas presentes en la cotidianidad, como referentes de creación artística en la obra de Ignasi Aballí MASSIMO COVA	<i>Daily and spontaneous signs as subjects: the artistic work of Ignasi Aballí</i> MASSIMO COVA	134-145
Ruído e interferência nas imagens técnicas de Guilherme Maranhão GUILHERME MARCONDES TOSETTO	<i>Noise and interference at the Guilherme Maranhão's technical images</i> GUILHERME MARCONDES TOSETTO	146-151
A transnacionalidade de artistas no Museu Afro Brasil: Yonamine e José Pedro Croft NEIDE MARCONDES & NARA SILVIA M. MARTINS	<i>The transnationality of artists in the Afro-Brazilian Museum: Yonamine and José Pedro Croft</i> NEIDE MARCONDES & NARA SILVIA M. MARTINS	152-159

4. :Estúdio, normas de publicação	4. :Estúdio, publishing directions	162-188
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	162-163
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	164-166
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	167-172
Chamada de trabalhos: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa	<i>Call for papers: IX CSO'2018 in Lisbon</i>	173-175
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	178-186
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing comittee / academic peers: biographic notes</i>	178-186
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	187
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	188

1. Editorial
Editorial

Projeto: fluxo dinâmico, movimento perpétuo

Project: dynamic fluxus, perpetual movement

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Enviado a 18 de março de 2017 e aprovado a 20 de março de 2017

*Portugal, par académico interno e editor da *Revista Estúdio*.

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

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

Palavras chave: discursos / desempenho / resistência / Revista Estúdio.

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

Keywords: *speeches / performance / resistance / Revista Estúdio.*

O fluxo exige um desequilíbrio controlado, que produzirá uma corrente. A continuidade da corrente depende da persistência dos agentes intervenientes, da sua dinâmica mais ou menos perene.

Os fluxos presentes nesta revista são consistentes, mas certamente não serão perenes. Dependem das pessoas, das suas relações, e instituem-se como um projeto formativo, de raiz não formal. trata-se estabelecer, propor e fazer funcionar uma rede conectiva, colaborativa, que abranja os meios artísticos e universitários dos países de línguas ibéricas, um projeto não hierarquizador, um espaço de comunicação igualitária, democrática, eficiente, porque assente nos discursos dos próprios artistas, aqui convidados a comunicar sobre outros artistas.

O desafio tem produzido resultados, contáveis em artigos publicados, em revistas já esgotadas, em artistas que passaram a tomar como referentes outros artistas, que lhes eram desconhecidos, apesar de tão próximos. O modelo é formativo, consciente, e ambiciona mais: mais relação, mais conhecimento, mais disseminação, mais públicos, mais discursos sobre arte, mais conhecimento. É uma nova estética, mais que relacional (Bourriaud, 2009) é uma estética cognitiva.

A secção editorial do número 18 da revista *Estúdio* apresenta três artigos de pares académicos da Revista. Marcos Rizolli, de São Paulo, Brasil, no artigo “Es[ins]tabilidades: as instalações de José Spaniol” apresenta uma reflexão sobre as instalações realizadas no Mosteiro de São Bento e na Galeria Baró, assim como a participação na 29ª Bienal de São Paulo) ou na Pinacoteca do Estado, por este artista, José Spaniol. A instalação “Arte e espiritualidade,” em parceria com o monge Eduardo Uchoa, ou a instalação “Ascensões” são exemplos do seu potencial inovador e potente.

Eduardo Vieira da Cunha, de Rio Grande do Sul, Brasil, no artigo “O duplo de Laura Cattani: reflexões sobre as armadilhas de Narciso em um trabalho plástico” aborda o trabalho da brasileira Laura Cattani (n. 1990), concretamente “Demônio Pessoal” (2015) estabelecendo e debatendo a propósito o conceito do duplo, na psicanálise e na arte. Dois mitos em particular, Narciso e Pigmalião, são revisitados no que respeita aos limites da pulsão erótica na produção artística.

Almerinda da Silva Lopes, do Espírito Santo, Brasil, no artigo “O fluxo da memória no gesto pictórico de Carlos Zílio” apresenta e discute uma série produzida entre 2000 e 2010 por Carlos Zílio (RJ. 1944) propondo afinidades e referências plásticas que permitem novas leituras.

Na secção de artigos originais a concurso apresenta-se uma seleção de 13 artigos.

De Rio Grande do Sul, Brasil, Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves no artigo “Klaus Mitteldorf: memórias do presente” apresenta uma reflexão sobre o fotolivro “Introvisão” do fotógrafo, artista e cineasta brasileiro Klaus Mitteldorf (n. São

Paulo, 1953). É uma destas 59 imagens, "silence" (1998) reunidas nesse livro que resolvemos colocar na capa da Revista Estúdio 18. Uma síntese do cruzamento entre as palavras e as coisas, o desejo e o corpo, um deslizar vivo onde os vivos sonham a arte e ensaiam memórias.

Norberto Stori & Rossini Castro, de São Paulo, Brasil, "O ambiente amazônico nas obras de Hélio Melo," apresentam o artista amazonense Hélio Holanda Melo (1926-2001), contextualizadas na sua experiência como seringueiro e ativista político na Floresta Amazônica, numa proposta de intervenção espontânea.

De Lima, Perú, as autoras Mihaela Radulescu de Barrio & Rosa Gonzales Mendiburu, no artigo "Las narrativas del cuerpo en la obra de Natalia Iguñiz" apresentam um contexto de intervenção política e artística bem determinado. Natalia Iguñiz, artista, foi uma das organizadoras da marcha "Ni una menos", uma manifestação contra a violência de gênero que se realizou em Lima, agosto de 2016, com cerca de 150 pessoas. A arte assume o esteio político através de arquitecturas relacionais (Bourriaud, 2009). Na obra "Pequeñas historias de maternidad 2" um conjunto de pinturas, fotografias, desenhos e uma videoinstalação que apresentava em tempo real as rotinas do uso de uma bomba extratora de leite, devolvendo a discursividade performativa dos momentos de construção identitária (Butler, 2011; Canclini, 2015).

Daniela Cidade, de Rio Grande do Sul, Brasil, no artigo "Cicatrizes na paisagem: a fotografia entre o olhar e o lugar" apresenta a artista brasileira Claudia Zimmer (n. Florianópolis, Brasil, 1968) que apresenta nas suas fotografias de paisagens uma interposição subjetiva que nos coloca no meio do seu olhar.

De Madrid, Espanha, Asier Luzarraga, no artigo "Desvíos y anomalías: la pintura de Damaris Pan" introduz um olhar sobre a pintura pastosa e plástica de Damaris Pan (n. Mallabia, País Basco, 1983) que convoca os lugares habitados e as coexistências para as tornar mais acesas.

Susana Rocha, de Portugal, no artigo "Felippe Moraes: Tudo o que nos ultrapassa" apresenta uma reflexão sobre a obra plástica do artista brasileiro Felippe Moraes (n. 1988, Rio de Janeiro). Num processo aturado, ao longo de 7 meses, o artista recorta todas as ocorrências da palavra "Deus" presentes numa Bíblia, construindo uma meta-linguagem em aberto onde a indizibilidade ou a sua interdição certamente ocupam algum dos itens de discussão. Os 5101 recortes dão origem a outras peças que relacionam ideias com materiais. As relações entre o conceito e o material parecem ocupar com persistência as instalações de Moraes.

Carlos Correia, de Portugal, no artigo "Princípio é o fim é o princípio é o fim : Arte e Ciência no trabalho de Cecilia Costa" aborda a obra da artista portuguesa Cecília Costa (Caldas da Rainha, 1971) que explora em desenhos e objetos

algumas experiências plásticas e conceituais onde os discursos humanos parecem mostrar o seu agir à distância.

Iranzu Antona, do País Basco, Espanha, no artigo “Un espacio intermedio para la reflexión: UNA COSA por Irantzu Sanzo” apresenta a obra de Sanzo (n. 1985, Pamplona) a partir dos eu projeto de 2013 para o Centro de Arte Contemporâneo Huarte (UNA COSA). Vidros e analogias parecem buscar identidades que se perdem ao longo das repetições: não há transparência na repetição, na identidade, na experiência.

Também do País Basco, Espanha, Damaris Pan, no artigo “Irrumpe como Granada Roja: Hacer Tener que Ver, El concepto de di-versión en la obra de Taxio Ardanaz,” apresenta a obra de Ardanaz (n. 1978, Pamplona), de essencialidade multi-instrumental e não digital. O tema da guerra sobrevoa estas peças que parecem invocar um certo riso dissimulado na loucura da violência, paradigma do absurdo.

Massimo Cova, italiano radicado em Barcelona, Espanha, no artigo “Señales visuales espontáneas presentes en la cotidianidad, como referentes de creación artística en la obra de Ignasi Aballí” vai abordar a obra deste artista, Aballí (n. Barcelona, 1958), que assume uma problematização ética:

La obra ‘Mis manos después de tocar cosas sucias’ se presenta como metáfora paradigmática de la sociedad actual, competitiva y podrida en sus valores éticos y morales. Consiste en una fotografía en color de pequeño formato, donde el sujeto es a escala natural, creando un efecto perceptivo ambiguo y sugerente. (Cova, 2017: XX)

São vestígios, indícios, presenças análogas que reivindicam contacto, evidências.

Guilherme Tosetto, do Brasil, no artigo “Ruído e interferência nas imagens técnicas de Guilherme Maranhão” apresenta os trabalhos para-fotográficos de Guilherme Maranhão (n. 1975, Rio de Janeiro, Brasil) recupera equipamentos obsoletos em aparelhos para fotografar, sendo assim não já um “funcionário” (Flusser, 2002; 2008) mas sim um artista que transforma a caixa preta, de determinação técnica, em espaço de criação e de liberdade.

De São Paulo, Brasil, Neide Marcondes & Nara Martins, no artigo “A transnacionalidade de artistas no Museu Afro Brasil: Yonamine e José Pedro Croft” apresentam uma contraposição entre dois artistas, Yonamine (n. 1975, Angola) e José Pedro Croft (n. 1957), que participaram na mostra “Portugal Portugueses” no Museu Afro em São Paulo, 2017. Da instalação de torradas de pão emerge um rosto, Eduardo dos Santos, “o pão nosso de cada dia”. Croft fractura a percepção dos seus desenhos ao intermediá-los por uma instalação de

espelhos que os anaformiza e transforma através de diferentes pontos de vista.

A atitude é de resistência. Vencer o capitalismo cognitivo das hegemonias dos discursos artísticos exige persistência e inovação. O desafio é deixado a todos, artistas, públicos, agentes formativos: há um movimento educativo em marcha, uma viragem, que reposiciona no centro as práticas colaborativas e a criação de públicos (Ardenne, 2006).

Referências

Ardenne, Paul. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac. ISBN: 84-96299-40-6.

Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 978-85-99102-97-8

Butler, Judith (2011) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. ISBN: 9788449320309

Cova, Massimo (2017) "Señales visuales espontáneas presentes en la cotidianidad,

como referentes de creación artística en la obra de Ignasi Aballí." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8, (18) abril-junho: XXXX

Flusser, Vilém (2002) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Flusser, Vilém (2008) *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.

García Canclini, Néstor (2012) *Sociedade sem Relato: antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EDUSP, ISBN 13: 978-85-314-1369-8

2. Dossier editorial

Editor's section

Es[ins]tabilidades: as instalações de José Spaniol

S[ins]tabilities: the installations of José Spaniol

MARCOS RIZOLLI*

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

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Educação Artística, Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC/Campinas). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC / São Paulo).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas — CNPq. Rua da Consolação, 930 — Prédio 16 (CEFT). São Paulo (SP) CEP 01302-907 Brasil. E-mail: marcos.rizolli@mackenzie.br

Resumo: José Paiani Spaniol é um experiente docente-pesquisador na Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, em São Paulo — Brasil, e atraiu nosso interesse analítico justamente por atuar, no ambiente universitário, nas fronteiras entre docência e pesquisa artística. Se reconhece como artista-pesquisador, elaborando processos formais a partir de uma insistente busca de equilíbrio entre produtividade acadêmica e produção expressiva.

Palavras-chave: arte e pesquisa / arte e docência / instalações / José Spaniol.

Abstract: *José Paiani Spaniol is an experienced lecturer at the Institute of Arts of the Paulista State University in São Paulo — Brazil, and has attracted our analytical interest precisely because of his role in the university environment at the frontiers between teaching and artistic research. It recognizes himself as an artist-researcher, elaborating formal processes based on an insistent search for a balance between academic productivity and expressive production.*

Keywords: *art and research / art and teaching / installation / José Spaniol.*

Introdução

José Paiani Spaniol é um experiente docente-pesquisador na Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, em São Paulo — Brasil, e atraiu nosso interesse analítico justamente por atuar, no ambiente universitário, nas fronteiras entre docência e pesquisa artística. Se reconhece como artista-pesquisador, elaborando processos formais a partir de uma insistente busca de equilíbrio entre produção acadêmica e produção expressiva.

Fator importante, pois o cenário de pesquisas acadêmicas no Brasil, notadamente aquele vinculado ao sistema nacional de Pós-Graduação, ainda não consegue assimilar ou reconhecer plenamente a produção de conhecimento não-verbal: aquele que produz, como forma de pesquisa, as linguagens artísticas — entre elas, as visualidades contemporâneas.

Desse modo, aqui, queremos nos referir:

...ao trabalho de pesquisa em criação artística, empreendido por artistas que objetivam obter como produto final a obra de arte. Portanto [...] pesquisa realizada pelos artistas, ou seja, quando o artista também se assume como pesquisador e busca, com essa dupla face, obter trabalhos artísticos como resultado de suas pesquisas (Zamboni, 2001: 6).

Spaniol admite, contudo, que sua atuação limítrofe entre mundo acadêmico e universo artístico gera tensões institucionais. Tensões, essas, que parecem reverberar em suas instigantes instalações. Preponderantemente artista, desafia — com suas ocupações intervencionistas — a natural vocação de diversificados espaços institucionais: igrejas, mosteiros, universidades, galerias, museus... Gera, antes de tudo, agudos tensionamentos entre os objetos (móveis apropriados do cotidiano ou inventivamente redesenhados) e seus ambientes. Consequentemente, desencadeia uma subversão simbólica das coisas — claramente, porque tornam-se deslocadas de suas funcionalidades habituais e resultam em desconcertantes diálogos com os espaços arquitetônicos.

Spaniol, então, age como um dadaísta!

1. Um método contemporâneo

A vocação dadaísta de suas instalações se revela, apropriadamente, a partir de alguns valores preciosos para as metodologias artísticas contemporâneas: 1) o emprego de imagens e objetos prontos — originado a partir de atentas observações acerca das formas das coisas, que resulta na transformação de configurações aparentes em argumentos de linguagem; 2) a apropriação dos objetos do cotidiano — deslocados de suas funcionalidades originais, tornam-se

elementos manipuláveis, adulterados em suas matrizes culturais e qualificados à aquisição de novas identidades simbólicas; 3) o redesenho — que, por demanda processual, faz uso das técnicas gráficas convencionais, não mais por ambição figural e sim pelo caráter especulativo do artista que busca através da ressignificação dos objetos, a surpresa formal.

Entretanto, a sua poética visual vai muito além dos recursos *nonsense* do Dadaísmo.

Seu pensamento criativo, sempre tridimensional, encontra irreversivelmente a modalidade das instalações — claramente, para exercer rigorosos domínios técnicos e procedimentais. Frequentemente de caráter efêmero, as instalações de José Spaniol compreendem diferentes formas, encarnadas em diversificados materiais. Suas instalações mobilizam objetos e espaços — incrivelmente adulterados em suas dimensões qualitativas, indiciais e simbólicas. Ao investir na forma, o artista reivindica a interatividade e alcança a monumentalidade — enriquecendo a arte e seus conceitos para, então, anunciar e denunciar nossa contemporânea sociedade de objetos intitucionalizados.

Cria e recria imagens, objetos, ambientes — organiza assim, as suas estabilidades e instabilidades; explora, então, o homem e a natureza. Determina um arco expressivo e insere-se no seu próprio *habitat* poético.

A personalizada ironia com a qual o artista trata seus objetos — do mobiliário à arquitetura — define uma metodologia inovadora que resulta numa conciliação da atenta observação das formas (contornos e volumetrias) e da perspicaz percepção dos espaços (fechamentos e aberturas) com a ambição de pesquisar suas relações. Transforma o método em expressão; a pesquisa em arte.

Suas instalações, realizadas no Mosteiro de São Bento e na Galeria Baró (individual simultânea à sua participação na 29ª Bienal de São Paulo) e, mais recentemente, na Pinacoteca do Estado, evidenciam o caráter militante de sua atuação como professor, pesquisador e artista. Sua arte pretende refletir — visualmente — as tensões estabelecidas entre as diferentes esferas da ação humana. O artista hierarquiza a forma para questionar as instituições.

1. Instituições... Instalações

Na ambição de colaborar com o aprimoramento das relações entre artistas e instituições, José Spaniol sempre se preocupou em apresentar sua produção artística em espaços expositivos surpreendentes sem, contudo, abrir mão de suas boas relações criativas com o sistema da arte. Expõe regularmente em ambientes alternativos e espaços culturais — sem maiores restrições. Age estrategicamente: instrui a linguagem, produz a forma; comercializa a arte... intervém na cultura das instituições.

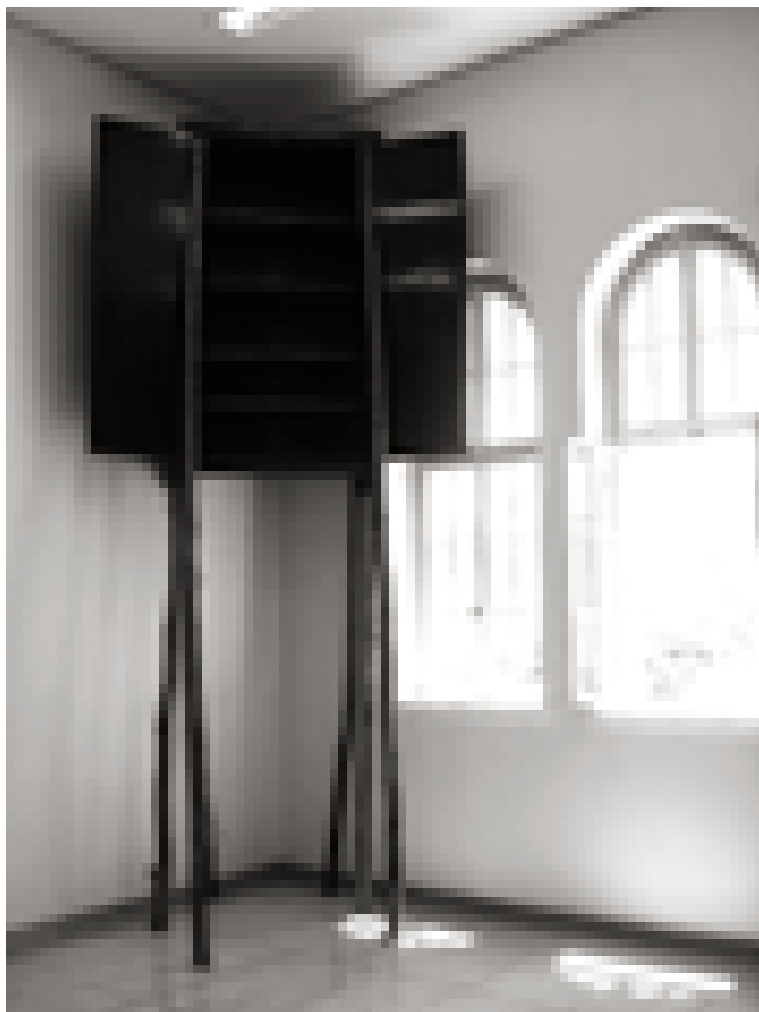


Figura 1 · José Spaniol. *Ascensões*, Instalação realizada no Mosteiro de São Bento, São Paulo — Brasil, 2010.
Fonte: Acervo do Mosteiro de São Bento.

Vamos, então, aos exemplos:

A instalação *Ascensões* — apresentada na exposição *Arte e Espiritualidade*, de 2010, e concebida em parceria com o artista Marco Giannotti e o monge-artista Carlos Eduardo Uchoa — se revela como ente paradigmático na elucidação de como José Spaniol busca desafiar a lógica das formas e dos espaços institucionalizados.

Arte e Espiritualidade se deu em espaços até então não acessíveis ao público. Ocupou alas secretas e áreas de acesso restrito, alterando a visibilidade e a percepção do monumental prédio, então, ocupado por 42 monges no centro da cidade de São Paulo. Durante a ocupação artística, portas e janelas foram abertas, corredores e ambientes foram ocupados pelo público e tantos mistérios foram revelados: a capela do colégio (ambiente de oração); os parlatórios (loais de aconselhamentos espirituais); salas com janelas voltadas para o Claustro; a chamada *Sala do Papa* (Espaço em que Bento XVI saudou o público em sua visita ao Mosteiro em 2007).

Em *Ascensões*, o artista esvaziou antigos e esquecidos armários pertencentes ao mobiliário do Mosteiro e os elevou até quase à altura do teto, devidamente sustentados por toras de eucalipto. “Foi o jeito que encontrei de me aproximar de um tema da religião” (Spaniol, 2010) (Figura 1).

Em outra exposição — *Cadeira e Lousas*, também de 2010 — um peculiar conjunto de desenhos, fotografias, objetos e esculturas, resultou numa abrangente e instigante instalação, desta vez ocupando a paulistana Galeria Baró.

Spaniol abriu-se para reflexões sobre os originais conceitos de obra de arte, objeto artístico e instalação, visto que, desde a entrada até os mais escondidos cantos expositivos as peças apresentadas geravam contínuas tensões: em si; entre si; com o espaço. O artista, calculadamente, pensou nas anatomias da forma, nos duplos das estruturas, nas reverberações da arquitetura. Vale salientar que, potencialmente, a sede da Galeria propiciou esta reflexão formal: o desenho geométrico, retilíneo, do edifício serviu como elemento de inspiração para as ocupações ali desempenhadas pelo artista.

Pontuando:

A escultura *Cadeiras*, de 2006, e que integrou a exposição, sintetiza a ideia de reflexo, materialmente construído pelo artista — dando origem a um objeto duplo. A repetição, por oposição, da forma confere às peças um aspecto paradoxal e ambíguo: “um jogo entre materialidade e reflexo. Os assentos flexionam-se, dilatando ao extremo seu próprio volume, como se estivessem à procura de uma outra dimensão” (Spaniol, 2010).

A poética da exposição *Cadeira e Lousas* remeteu o público visitante para novas escalas perceptivas, convidou o espectador para perceber os objetos

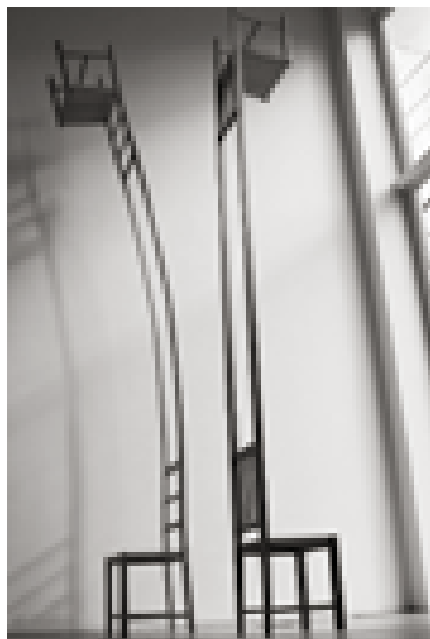


Figura 2 · José Spaniol. *Cadeira e Lousas*.
Instalação realizada na Galeria Baró, São Paulo — Brasil,
2010. Fonte: José Spaniol.

Figura 3 · José Spaniol. *TIAMM SCHUOOMM CASH*.
Instalação realizada na Pinacoteca do Estado, São Paulo —
Brasil, 2016. Fonte: Arquivo da Pinacoteca do Estado.

cotidianos destituídos de suas funções regulares (Figura 2). A estética de *Cadeira e Lousas* resultou no estabelecimento de uma dimensão onírica. E irônica!

2. Es[ins]tabilidades

As relações institucionais — suas hierarquias, seus códigos, suas burocracias... — que tanto o artista tenta desestabilizar acabou por configurar uma plataforma criativa singular: ao mesmo tempo, desafiadora e conciliadora. O artista acabou por institucionalizar, ainda que metaforicamente, a própria arte e seu sistema.

Institucionalizou a paisagem!

Sua mais recente instalação se deu em espaço museológico: na Pinacoteca do Estado, na cidade de São Paulo. Realizada em março de 2016, a exposição integrou o Projeto Octógono — Arte Contemporânea, projeto criado em 2003 e que se destina à ocupação de um dos dois vãos livres da edificação — em estilo eclético — com produções de arte contemporânea em consonância com o acervo da Pinacoteca.

Assim, *TIAMM SCHUOOMM CASH*, a instalação inédita de José Spaniol, fazia referência à sonoridade deflagrada por uma onda e foi desenvolvida a partir da observação do mar, da imprevisibilidade e da surpresa que os oceanos sugerem. Posicionada no octógono da Pinacoteca, foi construída a partir de dois barcos de madeira, medindo seis metros de comprimento cada, elevados a 10 metros de altura, sustentado por escoras de bambu (Figura 3).

A suspensão dos barcos sugere uma paisagem escultórica, na qual a ausência da água e de seu movimento é posto em tensão pelo ritmo das escoras, criando um cenário ficcional.

Essa obra faz parte de uma série de trabalhos relacionados às sonoridades do mar e sugere que o observador a aprecie a partir de um ponto de vista improvável e desestabilizador, como explica o artista:

TIAMM SCHUOOMM CASH ocupa o mesmo eixo das pinturas ascensionais, de cúpulas e dos tetos. Semelhante às composições orientais, nos vemos diante de uma perspectiva aérea, onde as relações espaciais não se definem por aspectos fixos. Esses planos elevados provocam certa vertigem, enfraquecem as medidas e tendem a dissolver os limites (Spaniol, 2016).

Conclusão

Retoma-se, aqui, o caráter fronteiro de sua arte. José Spaniol reivindica o movimento da matéria e requer o fluxo da relação forma-espço. Traduz esses argumentos etéreos em energia tensional.

O sujeito encontra o seu equilíbrio. Surge o artista pleno e o pesquisador sênior ao fazer de sua artisticidade a mais legítima plataforma criativa para suas pesquisas acadêmicas. Bem assim:

...nós pesquisadores, raramente nos satisfazemos com os resultados encontrados em uma primeira investigação. Estamos sempre tentando ir um pouco além daquilo que já conseguimos estabilizar, digamos assim, em nosso espírito inquieto... É preciso criar, permanentemente, espaços de interlocução, onde é possível organizar o aparente caos, mantendo a interdisciplinaridade, a inovação e o rigor das propostas (Brites e Tessler, 2002: 11).

O professor universitário e o artista, assim, se encontram e se fundem. Afinal, não ocorre mais atrito entre suas esferas atuativas. Na instabilidade das formas que cria e das especialidades que produz, nasce — cristalina — a es[ins]tabilidade entre docência e pesquisa artística. Entre o exercício intelectual e a intuição criativa, elabora uma síntese, para revelar a sua essência.

Referências

Brites, Blanca e Tessler, Elida (2002) *O Meio como Ponto Zero*. Porto Alegre: Editora da Universidade — UFRGS. ISBN: 85-7025-624-8

Spaniol, José Paiani (2010) Depoimento concedido ao G1. [Consult. 2017-01-16]

Disponível em URL: <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo.html>

Spaniol, José Paiani. (2010) Entrevista concedida à Galeria Baró. [Consult. 2017-01-16]

Disponível em URL: <http://barogaleria.com/exhibition/jose-spaniol-2/>

Spaniol, José Paiani. (2016) Depoimento Concedido à Curadoria. [Consult. 2017-01-16]

Disponível em URL: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=1328>

Zamboni, Silvio (2001) *A Pesquisa em Arte. Um Paralelo entre Arte e Ciência*. Campinas: Autores Associados. ISBN: 85-85701-64-1

O duplo de Laura Cattani: reflexões sobre as armadilhas de Narciso em um trabalho plástico

*The double in Laura Cattani: reflection on the
traps of Narcissus in a plastic work*

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2016 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, Artista Visual. Bacharelado em Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Master of Fine Arts, City University de Nova York. Doutorado em Artes Plásticas e Ciências da Arte em Partis-1 Panthéon-Sorbonne (Paris-1).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Instituto de Artes (IA); Departamento de Artes (DAV); Programa de pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: Este artigo analisa o trabalho da artista brasileira Laura Cattani (Brasil, 1990), mais especificamente o denominado “Demônio Pessoal” (2015) e os desdobramentos do conceito do duplo, da psicanálise à arte. Pretende-se comparar dois mitos da cultura greco-romana, Narciso e Pigmalião, apresentados por Stoichita (Stoichita, 2011) sobre os limites da pulsão do desejo erótico na produção teórico-prática. A conclusão versa sobre as armadilhas do narcisismo na arte, e sobre a sublimação e criação.

Palavras-chave: Narcisismo / erotismo duplo / limite / sublimação.

Abstract: This article analyzes the work of the Brazilian artist Laura Cattani (1982), more specifically the “Personal Demon” (2015) and the unfolding of the double concept, from psychoanalysis to art. It is intended to compare two myths of Greco-Roman culture, Narcissus and Pygmalion, presented by Stoichita (Stoichita, 2011) on the limits of the drive of erotic desire in theoretical-practical production. The conclusion is about the pitfalls of narcissism in art, and about sublimation and creation.

Keywords: Narcissism / double / eroticism / limit / sublimation.

Introdução

Quando se trata da questão da metodologia da pesquisa em Artes Plásticas, um conselho é sempre dado ao jovem artista: o de tomar cuidado com as armadilhas impostas por Narciso. Embora a arte contemporânea trabalhe muito com os temas ligados à autobiografia e à identidade, ultrapassar certos limites de controle do ego para alguém que se dedica ao ofício da criação, pode ser algo remoto e indefinido, como o amplo conceito de autoria. O trabalho prático, apresentando aqui como exemplo a obra intitulada *Demônio Pessoal* (Figura 1) e a consequente reflexão teórica da artista Laura Cattani, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil) podem ser lidos como um comentário sobre estas fronteiras tênues e permeáveis entre o desejo do artista e sua criação. O fenômeno do reflexo, o erotismo e o conceito do duplo, serão abordados no ponto de vista da instauração da obra, onde o espelho aparece como um elemento revelador. Pretende-se situar no fenômeno da especulação da imagem, o duplo narcisista da artista, refletindo-se em um retrato impalpável, que corre o risco de ficar preso em uma armadilha ao se inebriar em sua própria imagem. A possibilidade de escape viria pelo mito de Pigmalião, consolidando-se como um processo de sublimação que resulta na construção efetiva da obra física, um retrato não-espelular do artista.

O objetivo é realizar uma reflexão, através de metodologia dialética, sobre os mitos de Narciso e Pigmalião, percorrendo as relações entre arte e psicanálise como caminhos de mão dupla. E tratar sobre a emergência da obra quando esta aponta para a autobiografia. Usando exemplos tanto de autores clássicos da literatura universal como Ovídio, Dante e Plínio, da filosofia e da psicanálise, passamos por autores e artistas latino-americanos contemporâneos como María Negroni (2013), Tania Rivera (2012) e Munir Klamt. O artigo trata da sublimação como pulsão, indicando a possibilidade de substituição do desejo narcisista, que em princípio é estéril, por outro, em um investimento que se constrói em um corpo plástico, o da realização da obra de arte.

1. O desejo em Narciso

O duplo pode ser visto como o desdobramento do real, o lugar da fantasia e da imaginação do artista. Por isso, antes é preciso um esclarecimento sobre a especificidade da produção plástica de Laura Cattani: Ela já começa através de um trabalho em dupla, compartilhando a criação com o artista Munir Klamt, que também é seu companheiro. Através de uma colaboração que acontece há mais de 10 anos, os dois artistas formaram uma entidade, um duplo que denominam de Ío. Esta entidade, segundo a artista, absorve o desejo da imaginação, que

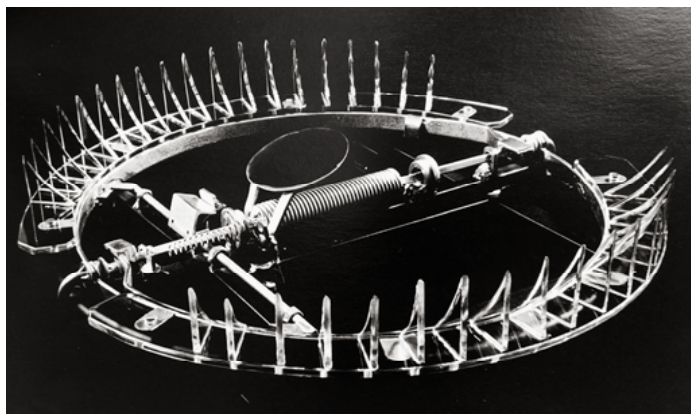


Figura 1 · Laura Cattani e Ío: *Demônio Pessoal*. Escultura em metal e vidro (2015). Fonte: arquivo da artista.

Figura 2 · Laura Cattani e Ío. *Demônio Pessoal* (processo de construção do mecanismo). Foto da artista.

adquire a forma de obras como a escultura *Demônio Pessoal*. Se a realidade incomoda o artista, o desejo o liberta. Como possuir algo que eu desejo? Colocando-o no interior de mim mesmo.

O espelho, elemento central da obra *Demônio Pessoal*, nos oferece um prato de vidro, frio e imediato: o ver e o ter. Ali o observador pode se perder, como Narciso, e acabar preso pela armadilha. Laura Cattani conta que sempre foi obcecada por armadilhas. E complementa, relatando que o processo de concepção da escultura incluiu uma pesquisa sobre armadilhas medievais, chegado às mais cruéis, utilizadas no passado para capturar animais de grande porte como ursos. *Demônio Pessoal* segue este modelo, formado por duas arcadas com fileiras de dentes de vidro. O processo de construção do mecanismo da escultura-armadilha foi bastante complicado, e partiu de uma série de esboços prévios. (Figura 2)

O acionador da armadilha-escultura, redondo, ocupa uma posição privilegiada na obra. Um prato em aço inoxidável polido, que é também um lugar de reflexão. É a partir do espelho e do reflexo, em um *mise-en-abyme*, que o mecanismo fatal pode ser acionado. O espelho pode ser visto como um lugar privilegiado de uma operação que permite ver a nossa face, mas também é um lugar possível de todas as fascinações. Um lugar perigoso que nos leva a diferentes valores simbólicos, como a identidade, a alteridade e o próprio reflexo da imagem. Parafraseando Agnès Minazzoli, o espelho se transforma em olho da imagem, “aquele sem dúvida que nos convoca a manter vigilância” (Minazzoli, 1999: 55).

Esta imagem refletida parece ter o poder de nos mostrar o reflexo de nossas memórias e fantasias, sem que nós saibamos onde existem os limites, onde termina a escultura e começam nossos sonhos. É uma escultura-armadilha, um lugar de convertibilidade e de fronteiras. Fronteiras que se abrem e se fecham constantemente.

A poética de Cattani realiza um entrecruzamento de temas comuns a duas eras- a medieval e a contemporânea: o *duplo*, o lugar do veneno e o lugar da cura, a arte e a dor, os mártires, a autobiografia, a ascensão divina, o rito de posseção demoníaco, o transe extático, a proteção e o desdobramento do real. A arte aparece como um abrigo para estes fantasmas, onde a palavra surge como um texto, mas talvez não consiga transmitir isso tudo. Notamos que tanto no pensamento dominante na idade média, como na obra de muitos artistas contemporâneos, como é o caso de Cattani, o fantasma se converte em uma experiência extrema da perda. A estratégia da idade média era curiosa: tratava-se de atrair o olhar pelo efeito do medo e de desatar esse nó da armadilha usando a palavra, a voz. A arte contemporânea comungaria com a idade média figuras de fantasmas emprestados de outras épocas, como a confissão, as penitências, os

mártires, a idolatria e a iconoclastia, as imagens mentais e os diferentes aspectos da ilusão, a alucinação, como um comentário e proteção da realidade.

Desatar os nós da armadilha de Narciso: a palavra e a voz convertem-se agora em um texto, o texto do artista. Escrevendo e falando sobre seu próprio trabalho, o artista- pesquisador conseguiria se livrar da armadilha do narcisismo estéril, transferindo-o à ideia do duplo que constrói, desdobrando assim seus fantasmas e desejos em obras, como Pigmalião? Ou se expõe ainda mais ao risco: o de perceber, no duplo, a mesma realidade da qual pretendia o artista escapar, não sabendo distinguir e caindo assim na armadilha, como um Narciso alucinado?

2. O desejo em Pigmalião

Escrevendo sobre *Demônio pessoal*, a artista salienta que a duplicação se expande para um “duplo estado”, o do criador e observador: “o reflexo do indivíduo com seu duplo, encontra a atração dos abismos. A imagem suscita que o espectador, ao mergulhar no centro do *Demônio Pessoal*, o aciona. Dupla aniquilação- a do ser e do dispositivo” (Cattani, 2016:74). Mas a obra, apesar de ameaçada à aniquilação, se constrói fisicamente, com a matéria dos sonhos e dos fantasmas. A história do escultor grego que se apaixona pela sua obra, e que os Deuses, com um gesto de recompensa pela dedicação do escultor, decidem dar vida, constitui-se seguindo Stoichita em “a primeira grande história de simulacros da cultura ocidental” (Stoichita, 2011). A particularidade do mito descrito por Ovídio é que a sua escultura é fruto de sua imaginação e da sua arte. Já a mulher que os deuses lhe oferecem como esposa é um ser transformado, um artefato dotado de alma e corpo, objeto do desejo. Ainda, e apesar disto, um fantasma, um duplo.

Pigmalião, como um mito do esquecimento dos limites, das origens eróticas do duplo, e dos desvios do desejo, tem um valor de substituição do real, para se transformar em uma duplicação fantasmática. Clément Rosset lembra que a estrutura do conceito do duplo é a de não recusar-se a perceber o real, mas simplesmente desdobrá-lo (Rosset, 2016). E que o fracasso do duplo seria reconhecer muito tarde, no duplo protetor, a mesma realidade que queria-se proteger.

Sabemos que o conceito de fracasso em Arte é algo amplo. Ele pode ser considerado uma aniquilação, como também um elemento propulsor para novos recomeços. Em *Elegia*, Maria Negroni cita Samuel Beckett, quando ele diz que tudo o que pode pretender o artista é fracassar melhor (Negroni, 2013). Em eterna confrontação com a adversidade, o artista trabalha com o absurdo quando a perspectiva de fracasso inclui o contrário, a esperança e superação. Mas

fracasso do artista tentado por Narciso aponta para outro caminho: o de perder-se em encantamento com sua própria imagem. Nenhuma obra seria criada. Um fracasso estéril. Stoichita lembra bem que Narciso e Pigmalião são dois mitos relativos ao excesso de investimento erótico e fantasmático na imagem. A diferença é que a história de Pigmalião é uma história de esquecimento dos limites, mas uma loucura que os deuses tratam com indulgência. Já em Narciso, a obra é ausente, pois a imagem é evanescente, sem corpo, como um reflexo. Por isto, ele é punido pelos deuses com a morte.

Voltando a *Demônio Pessoal*: o reflexo no disparador da armadilha está ali para lembrar, como um contraveneno, dos males da autoreferência. Se estamos diante do perigo, vacinemo-nos. Até o animal, que escapa vivo de uma armadilha, aprende a lição e nunca mais é pego. Nossa imagem refletida nos coloca diante de um dilema, uma vacilação: entre o medo e o desejo, entre a tragédia da vida e a obra, entre a perda e a permanência.

Conclusão

Em Cattani, o artista que também escreve sobre seu próprio trabalho representa um duplo que transita entre dois paradoxos: o primeiro situado no o sistema da produção da obra plástica, que apontaria mais para a desordem, para a incerteza das decisões e para a pulsão erótica do desejo (Pigmalião). A sublimação, articulada à criação da obra, se efetivaria com a substituição do impulso sexual pela construção física da obra. O segundo, centrado na metodologia do texto, e destinado a um leitor/observador, possui uma estratégia, uma regra, mas corre um sério risco de estar mais exposto a um sistema de especulações sobre o ego, e se transformar em algo estéril (Narciso).

Ambos são movimentados pela perda, pelo risco e por uma busca de permanência. A diferença seria a de que de um lado, em termos de processo de construção da obra (poiésis), o artista trabalha com o rearranjo e a reconstrução de objetos pré-existentes. É o caso de *Demônio Pessoal*, onde o processo enfrenta uma série de riscos de acidentes, ao lidar com a instabilidade e a precariedade de materiais. Uma irreversibilidade no processo, que pode terminar no aniquilamento. Ainda, e apesar disso, haveria a sublimação, pois mesmo diante do fracasso, restaria uma obra. Esta seria a recompensa de Pigmalião. Já de outro lado, a construção lenta do texto de artista é um processo que não tem a marca do irreversível, podendo ser composto e recomposto, escrito e reescrito. O risco estaria no mergulho no próprio corpo, um ato de olhar e se perder no abismo de si mesmo, algo sem volta e estéril, como um Narciso alucinado e perdido na contemplação de seu reflexo.

Apesar disso, e acima de todas as perdas e ganhos, o artista que escreve sobre seu trabalho estaria experimentando, consigo mesmo, as lições da vertigem e do mal-estar de nosso tempo.

Referências

- Stoichița, Victor. (2011). *O efeito Pigmalião: Para uma antropologia histórica dos simulacros*. Trad. de Renata Correa Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, ISBN 978-978-97684-0-6.
- Rivera, Tânia. (2012) *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e Psicanálise*. São Paulo: CosacNaify ISBN 978-85-405-0695-4.
- Cattani, Laura. (2016) *O duplo e seus desdobramentos na arte contemporânea*.

- Texto de qualificação para o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS.
- Minazzoli, Agnès. (1999). *La première ombre. Réflexions sur le miroir et la pensée*. Paris: Éditions de Minuit, ISBN 2-7073-1366-1.
- Rosset, Clément. (2016). *Lo Real e su doble*. Trad.: Santiago Espinoza. Buenos Aires: Libros Del Zorzal, ISBN 978975994539.
- Negroni, Maria. (2013). *Elogio a Joseph Cornell*. Buenos Aires, CajaNegra.

O fluxo da memória no gesto pictórico de Carlos Zílio

The flow of memory in the pictorial gesture of Carlos Zílio

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

Artigo completo submetido a 23 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, professor de Artes Visuais e Curador. Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista, Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestrado em História das Artes Visuais (Pintura) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutorado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Departamento de Teorias da Arte e Música (DTAM). Avenida Fernando Ferrari, 514 — Campus Universitário de Goiabeiras — Vitória — ES. CEP 20075-910 Brasil. E-mail: almerinda.lopes@ufes.br

Resumo: Este texto contextualiza e reflete sobre uma série de pinturas contemporâneas, produzida entre 2000 e 2010 por Carlos Zílio (RJ, 1944), resultante do olhar anacrônico que o artista lança sobre a pintura moderna, com o propósito de discutir problemas específicos da própria pintura. Submete a seu olhar contemporâneo, experiência cultural e injunções criativas, determinadas formulações plásticas e códigos visuais extraídos da pintura do passado recente, realocando-os transfigurados em suas telas. Distende e redimensiona a noção de tempo/memória, subvertendo a linha evolutiva das formas artísticas e a própria história da arte, tal como propõe o filósofo francês Didi-Huberman.

Palavras-chave: Pintura contemporânea / Carlos Zílio / Tempo/memória / Anacronismo.

Abstract: This text contextualizes and reflects on a series of contemporary paintings, performed between 2000 and 2010 by Carlos Zílio (RJ 1944), resulting from the anachronistic point of view that the artist throws on modern painting, with the purpose of discussing specific problems of the painting itself. It submits to its contemporary look, cultural experience and creative injunctions, certain plastic formulations and visual codes taken from the painting of the recent past, reallocating them transfigured in their screens. It distends and restructures the perception of time / memory, subverting the evolutionary line of artistic forms and the history of art itself, as proposed by the French philosopher Didi-Huberman.

Keywords: Container painting / Carlos Zílio / Time/memory / Anachronism.

Introdução

Para melhor compreensão e contextualização da série de pinturas objeto deste texto, executada entre o final de 1990 e a década seguinte pelo artista, professor e teórico carioca Carlos Zílio, faz-se antes breve contextualização focando alguns aspectos de sua trajetória criativa.

Ao iniciar a carreira na segunda metade da década de 1960, ele e outros jovens artistas brasileiros envidariam esforços para sintonizar-se com o novo contexto de mundo e as mudanças do paradigma criativo, ditadas pelos principais centros hegemônicos do mundo ocidental, mediante referências que recebiam em especial via Bienal de São Paulo. Embora o país vivesse, então, sob a égide do regime ditatorial — que através de seus órgãos de repressão e de censura controlava e reprimia as formas de expressão que subvertessem a chamada “ordem pública” -, isso incentivou o desenvolvimento de uma atividade artística altamente criativa, diversificada e de forte cunho político.

As tendências artísticas conceitualistas e experimentais foram as que tiveram maior propagação e acolhida entre a geração de artistas brasileiros que emergia naquele momento, em detrimento da retração da pintura. Enquanto as gramáticas conceitualistas circulavam à margem das instituições e sem problemas com a censura, por não serem familiares aos militares, muitos trabalhos de pintura eram proibidos, apreendidos, destruídos e seus autores processados e punidos. Se muitos jovens substituíram a prática pictórica por processos alternativos e experimentais, exerceram por meio deles uma espécie de militância política, contestando o regime de exceção e o sistema artístico. Alguns tomariam uma postura ainda mais radical, engajando-se na luta armada, como ocorreu com Carlos Zílio. Este acabaria gravemente ferido e preso no início da década de 1970.

Ao invés de pintura, o jovem artista produziu, até então, fotografias, objetos e ações propositivas repletas de ironia e de revolta. No período de convalescência, dedicou-se principalmente ao desenho de pequenos formatos e à pintura sobre pratos de porcelana, recorrendo a tintas industriais. Os signos mais frequentes eram caveiras e figuras humanas quase sempre esquemáticas, de corpo inteiro (embora nomeasse algumas de autorretratos), mas desenhou, pintou e fez relevos de cabeças (quase sempre de olhos vendados por tarja preta. Estas são representadas de frente e de perfil, acompanhadas de sequências numéricas, algumas das quais nomeou de autorretratos), ou mesclam-se com elementos simbólicos: cruzes, cérebros, corações e órgãos genitais, sangrando ou atravessados por flechas. Zílio desafiava, assim, a censura, denunciando a morte e a tortura dos presos políticos, mas também seu próprio fichamento e perseguição pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão de repressão militar.

Após recuperar a liberdade, o artista refazia as pazes com a pintura, experimentando diferentes suportes e tintas, em composições de formas econômicas, e nas quais recorria apenas ao preto e ao vermelho. Além de corpos esquemáticos, fragmentados ou mutilados, outros signos de tornariam frequentes nas telas: os objetos industriais contundentes e sangrentos, como lâminas de barbear, alicates, chaves de fenda, pregos de pontas afiadas, pontos de interrogação. Nas composições que se aproximavam da gramática da pop-arte, inseria palavras de ordem e de denúncia, grafadas em vermelho: *Lute, Sim, Cuidado, Atenção, In memoriam*, além de dedos em riste, pontos de interrogação sanguinolentos e sons onomatopáicos.

O clima de coibição e perseguição faria Zílio deixar o país. Seguindo a rota de outros artistas brasileiros, exilou-se voluntariamente em Paris (1976-1980), onde descobriu a obra dos grandes mestres da modernidade e concluiu um curso de doutorado. Segundo o artista, o exílio lhe desvelou novos horizontes criativos, permitindo-lhe o acesso aos textos teóricos de autoria de Hubert Damisch e aproximar-se do pintor Jorge Guinle (1944-1987), que na época se encontrava na capital francesa. O último lhe ensinou que “pintar é antes de tudo um ato de ver”; e estudando a teoria da subjetividade simbólica de Damisch, conseguiu “entender a história da arte” e aprender “a olhar a pintura” (Zílio, 2006:10).

Ao retornar ao Brasil, no início da abertura política, Zílio atribuiria à irreverência e à impetuosidade da juventude, sua descoberta tardia da pintura moderna de brasileiros e estrangeiros como: Cézanne, Monet, Matisse, Mondrian, Tarsila, Guignard e Volpi, Barnett Newman, Robert Ryman. Tal interesse coincidia, no entanto, com a revitalização da pintura por uma nova geração de jovens, que entediada com a longa persistência dos conceitualismos reverteria os prognósticos da morte da pintura. E também se mostrava disposta a mudar a história, entendendo o fim como possibilidade de um novo recomeçar, não a partir do grau zero, como entenderam os utopistas modernos, mas contaminada pelo pensamento do presente preconizaria a formulação de novos problemas para a pintura, como observou Yve-Alain Bois:

Talvez a pintura não esteja morta. Sua vitalidade só será testada uma vez se estivermos curados de nossa obsessão e nossa melancolia e voltemos a acreditar em nossa habilidade de agir na história, aceitando nosso projeto de trabalhar o fim novamente, melhor do que fugindo disso através de mecanismos cada vez mais elaborados de defesa (...), e estabelecendo nossa tarefa histórica: a difícil tarefa do luto. Não será mais fácil do que antes, mas minha aposta é que o potencial da pintura irá emergir da desconstrução conjuntiva das três instâncias que a pintura moderna dissociou (o imaginário, o real e o simbólico) (2006:110).

Zílio empreenderia nas décadas seguintes, verdadeiro corpo a corpo com o processo pictórico, interrogando inúmeras vezes: "Pode alguém, ainda, pintar hoje em dia?". De maneira coerente, ética e independente dividiria a praxe criativa com a carreira acadêmica, sem demonstrar grande apreço pela euforia do mercado de arte.

Pautado no conceito de autonomia e na brecha aberta por Duchamp transitaria pela história da pintura, apropriando-se de códigos, estilos e gramáticas visuais que, por alguma razão, o instigam. Em Matisse interessam-lhe determinados arabescos, flores estilizadas e elementos geometrizados, que remetem à estamparia de tecidos e aos papeis de parede, de gosto popular. O artista é atraído na pintura de Volpi pela síntese geométrica e pelas cores orquestrais das conhecidas bandeiras. Nesse processo de reversão da "alta cultura", Zílio voltaria também o olhar para os tons de rosas, verdes e azuis soturnos, as chamadas "cores caipiras", como a crítica denominou o inabitual colorido das telas de Tarsila do Amaral.

Mesclam-se na gramática visual do carioca certos resquícios de rebeldia e um senso de liberdade, reveladores de um olhar sensível e reflexivo lançado sobre determinadas formas e cores da pintura de alguns artistas abstratos. O Artista afirmaria algumas vezes que o que mais o atrai em seus antecessores é a maneira como os mesmos captaram e sintetizaram "toda a tradição da pintura universal" (Zílio, 2006: 9). Embora recorra frequentemente à citação, o artista jamais de contentará com a simples apropriação. Submete as cores e estruturas formais emprestadas, a suas junções criativas e a sua ação transfiguradora, com o propósito de atribuir-lhes novo sentido e tirá-las do esquecimento.

Estabelece, assim, um processo dialético: reconfigura o passado recente fazendo uma espécie de arqueologia da memória da pintura universal, e desestabiliza o olhar, pondo em xeque a linha evolutiva das imagens e, consequentemente, a história da arte, na mesma acepção proposta pelo filósofo francês Didi-Huberman, em *Devant le temps* (2000).

Da repetição de signos e cores à escrituração do gesto pictórico

Na série de pinturas iniciada na virada dos anos de 1990 para 2000, Zílio recorre a pinceladas lisas ou encrespadas, obtidas ora com a tinta liquefeita ora geradas com a sobreposição de camadas, de uma mesma cor. Faz emergir desse magma signos gráficos ou formas geométricas ancestrais, destituídos de qualquer apelo estético, e que parecem extraídos da memória e da subjetividade.

O gesto pulsante que emerge dessa pintura reflexiva, confirma tanto a autonomia criativa, quanto o amadurecimento de um pensamento lentamente



Figura 1 · Carlos Zílio, *Sem título*, 2002. Óleo e bastão de óleo s/tela, 180x270 cm. Coleção Particular. Fonte: Venancio Filho, Paulo (org.), 2006, p. 146.

Figura 2 · Carlos Zílio, *Sem Título*, 2003. Óleo s/tela, 70x140 cm. Coleção Particular. Fonte: Venancio Filho, Paulo (Org.), 2006, p. 151. Paulo (org.), 2006, p. 146.

Figura 3 · Carlos Zílio, *Navegar*, 2005. Óleo s/tela, 120x230 cm. Coleção Particular. Fonte: Venancio Filho, Paulo (Org.), 2005, p. 155.

gestado e exercitado pelo artista em seu laboratório criativo, nas décadas anteriores. Distancia-se, então, de qualquer alusão ilustrativa e da paleta anterior de cores puras e vibrantes. Embora mencione ter interesse na pintura planar de Piet Mondrian, Barnett Newman e de Robert Ryman, é na economia de cores e em uma escala monocromática em que predomina o preto, o branco, o azul sóbrio e as gradações de bege, que tais referências se insinuam.

O campo monocromático dessas pinturas é atravessado por formas geométricas elementares ou pela interseção de planos verticais ou horizontais de gradações de maior ou menor contraste, remetendo de modo especial ao minimalismo de Ryman. Zílio espalha a matéria de forma irregular sobre o campo pictórico, deixando áreas que parecem inacabadas ou incompletas, borrando em alguns casos o traçado negro da estrutura ortogonal, ou das formas circulares, que repete incansavelmente. Libera a pintura de qualquer apelo estético ou de uma relação que o aproxime das formulações construtivas canônicas.

Experimenta novos suportes e materiais, como o verniz sobre placas de poliuretano, em composições em que recorre a uma geometria nada ortodoxa, que aumenta gradativamente de espessura transformando-se em estrutura linear adensada e autônoma, demarcada com tinta preta ou sépia sobre um campo pictórico em que predominam as gradações de bege.

Sobre põe generosas camadas de matéria em que soterra (ou escava?) nesse magma monocromático grande parte da história da pintura. Zílio desenvolve em alguns trabalhos um processo arqueológico, em que parece revirar as gavetas da memória. Escritura com um pincel de cerdas duras, ou com o cabo do próprio instrumento, formas geométricas elementares, traçados paralelos sequenciais, cruzeiros ou outras formas ancestrais. Revolve a matéria bruta ou informe, abrindo sulcos no campo de cor, que parecem rasgar a pele ou a carne da pintura, escriturando sobre ela signos ancestrais, que trazem à memória diferentes tempos e códigos da história da arte.

Em outras telas imprime formas ora quase imperceptíveis ora claramente definidas sobre a matéria rala, adensada ou mesmo encrespada, com toques curtos e repetitivos do pincel ou com movimentos circulares e gestos amplos e impulsivos do pincel. Como observa Venancio (2006): "a materialidade da tinta e da tela viria a aparecer implacavelmente para o pintor, e o espaço, antes intelectualizado, manifestaria agora sua real verdade empírica e fenomenológica, impossível de fantasiar, difícil de enfrentar". As formas geométricas circulares ganham cada vez mais força, deslizando no espaço em repetições e entrelaçamentos, ou em enrodilhados que lembram ninhos.

Conclusão

Nessa série de trabalhos ainda não concluída se confirma o embate de Carlos Zílio com a pintura, atuando aparentemente sem premeditação ou esboço prévio. Escritura o gesto sobre a matéria densa, fazendo o pincel deslizar com impulsividade sobre esse magma, de forma a preservar o percurso da mão em rastros horizontais, oblíquos e circulares. Promove, assim, um processo de síntese digladiando-se sobre grandes suportes, sobre os quais repete os mesmos signos de formulação circular e a paleta de cores se torna cada vez mais restrita. Associa a alguns desses signos visuais palavras ou códigos verbais, promovendo uma articulação metalinguística, em que desimagina e atualiza formas e significados, numa tessitura que visa problematizar o olhar e desestabilizar a percepção. Estabelece, assim, com a obra de seus antecedentes um diálogo que é mais de ordem “externa que interna”, ou seja, resulta de uma vivência e de um constante exercício experimental, que ganha corpo e consistência à medida que se lança sobre ela um olhar tátil.

A liberdade com que o pintor enfrenta o suporte é de tal ordem que algumas composições lembram verdadeiras garatujas ou emaranhados de linhas, nas quais a história não deixa de se reconfigurar e se atualizar pela experiência do olhar e por uma temporalidade própria da memória. E não parece ser mera coincidência o fato de na metade da última década o gesto impulsivo do artista formular verdadeiros novelos de linhas, teias ou ninhos, nomeando-os de “banhistas”. Se a evocação a Matisse não se afirma a não ser pela memória, confirma a unidade e a coerência da poética de Zílio. Na série de pinturas analisada, o artista se repete sem se repetir, ao dar continuidade a um projeto pictórico singular cada vez mais enredado e que jamais finalizará, ao inserir frequentemente nas telas, signos de trabalhos anteriores, como caveiras e tamanduás, que ora são reforçados pelo pincel ora atenuados, soterrados ou enredados em turbilhões de linhas.

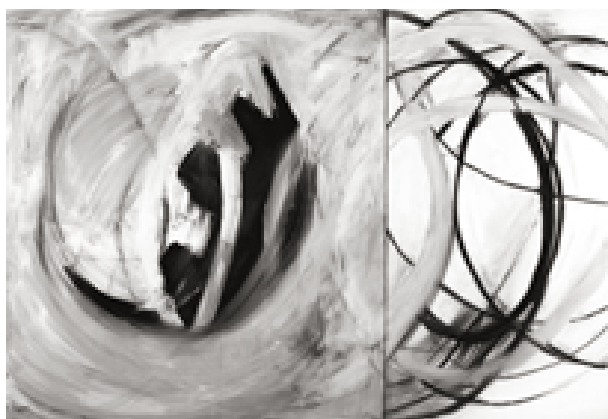


Figura 4 · Carlos Zílio, *Banhista*, 2006. Óleo e bastão de óleo s/tela, 140x110 cm. Coleção do Artista. Fonte: Venancio Filho, Paulo (Org.), 2006, p. 171.

Figura 5 · Carlos Zílio, *Tamanduá no Vazio*, 2008. Óleo e bastão de óleo s/tela, 150x220 cm. Coleção Particular. Fonte: Raquel Arnaud.com.br/artista/carlos zilio. Acesso em 30/12/2016.

Referências

- Bois, Yve-Alain (2006). "Pintura: a tarefa do luto." Trad. Taís Ribeiro. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo*, ano 4, n° 7, p. 97-111. Publicado originalmente, em inglês, com o título: *Painting: the task of Mourning*. Catálogo da mostra *Endegame: Reference and simulations in recente painting and sculpture* (1986). Massachusetts Institute of Technology e Institute of Contemporary Art, Boston (USA).
- Didi-Huberman, Gorges (2000). *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Venancio Filho, Paulo (Org.). (2006) *Carlos Zílio*. São Paulo: Cosac Naify.
- Venancio Filho, Paulo (Org.). (2006) *Retrato do artista (antes e depois da pintura)*. WWW. carlos zilio.com/critica/venancio filho, paulo.pdf. Acesso em 11 dez. 2016.
- Zílio, Carlos (2006). "Que história é essa?!" Entrevista. *Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ*, ano XIII, n. 13, Rio de Janeiro, p. 7- 21.

3. Artigos originais

Original articles

Klaus Mitteldorf: Memórias do Presente

Klaus Mitteldorf: Memories of the Present

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

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

*Brasil, artista visual. Graduação em Comunicação Visual pela Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação. Av. Paulo Gama, 110 — Bairro Farroupilha — Porto Alegre — Rio Grande do Sul. CEP: 90040-060 Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O artigo propõe como foco de reflexão o trabalho do fotógrafo, artista e cineasta brasileiro Klaus Mitteldorf (São Paulo, Brasil, 1953) denominado *Introvisão* (Mitteldorf, 2006), narrativa visual em forma de fotolivro que reúne a série de mesmo nome. Compõem o fotolivro 59 imagens coloridas e em preto e branco produzidas entre os anos de 1992 e 2006. A série trata de questões relacionadas ao ver e seus correlatos. Os conceitos de *Fotografia Expandida* (Fernandes, 2002; 2006), *Fotografia Expressão* (Rouillé, 2009) e *Imagem Cristal* desenvolvido por Deleuze (2007) e apropriado para a fotografia por Fattorelli (2003) serão desenvolvidos para a compreensão da produção do artista e da série apresentada.

Palavras-chave: Klaus Mitteldorf / *Introvisão* / *Imagem Cristal*.

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

Keywords: Klaus Mitteldorf / *Introvisão* / *Crystal Image*.

Introdução

Este artigo propõe como foco de reflexão o trabalho do fotógrafo, artista e cineasta brasileiro Klaus Mitteldorf (São Paulo, Brasil, 1953) denominado *Introvisão* (Mitteldorf, 2006), narrativa visual em forma de fotolivro que reúne a série de mesmo nome. Compõem o fotolivro 59 imagens coloridas e em preto e branco, de base analógica, produzidas entre os anos de 1992 e 2006. De acordo com o autor, *Introvisão* é uma reflexão sobre as possibilidades da linguagem fotográfica (Mitteldorf, 2007) e o ato do ver. Nesse sentido, ele radicaliza seu distanciamento da transparência documental afastando-se, formalmente, de uma fotografia com caráter mais figurativo, característica de suas primeiras séries, para buscar uma fotografia mais autoral, abstrata, livre da subserviência à referência.

Na série proposta, a matéria fotográfica transforma-se em elemento fundamental na expressão visual de questões de cunho fortemente existencial do artista. Liberto da figuração, no exercício do ver proposto, através de formas imagéticas fugidias, quase líquidas que lembram, por vezes, aquarelas, como se pode observar na imagem a seguir (Figura 1), o artista convida o espectador interessado a refletir sobre questões pertinentes à contemporaneidade, que afetam as relações do ser, tais como a velocidade, o efêmero, a impermanência, o esquecimento e a quase impossibilidade de se viver o presente que rapidamente se faz memória, uma lembrança imprecisa. Em suas imagens, o invisível aos olhos busca fazer-se presença na matéria plástica de cores e formas espectrais. Suplementares, apresentam-se como um desafio à percepção e ao pensamento; ruidosas e estriadas almejam futuros. Ressalta-se que, figurativamente, o trabalho de Mitteldorf é marcado pela presença da água, do corpo feminino, pelo uso intenso da cor e pelo movimento. Tais características dão-se a ver na série apresentada.

Realizada no âmbito familiar do artista (Mitteldorf, 2007), *Introvisão* possui como fio condutor reflexões acerca do ver (ou do nunca ver — sempre há filtros a embaçar o olhar). Através dos mais diferentes prismas, deformadores da figuração, o espectador/leitor da imagem é transportado para um universo de luzes e sombras, linhas, cores, formas desfocadas a se gestarem em imagens que escapam do tempo presente, transformado em passagem. O exercício do ver oferecido por Mitteldorf propõe ao observador interessado, um mergulho intensivo no ser. Suas imagens cristalinas, suplementares, possibilitam achados, metamorfoses, viagem.

Para reflexão da série proposta, *Introvisão*, o conceito de Fotografia Expandida, aquela que ousa “ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade” (Fernandes, 2002: 17), será utilizado. O conceito de Fotografia Expressão será abordado a partir de André Rouillé (2009).

Soma-se aos conceitos anteriormente citados, o conceito de Imagem Cristal desenvolvido por Deleuze (2007) e apropriado para a fotografia por Fatorelli (2003). Esse último conceito qualifica imagens com potência transformadora, transgressora e suplementar, imagens detonadoras de devir (Deleuze, 2007), características que, acredita-se estarem presentes no trabalho do artista. Todos esses conceitos darão suporte às inferências que serão aqui realizadas acerca da série trabalhada. Indica-se que informações mais gerais sobre o percurso de Mitteldorf, foram retiradas de seu site oficial: <http://klausmitteldorf.com/>

1. Conceitos fundamentais

Começa-se então, pelo conceito de Fotografia Expressão. Em seguida se abordará o de Fotografia Expandida para logo depois se abordar o conceito de imagem Cristal.

1.1 A Fotografia Expressão

Pode-se dizer que a Fotografia Expressão, como um movimento coletivo, se estabeleceu a partir da segunda metade do século XX, quando, tendencialmente, as características que marcaram a Fotografia Documento (objetividade, imparcialidade e neutralidade — a verdade incontestável dos fatos; imagem máquina) foram postas em dúvida. Passou-se a entender que a imagem fotográfica não possuía de maneira exclusiva a capacidade de estabelecer um caráter de verdade sobre aquilo que retratava e que suas supostas características de imagem máquina, como objetividade, neutralidade, imparcialidade e seus efeitos de verdade não passavam de utopias da Era Moderna. Com o advento das novas tecnologias de produção de imagens, as imagens fotográficas foram suplantadas em número, clareza de informações e velocidade de veiculação tanto no campo científico quanto no comunicacional. Tudo isso levou os fotógrafos, mais bem formados e reflexivos, a duvidarem da natureza da fotografia como documento imparcial do mundo e a se enxergarem como autores e criadores.

A partir daí oportuniza-se, segundo Rouillé (2009) o surgimento e o reconhecimento de uma Fotografia Expressão, que não se encerra apenas no aspecto material e documental da coisa retratada. É uma fotografia que se abre a sensações e significados que vão além da referência dada e privilegiam e incluem as subjetividades do fotógrafo e do observador interessado. Descerra-se um novo campo dentro da fotografia, o da expressão, que irá envolver tanto o fotógrafo, que faz da fotografia seu ofício e não está preocupado em fazer arte; o fotógrafo artista, que é fotógrafo antes de ser artista: a fotografia é para ele

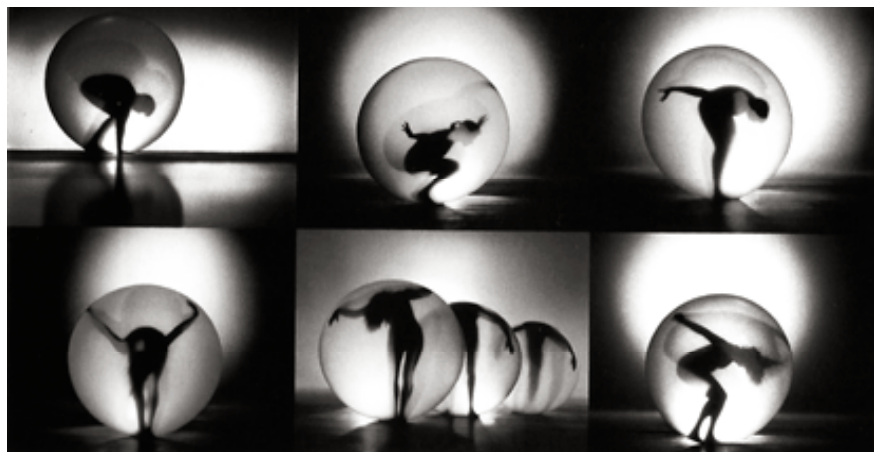


Figura 1 · Movimento. Fotografia de Klaus Mitteldorf, São Paulo, Brasil. 2006. Fonte: Introvisão, Edição do autor, 2006.

Figura 2 · Silence. Fotografia de Klaus Mitteldorf, São Paulo, Brasil. 1998. Fonte: Introvisão, Edição do autor, 2006.

Figura 3 · Calendário Olympus, Y& Frankfurt. Fotografia de Klaus Mitteldorf, Berlim, Alemanha. 2000. Fonte: Klaus Mitteldorf, Coleção SENAC de Fotografia. Organização Simonetta Persichetti, Thales Trigo. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

ofício e lugar de sua expressão artística; e o artista fotógrafo, para quem a fotografia é a matéria expressiva para a sua arte: é artista antes de ser fotógrafo. A Fotografia Expressão privilegia o elogio da forma, a presença do autor e o diálogo que é a sua condição de realização.

Entende-se Klaus Mitteldorf como um fotógrafo artista, visto a fotografia ser seu ofício e lugar de sua arte. Todavia, acredita-se que na série aqui tratada a fotografia transforma-se em pura matéria para a arte. Isso faz com que Mitteldorf adentre a outro território, o do universo da arte. Nesse território a fotografia de Mitteldorf se expande e é disso que vamos tratar em seguida.

1.2 A Fotografia Expandida

Pode-se pensar a fotografia produzida por Mitteldorf na série aqui apresentada, como Fotografia Expandida (Fernandes, 2002; 2006), uma fotografia que busca se desgarrar de modelos e de modos de fazer estabelecidos. Nessa fotografia o artista subverte a câmera e os seus modos de captação de imagem, busca a mestiçagem de meios e materiais que se articulam para a realização de seus objetivos — o processo criativo do artista dita as normas de fazer desse exercício empírico. Nesse lugar a fotografia torna-se matéria expressiva, um lugar de questionamentos e experimentações do artista. Existe nela um inconformismo com aquilo que a câmera produz diretamente, há nela um desejo de experimentações que burlem o aparelho e os seus modos de produzir imagens. Seja a fotografia analógica ou digital, demande o uso do laboratório químico ou do programa *Adobe Photoshop*, tudo isso é matéria plasmável para a expressão do artista. No que diz respeito ao observador da imagem, a Fotografia Expandida solicita a ele ser cúmplice do artista, de seu percurso criativo, o que irá possibilitar a esse observador a abertura para novos modos de perceber o mundo e a si mesmo.

De acordo com Fernandes (2006), para criar a Fotografia Expandida o usuário/artista deverá conhecer profundamente o aparelho que opera, bem como os processamentos posteriores que dele derivam, sejam químicos ou digitais para “[...] poder atravessar os limites do aparelho e intervir nas suas funções [...]” (Fernandes, 2006: 14). Portanto, ressalta-se junto com Fernandes (2006) e Müller-Pohle (1985), esse último fotógrafo, crítico e editor da revista *European Photography*, que as possibilidades de intervenções em todo o processo fotográfico para a expressão do artista são imensas: têm início na produção da imagem — perpassam desde o objeto, o modo de utilização do aparelho chegando às manipulações na superfície de captação da imagem (analógica ou/e digital) — e continuam na circulação e no uso social dado à fotografia.

Em *Introvisão*, Klaus Mitteldorf, apesar de submetido à lógica do aparelho fotográfico, altera o código imposto através do uso criativo dos controles de exposição. O desfoque, a velocidade baixa de captação, a granulação obtida através do processamento da imagem, tudo isso soma para a expressão plástica e atordoante das imagens. De acordo com Mitteldorf, em entrevista por e-mail dada a quem escreve este texto, o processo criativo de *Introvisão* envolveu a captação das imagens por meio analógico, quase todo com o filme positivo *Kodak EPP*, ISO 64 (a maioria dos filmes possuía o formato 135 mm, incluindo-se alguns no formato 6x7 cm). Os filmes foram revelados no processo C-41 para filmes negativos. Desse modo, o fotograma do *EPP*, que era positivo virou negativo. O resultado dessa transformação, segundo Mitteldorf, é um aumento grande do contraste e das cores nas ampliações, ou seja, dos originais que são feitos a partir desses negativos. Além disso, no trabalho proposto, Mitteldorf lança mão de diferentes prismas (lentes, água, lupas, óculos) para interferir na realidade captada pela objetiva fotográfica, como se pode observar na imagem a seguir (Figura 2). Percebe-se nessa fala a presença de processos cruzados na produção das imagens para a obtenção dos efeitos plásticos almejados.

A ação do artista, seja ela na manipulação do aparelho fotográfico, no uso dos prismas ou nos processos químicos posteriores que alteram os parâmetros da fotografia clássica, incomoda e provoca um estranhamento, um desarranjo perceptivo no observador interessado que se vê intimado a participar da construção de sentido da cena imagética proposta. Tais observações indicam o conceito a seguir: o de Imagem Cristal.

1.3 A Imagem Cristal

Aquilo que o artista almeja, mesmo sem o saber, por meio de sua expressão e expansão dentro do território da fotografia bem como no território da arte é a criação de uma Imagem Cristal (Deleuze, 2007; Fatorelli, 2003). Tal conceito é desenvolvido por Fatorelli (2003), pesquisador e fotógrafo brasileiro a partir de leitura do conceito de Imagem Cristal proposto por Deleuze (2007) para o cinema. Em seu livro, Fatorelli (2003) parte da relação que as imagens estabelecem com o tempo e com o espaço e as divide em Imagens Orgânicas e Imagens Cristal. As Imagens Orgânicas são aquelas nas quais as características referências das imagens são valorizadas e nelas se esgotam. Para o autor, ao contrário, a Imagem Cristal é aquela onde a submissão à referência não é o que importa, pois essa imagem é possuidora de realidades que não se confundem com ela. São imagens presentes principalmente no universo da Arte. Para Fatorelli,

[...] *autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos [...]* (Fatorelli, 2003: 33).

Tais imagens provocam a suspensão do aqui e agora, possibilitam nexos com um imaterial, “[...] uma potência de pensamento [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer” (Fatorelli, 2003: 33).

A potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores. São imagens suplementares, o dialogismo é a sua condição de realização. Com esse conceito torna-se possível perceber que o grau de aderência das imagens à referência é variável, havendo cargas diferentes de subjetividade ou objetividade de acordo com as relações estabelecidas dessas imagens com o tempo e com o espaço. Torna-se claro que os conceitos de Fotografia Expressão, Fotografia Expandida e Imagem Cristal são caracterizadores e propiciadores de certa opacidade e ruídos necessários às imagens fotográficas em sua migração para novos territórios, entre eles o da Arte.

2. Klaus Mitteldorf: um fotógrafo expressivo, um artista

Mitteldorf iniciou seu trajeto expressivo e investigativo dentro da fotografia na década de 1980. Nesse período inicial a fotografia é seu ofício (faz fotojornalismo, fotografia de moda e publicidade) e lugar de sua expressão artística — já em 1989 lançou seu primeiro fotolivre de caráter autoral, *Norami*. A esse primeiro fotolivre se seguiram muitos outros bem como inúmeras exposições, realizadas tanto no Brasil quanto no exterior.

Fotógrafo expressivo com mais de quarenta anos de carreira, formado em arquitetura e urbanismo (1978), profissão que não chegou a exercer, começou no fotojornalismo em 1975 com fotografias de *Surf* realizadas no litoral brasileiro. É desse período também seu primeiro envolvimento com o cinema. Logo depois passou a se dedicar a editoriais de moda e fotografia publicitária, área na qual alcançou reconhecido mundial. Nas imagens criadas para os editoriais de moda e para a publicidade, como se pode observar na imagem a seguir (Figura 3), já era possível observar o artista invulgar, explorador, aberto ao experimentalismo e ao novo, características presentes naqueles marcados pelas ideias surrealistas e construtivistas, herança provável de sua passagem pela Faculdade de Arquitetura. Nesse período o uso intenso da cor e dos grafismos é recorrente.

Em 2009, desiludido com a falta de criatividade do mercado publicitário e da fotografia de moda, voltou-se intensamente para a esfera da arte e passou a



Figura 4 · Fuga, 1, 2, 3. Tríptico. Fotografia de Klaus Mitteldorf, São Paulo, Brasil. 2006. Fonte: Introvissão, Edição do autor, 2006.

Figura 5 · Lu 1. Fotografia de Klaus Mitteldorf, São Paulo, Brasil. 2006. Fonte: Introvissão, Edição do autor, 2006.

se dedicar de modo quase exclusivo à fotografia expressiva (a arte dos fotógrafos, no dizer de André Rouillé (2009)), fazendo dela matéria privilegiada para sua arte. O cinema também permanece em seu campo de experimentações.

2.1 A série *Introvisão*

Como anunciado no início deste artigo, a narrativa visual produzida na série *Introvisão* é composta por 59 imagens em cor e preto e branco, contidas em um fotolivre de mesmo nome, de formato quadrado. De base analógica, as imagens foram produzidas entre os anos de 1992 e 2006. Nessa série é possível perceber o caráter investigativo que sempre acompanhou os trabalhos de Mitteldorf, seja na fotografia aplicada ao universo da comunicação, seja no seu exercício de uma fotografia com caráter autoral e artístico. Em *Introvisão* esse caráter investigativo e experimental, ganha o primeiro plano. Através dos mais diferentes prismas que “deformam” o percurso da luz, matéria básica do meio fotográfico, e desfocados, Mitteldorf cria imagens e narrativas oníricas, límbicas e possibilita ao observador interessado uma epifania, um encontro com uma Imagem Cristal.

Assim, por exemplo, nas imagens vistas a seguir (Figura 4), um tríptico, é possível vislumbrar o exercício criativo de Mitteldorf e, ao mesmo tempo, perceber a experiência perceptiva oferecida. Três imagens, desfocadas e de coloração vibrante, de uma mesma personagem feminina se sucedem: Fuga 1, 2, 3 nomeia as imagens que mostram uma mulher em aparente fuga e que parece desvanecer. Interessante que tal imagem possibilite ao expectador dois tipos de leitura: além da convencional é possível lê-la de baixo para cima, rompendo, desse modo, com a leitura de praxe. Esse fato aponta para a influência do meio cinematográfico no trabalho do artista — pode-se perceber na sequência quase um *loop*, técnica utilizada hoje para provocar um movimento infinito de uma mesma sequência de imagens (ou imagem). Perceptivamente, é oferecido ao observador um mergulho nesse *loop*, no atemporal da fuga que se repete convulsivamente, num movimento repetitivo e obsessivo onde passado e presente se chocam permanentemente, tornando o presente uma quimera, sempre recoberto pelo manto da memória (Bergson, 2010). O contraste tonal, a forma feminina em desaparecimento propicia a ruptura perceptiva necessária para a eclosão de sentidos outros e a afirmação do caráter suplementar da imagem. Marque-se que no livro esse tríptico se faz anteceder pela imagem sangrada e em página dupla da imagem do meio.

Nesta outra imagem (Figura 5), perturbadora, outra mulher que não mostra o rosto, se afasta do observador. Como as outras imagens do livro, caracteriza-se pelo desfocado e, como a mulher do tríptico anterior (Figura 4), a agora

apresentada parece também desvanecer — é como se o presente, para o captador e para o observador, se tornasse uma memória de luz, um presente que não se permite existir, porque o presente apenas passa e velozmente. Melhor explicando: os desfoques acentuam a passagem veloz do instante, e a visão do presente como uma espécie de memória, quase sempre desfocada, como se essa fosse a única forma de o presente existir (a memória, a princípio, é matéria plasmável, posta em foco de acordo com o desejo de seu sonhador). As questões suscitadas pelas imagens apresentadas (Figura 4 e Figura 5) permeiam o fotolivro *Introvisão* e oportunizam uma experiência estética e perceptiva a um só tempo atordoante e instigante.

Como cristais faiscantes, as imagens apresentadas em *Introvisão*, ofertam possibilidades infinitas de atualizações, momentos de epifanias ao observador. Passageiro de um tempo que submerge tudo na instantaneidade mediática tornando o mundo um *déjà vu*.

Conclusão

Na leitura e inflexão que este texto se permite é possível perceber a problemática proposta pelo autor: aquela relacionada com o ver. O ver como um nunca ver, certo tensionamento com a urgência e velocidade do mundo contemporâneo, certa insatisfação com o agora. As imagens apresentadas por Mitteldorf parecem possuir como proposta a urgência do presente em se fazer memória, visto que o presente apenas passa, e velozmente. O desfocado utilizado pelo artista sugere apontar para um passado/presente que permanentemente se chocam. Advém daí um impacto perceptivo que retira o observador da imagem de sua zona de conforto. É um Impacto profícuo que oportuniza o aparecimento da Imagem Cristal, imagem essa desestabilizadora de leituras automáticas, propiciadora que é de metamorfoses e devires. Essas imagens expressam outras esferas da realidade, reveladoras que são da não coincidência entre o ato de ver e o olhar, proporcionando por vezes a experiência da eternidade.

Referências

Bergson, Henri (2010). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8578272528

Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense. ISBN: 85-11-22028-3

Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 85-7316-323-2

Mitteldorf, Klaus (s/data). *Site oficial*. [Consult. 2016-12-03] Disponível em URL: <http://klausmitteldorf.com/>

Mitteldorf, Klaus (2006). *Introvisão*. São Paulo: Edição do autor.

Mitteldorf, Klaus. (2007). "A terapia de Klaus

Mitteldorf." *Jornal da PUC- Campinas* [Consult. 2016-12-06]. Disponível em URL: www.puc-campinas.edu.br/handlers/arquivos/?arquivo=419

Müller-Pohle, Andreas.(1985) Information Strategies. *European Photography* 21, Photography: Today/Tomorrow, v. 6, n. 1, Jan./Fev./Mar. 1985. [Consult. 2016-12-2] Disponível em URL: <http://www.muellerpohle.net/>

Persichetti, Simonetta; Trigo, Thales (org.) (2005). *Klaus Mitteldorf*. Coleção SENAC de Fotografia. São Paulo: Editora SENAC. ISBN: 85-7359-466-7

Rouillé, André (2009). *A Fotografia. Entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: SENAC. ISBN: 978-7359-876-6

O ambiente amazônico nas obras de Hélio Melo

The Amazonian environment in the works of Hélio Melo

NORBERTO STORI* & ROSSINI DE ARAÚJO CASTRO**

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

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica — Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)/SP. Mestre e Doutor pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Livre Docente em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho (IA-UNESP)/SP.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura Rua da Consolação, 930. Bairro Consolação, São Paulo — SP. CEP 01302-907 Brasil. Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). E-mail: nstori@mackenzie.br

**Brasil, escritor. Graduação em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade de São Paulo — USP. Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

AFILIAÇÃO: Escola Estadual Parque Anhanguera, Rua São Marcos, 79. Bairro Sol Nascente — São Paulo, SP, CEP.: 05283-010 Brasil. E-mail: rossinicaastro@yahoo.com

Resumo: O objetivo deste texto é apresentar as obras visuais do artista amazonense Hélio Holanda Melo (1926-2001), contextualizadas em sua vivência como seringueiro e ativista político na Floresta Amazônica, numa época de fortes mudanças de paradigma no manejo da floresta e sua vocação econômica e devido a isso, a produção artística de Hélio Melo apresentou três fases distintas: Sociologia do Trabalho, Crítica Social e Preocupação como Meio Ambiente.

Palavras-chave: Hélio Melo / Amazônia e vivência.

Abstract: *The objective of this text is to present the visual works of the Amazonian artist Hélio Holanda Melo (1926-2001), contextualized in his experience as rubber tappers and political activist in the Amazon Forest, at a time of strong paradigm changes in three management of the forest and its economic vocation. And due to this, the artistic production of Hélio Melo presented three distinct phases: Sociology of Work, Social Critic and Concern with the Environment.*

Keywords: *Hélio Melo / Amazonian and experience.*

Introdução

Hélio Holanda Melo (1926-2001), que, a despeito de ter nascido na vila amazonense Floriano Peixoto, é considerado um artista acreano. Conhecido também como seu "Seo" Hélio, assim como milhares de seringueiros, foi obrigado a se deslocar para a cidade, aonde, ao chegar, ocupou a periferia social. Já no campo simbólico o artista transitou pelos vários territórios da arte, apropriando-se da linguagem da música, das artes visuais, da literatura e do teatro, que se deu na cidade de Rio Branco (AC). Quando se mudou para Rio Branco, levou a selva consigo e costumava dizer que as imagens o perseguiram e tinha a urgência de retratar a mata.

Nas décadas de setenta e oitenta do século XX, a pecuária e a agricultura extensivas devastavam a floresta amazônica num ritmo alucinado. Como resposta a esta insensatez, o seringueiro-artista Hélio Melo produzia freneticamente paisagens da floresta para advertir que a floresta era finita e deveria ser preservada para o bem comum da humanidade. Para se contrapor à devastação, "*Seo*" Hélio propunha a vastidão das matas, a diversidade da fauna, à propagação dos valores que aprendera com os índios. Sua obra revela a preocupação de registrar a grandeza da floresta e a noção de convivência harmoniosa com a natureza

A associação de tintas industriais como a tinta nanquim e corantes naturais, dá uma aparência singular às obras de Hélio Melo. Em alguns casos utiliza a textura das folhas para carimbar as nervuras, reproduzindo aspectos de ramagens, arbustos e a própria floresta. Registrou uma Amazônia mística, com animais peculiares e seres fabulosos, entremeados de fenômenos naturais e telúricos. A obra do artista está marcada por denúncias sociais, sem deixar demonstrar uma beleza simples e grandiosa.

1. O seringueiro

O artista, que teve como poética o ambiente amazônico a partir de sua vivência, teve três fases distintas. A primeira fase trata de um inventário da vida do seringueiro na floresta. Esta fase compreende o período de 1978 até 1984, onde "*Seo*" Hélio através de suas obras faz uma sociologia do Trabalho na Amazônia. A floresta com toda sua grandiosidade aufere dignidade ao trabalhador florestal e neste espaço da mata representado por "*Seo*" Hélio, o ambiente é tranquilo, acolhedor, paradisíaco. Esta maneira de representação cria um paradoxo, embora seu trabalho seja penoso, o seringueiro encontra na floresta a razão de viver. Sua pintura é composta por tonalidades de verde, pois para o artista "existe um verde vivo e outras cores que ninguém consegue definir" (Melo, 2000:144).

A visão de mundo florestal do artista, foi decorrente de sua vivência como seringueiro. O termo "vivência" tem uma conotação filosófica introduzida

por Gadamer, em que “algo se transforma em vivência na medida em que não somente foi vivenciado, mas que o seu ser-vivenciado teve uma ênfase especial, que lhe empresta um significado duradouro” (Gadamer, 1997:119).

Hélio Melo representa o seringueiro na sua lida diária de recolher o látex, que, usualmente, os seringueiros chamam leite da seringa. Ele trabalha com seus instrumentos e utensílios de trabalho. Na obra (Figura 1), o artista retratou à direita de quem olha, o seringueiro fazendo o corte na seringueira, isto é, com a lâmina faz o corte na madeira, a estes cortes ele chama de bandeira. Encostada na árvore percebe-se a espingarda para se proteger das feras e ou eventualmente caçar algum animal silvestre para sua sobrevivência e da sua família. À esquerda de quem olha a obra o artista representou os utensílios básicos para o trabalho do seringueiro, de cima para baixo, são eles: machadinho; raspadeira, bernal; Poronga; tigelinha; balde; capanga ou bosoroca: faca de proteção; saco; espingarda; tubida; sapato de látex e estopa.

Na obra a seguir (Figura 2), o artista representa dois aspectos da árvore da borracha: “Vista de frente é a *Hevea brasiliensis*, vista em planta é a estrada de seringa” (Marchese, 2005:100). Na sua pesquisa sobre espaço, representação e identidade do seringueiro no Acre, Daniela Marchese constata, através de experiência de campo, que o desenho misto é o que melhor representa as relações espaciais que os seringueiros estabelecem com os elementos daquele lugar de vida e trabalho.

Pode-se observar a casa e o seringueiro desenhados frontalmente, enquanto a árvore da seringueira desempenha um duplo papel: se vista de frente, o seu tronco e seus ramos são os da *Hevea brasiliensis*, mas os mesmos elementos, vistos em planta, são o espigão e as estradas que o seringueiro percorre em giro.

A produção artística de Hélio Melo foi contextualizada numa época de fortes mudanças de paradigma no manejo da floresta amazônica e sua vocação econômica. O próprio artista sofreu na pele a consequência de uma política de trabalho baseada na exploração e escravização dos seringueiros pelos coronéis seringalistas. Essa expulsão do seringueiro do seu território decorreu da crise e queda mundial do preço da borracha, resultando na falência dos seringais, o que acarretou numa mudança de modelo econômico para a Amazônia, baseado na substituição da floresta por pasto para prática da pecuária extensiva e da derrubada de árvores para construir áreas de pastagem em larga escala.

2. Surrealismo metafórico

Na segunda fase, embora a obra de “Seo” Hélio retrate as lembranças da mata e a vida do seringueiro, ao sair da floresta para morar na cidade ele se apropriou

da modernidade da vida citadina. O artista traz para a sua construção poética o distanciamento entre povo e a classe dominante. Tenta, através de metáforas, associar a classe dos mandatários ao animal burro. De acordo com a Figura 3, o artista apresenta uma árvore de tronco forte, alta, acha-se quase no centro da obra, suportando em um de seus galhos o burro, representando o peso da hierarquia financeira, um sujeito patrão, que utilizou da simplicidade dos seringueiros, como degraus para chegar ao topo e desfrutar da condição de dono para desconstruir uma região transformando-a em algo extremamente nocivo para as futuras gerações. O trabalhador está representado bem abaixo da classe social, no chão.

Além destas questões a representação do burro no galho de uma árvore e o trabalhador cabisbaixo e de costas para a árvore nos remete ao processo de expropriação do capitalismo nesses últimos 106 anos na Amazônia, resultando em grande massacre de indígenas de várias etnias desde a fronteira entre o Acre e o Peru, na fronteira entre o Acre e a Bolívia e na fronteira entre o Acre e o Amazonas. No tempo áureo da borracha o financiamento para as matanças dos índios conhecidos como *correrias* dizimou comunidades inteiras de índios.

Na obra “Expulsão dos seringueiros” (Figura 4), de forma metafórica e contundente, o artista denuncia que o gado na década de 1970 expulsou os seringueiros, substituindo assim a velha economia baseada nos seringais para a pecuária extensiva. A resistência dos seringueiros, que passaram de inimigos dos índios a parceiros contribuiu para o declínio da política contra a floresta. Esta luta que resultou na união de inimigos tradicionais — índios e seringueiros possibilitou a criação da Aliança dos Povos da Floresta, composta por três redes sociais da Amazônia: Grupo de Trabalho Amazônico (GTA), Coordenação das organizações indígenas da Amazônia Brasileira (Coiab) e Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS), que foram fundamentais na resistência a uma política de desflorestamento para implementação da Agropecuária.

3. A questão ambiental na obra de Hélio Melo

Nas obras da terceira fase, Hélio Melo, utiliza uma didática baseada na experiência. “Seo” Hélio com sua história peculiar, demonstra que, quanto mais circunscrito o repertório do artista, mas chance terá de se tornar universal, de maneira que, ao retratar a floresta, ele registra em sua obra o seringueiro, o Acre, a Amazônia, a questão ambiental e a sustentabilidade. Com isso, relaciona dialeticamente, questões locais com processos universais, globais. Para “Seo” Hélio a Educação Ambiental está relacionada com os conceitos internalizados de ética. Esta ética é aprendida através de contos e histórias fantásticas, em que seres sobrenaturais castigam quem maltrata a floresta.



Figura 1 · Hélio Holanda Melo. Sem título, 1984, nanquim e sumo de folhas sobre cartolina, 38 x 52,5 cm. Coleção Museu da Borracha Governador Geraldo Mesquita, Rio Branco (AC). Fonte: Fotografia de Talita Oliveira gentilmente cedida pelo IPHAN-ACRE, Brasil.

Figura 2 · Hélio Holanda Melo, Expulsão dos seringueiros, 2000. Nanquim e sumos de folhas sobre papel cartão, 51 x 69 cm. Coleção Maria de Fátima Melo, Rio Branco (AC). Fonte: Fotografia de Talita Oliveira gentilmente cedida pelo IPHAN-ACRE, Brasil.

“Seo” Hélio explica que a Mãe Da Mata castiga o caçador que desobedecer ao código mítico de regulação de acesso aos recursos naturais e acrescenta que quando isso acontece o caçador pode voltar para casa porque o cachorro não quer mais nada com a caçada. Neste universo mítico, seres como a Mãe d’água, o Caboclinho, o Mapinguari, dentre outros seres do universo simbólico do homem da floresta funciona como poderoso código de regulação de acesso aos recursos naturais.

“Seo” Hélio procurou fazer a sua parte na tarefa de criar uma cidadania ambiental, promovia palestras em escolas desde a pré-escola até as universidades, hospitais e asilos, contando sua experiência e de outros seringueiros na convivência com a floresta. Discursava sobre as práticas sustentáveis oriundas de uma relação responsável com a natureza, questões como diminuição da pobreza, justiça social e ambiental, qualidade de vida para os trabalhadores extrativistas, mudança no modelo de desenvolvimento econômico-social da Amazônia e da utilização do conceito de construir sem destruir, baseado nos princípios de convivência sadia entre homem e natureza.

Conclusão

Questões histórico-sociais levaram o artista Hélio Melo a expressar uma cultura visual baseada na resistência à política de desflorestamento, contextualizada numa época de fortes mudanças de paradigma no manejo da floresta amazônica.

Além disso, a produção do artista revela um inventário das relações de trabalho do homem que vive na floresta e seu modo de vida tradicional, decorrente de um processo de acomodação e adaptação ao meio que resultou numa sociologia do trabalho.

A produção crítica de Hélio Melo foi proporcionada por sua militância política e religiosa e, de forma muito pessoal, produziu imagens originais, condizentes com a conjuntura histórica. Desenhou e escreveu sobre as matas, os animais, os mitos e os povos da floresta, sempre tendo a consciência da sustentabilidade ecológica dos recursos da selva, e o tema de sua obra é o ambiente amazônico.

Referências

Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 1997.

Melo, Hélio. *O Caucho e a Seringueira, Histórias da Amazônia, Os Mistérios da Mata, Os Mistérios dos Répteis e dos Peixes, A Experiência do Caçador, Os*

Mistérios dos Pássaros e Via Sacra na Amazônia. Rio Branco: Fundação Elias Mansour, 2000.

Marchese, Daniela. *Eu entro pela perna direita: Espaço, representação e identidade do seringueiro no Acre*. Rio Branco: EDUFAC, 2005.

Las narrativas del cuerpo en la obra de Natalia Iguñiz

*The narratives of the body
in the work of Natalia Iguñiz*

**MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*
& ROSA GONZALES MENDIBURU****

Artigo completo submetido a 15 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

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

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

**Perú, diseñadora. Licenciada en Arte con mención en Diseño Gráfico- Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte. Maestría en Humanidades- Pontificia Universidad Católica del Perú.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Decanato de la Facultad de Arte y Diseño. Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: ragonzal@puqp.edu.pe

Resumen: La ponencia enfoca una práctica artística particular: las narrativas del cuerpo en la obra de Natalia Iguñiz. La artista visual y activista peruana deconstruye y reconstruye el discurso del cuerpo arquetípico de la mujer, desde los sentidos de la maternidad hasta los sentidos de su condición social en Latinoamérica, marcada por la discriminación, los prejuicios y la violencia. Las referencias exponen la memoria colectiva a la vez que re-semantizan los códigos de género con una lectura crítica y renovadora.

Palabras clave: narrativa / cuerpo / discurso / referente / género.

Abstract: *The paper focuses on a particular artistic practice: the narratives of the body in the work of Natalia Iguñiz. The Peruvian visual artist and activist deconstructs and reconstructs the discourse of the archetypal body of women, from the senses of motherhood to the senses of their social status in Latin America, marked by discrimination, prejudice and violence. The references expose the collective memory while re-semantizing the gender codes with a critical and refreshing reading.*

Keywords: narrative / body / discourse / reference / gender.

Introducción

Natalia Iguiniz fue una de las principales organizadoras de “Ni una menos”, la histórica marcha contra la violencia de género que se realizó en Lima, en agosto de 2016. 150 mil hombres y mujeres de todas las edades clamaron por una sociedad libre de las agresiones contra la mujer, por una cultura de paz y tolerancia. América Latina ha experimentado en la última década una escalada de violencia y las mujeres han sido víctimas recurrentes, mientras que las sentencias judiciales se mostraban benévolas con sus atacantes. En el Perú hay una cultura que convierte a las mujeres en objetos y que educa a los hombres a creer que son sus propietarios: la violencia de género es una de las consecuencias. Este es el marco referencial de Natalia Iguiniz, como artista visual y activista. Sus proyectos y obras implican la inmersión en los problemas de la sociedad, en sus conflictos e identidades. En el proceso confronta estereotipos y discursos cuyas regularidades configuran el espacio vivencial y cultural peruano y definen las zonas de referencia de su mirada crítica. Los proyectos operan en este campo estableciendo nuevas relaciones entre referentes y agentes culturales (Queiroz, 2016:11), trazando líneas de acción para la lectura de la sociedad, de las cuales enfocaremos tres: el paradigma de la maternidad, la percepción de la otredad en la condición de la mujer y la problemática sociocultural de la mujer en una visión de cambio.

1. El cuerpo materno reprimido

Una primera zona que funciona como fuente de subversión es la maternidad, cuyos conceptos preestablecidos son objeto de análisis y extrapolaciones. Judith Butler, en “Gender Trouble” (1990) analizaba los constructos socioculturales del género y los asociaba al concepto de poder. En tres muestras dedicadas a “Pequeñas historias de la maternidad” la artista plantea dilemas e interrogantes, redefine instancias, roles y pasiones que podrían modificar desde la instancia de la mujer los conceptos de género naturalizados y reificados (Butler, 2011). Natalia Iguiniz considera imprescindible desnaturalizar la maternidad para superar las presiones y las imposiciones, para desarrollar las potencialidades del cuerpo biológico y cultural de la mujer. Los símbolos de la maternidad se convierten en centros referenciales cuya estabilidad cede ante actos performativos inéditos creando las condiciones para una apertura semántica que invita a pensar en la mediación simbólica entre la mujer y su contexto cultural, lo que repercute en su identidad e interacción con el entorno.

En una entrevista realizada por Diego Otero para Diario El Comercio (Otero, 2008: 7), Natalia Iguiniz se refería de este modo a una de las obras de la primera muestra “Pequeñas historias de la maternidad” (2005) que exploraba los

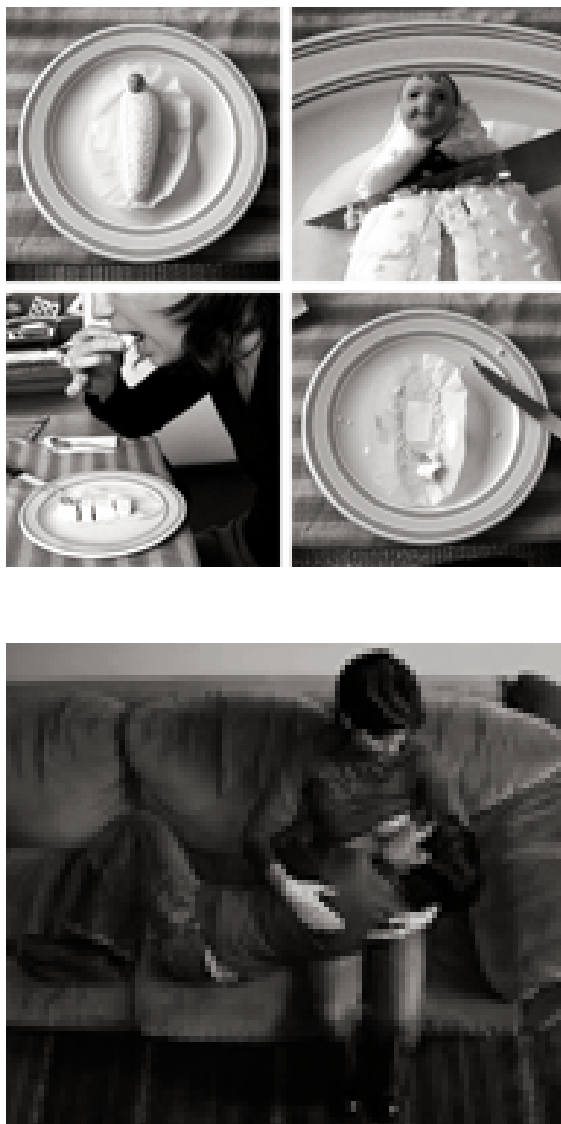


Figura 1 · Natalia Iguiniz. "Pequeñas historias de maternidad 1"(2005). Fuente <https://redaccion.lamula.pe/2014/06/07/el-arte-de-repensar-lo-femenino/alonsoalmenara/>

Figura 2 · Natalia Iguiniz. "Pequeñas historias de maternidad 2"(2008). Fuente <https://redaccion.lamula.pe/2014/06/07/el-arte-de-repensar-lo-femenino/alonsoalmenara/>

supuestos de la ecuación mujer = madre en una diversidad de formatos , fotografías, mate burilado, cerámica, ready made y documentación de performance:

La exposición tiene un tono constante de registro y reelaboración de lo cotidiano, que es el tono que impone la maternidad. 'Mi niña no me come' tiene que ver con eso: todas las noches en que rogaba que la bebe durmiera aunque sea tres horas. O incluso antes, todas las veces que pensé: cuánto de mí quedará después de los hijos (Otero, 2008:7).

Las fotografías en que la artista corta y come una “wawa” (bizcocho tradicional con figura de niño para el Día de Todos los Santos) alude, para Natalia Iguñiz, al deseo de posesión y a la oculta y negada agresividad de una madre hacia su cría y crea las condiciones para la interpretación de los significados, desde la apertura y la provocación, al igual que la serie “Chicas malas”, doce retratos de mujeres sin hijos biológicos, acompañados de sus testimonios. Sobre la segunda exposición dedicada a la maternidad, Natalia Iguñiz decía en la misma entrevista:

La segunda tenía más que ver con la experiencia física, biológica y corporal... el parto, la lactancia etcétera. En esta, que espero sea la última, el sujeto está descentrado. Lo que me interesa es el vínculo; y no solamente el de una madre con sus hijos, sino el vínculo intersubjetivo de las presencias que generan otras personas en tu cabeza. La idea de la poca posibilidad de control que hay en las relaciones humanas (Otero, 2008:7).

“Pequeñas historias de maternidad 2” juntó pinturas, fotografías, dibujos y una videoinstalación que presentaba en tiempo real la rutina del uso de una bomba extractora de leche, introduciendo en la tradición de un proceso de contacto afectivo y orgánico una alternativa mecánica, meramente operativa. Para “Pequeñas Historias de maternidad 3” (2015) la artista invitó a amigos escultores, fotógrafos y pintores a compartir en una muestra colectiva sus experiencias de madres y padres, a la vez que presentó una selección de sus anteriores muestras sobre la maternidad y algunas obras nuevas, que continuaban el proceso de autorrefencialización en torno a la maternidad, en esta oportunidad integrado en el discurso polifónico de la muestra, para poner de manifiesto las relaciones entre lo individual y lo colectivo.

2. La mujer, la otra

En una segunda zona se definen las percepciones cotidianas de la condición de mujer, desde la subjetividad de cada persona. El concepto de “la otra” no sólo se

impone, sino desarrolla varias acepciones gracias a las prácticas del distanciamiento, el cual es progresivo en la trayectoria de Natalia Iguiniz, desde la mínima distancia que implica la reflexión sobre sí misma, hasta las exploraciones de las percepciones en la ciudad como espacio macro de las relaciones y perspectivas interpretativas de la identidad de la mujer; y en la casa, como espacio micro de las relaciones e identidades. Es una línea de expresión abierta a experimentos de representación, que van desde experimentos plásticos y conceptuales y llegan a ampliar las fronteras de la misma condición del arte en la sociedad. Este recorrido comienza con la auto-representación en las pinturas y dibujos del inicio de su carrera, donde la fragmentación, el corte y las huellas de la pérdida imponen sus efectos cognitivos y afectivos en la figura del cuerpo (Figura 3 y Figura 4).

La autoreferencialización se abrió a la exploración de las percepciones colectivas de otras jóvenes mujeres. "La espera de la regla", el primer proyecto de arte conceptual de Natalia Iguiniz, juntó entrevistas a chicas angustiadas por su futuro, ante un posible embarazo, con fotografías de la artista en baños, exhibiendo un calzón blanco, sin la sangre de la menstruación. Los audifonos para escuchar las entrevistas y las fotografías se colocaron en un cuarto rojo.

En su siguiente proyecto "perrahabl@" (1999) llevó este diálogo entre lo individual y lo colectivo a un espacio mucho más grande: la confrontación pública de las opiniones de la gente sobre el constructo sociocultural de la mujer, provocando la tradición machista peruana. En vez de una publicación social que advirtiera sobre la violencia contra la mujer, este proyecto la expuso en acción. Se intervino la ciudad con 2800 afiches, con frases agresivas extraídas de lo cotidiano: "Si caminas por la calle y te gritan perra...tienen razón porque te pusiste una falda muy corta y traicionera"; "Si tu ex te dice perra tiene derecho, está dolido porque lo dejaste"; si dos chicos dicen que eres una perra, tú te lo has buscado por calentar a uno de ellos o a los dos". En el afiche había un e-mail para que la gente escriba y opine, lo que ocurrió. Los mensajes se publicaron en una exposición, junto con el proyecto, con infografías y fotografías de los afiches en la calle, muchas veces intervenidos por la gente; hubo un debate con grupos feministas, ONG y funcionarios públicos, entre otros.

El proyecto suscitó mucho malestar y la artista fue incluso llamada a responder ante foros oficiales pero su acción fue ejemplar: llamó la atención a cada uno de quienes lo miraron sobre un problema, la reacción de uno mismo ante los prejuicios que dan forma al pensamiento y conducta de una comunidad. La artista se apropió estrategias de comunicación social para hacer que el arte actúe como factor de conciencia y cambio y el efecto psicosocial que ocasionó en la ciudad "perrahabl@" no sólo creó confrontaciones en torno a la sexualidad y derechos

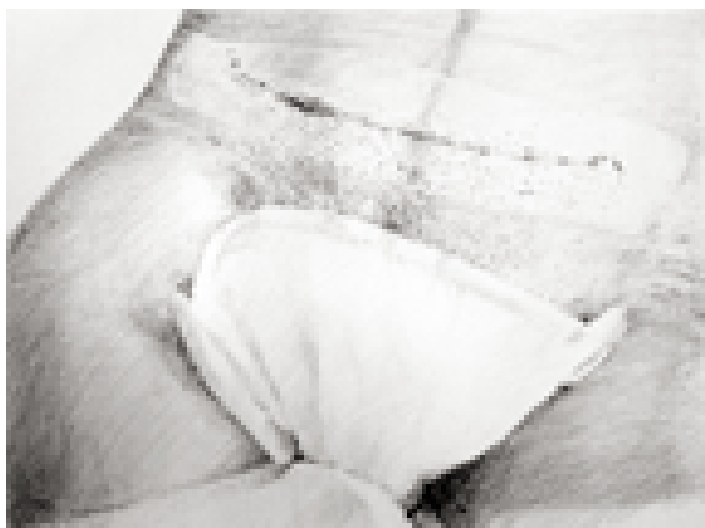


Figura 3 · Natalia Iguñiz. "La Pérdida" (1998). Fuente: <http://www.artisteras.com/dibujo-pintura/natalia-iguiniz/>.

Figura 4 · Natalia Iguñiz. "La Pérdida" (1998). Fuente: <http://www.artisteras.com/dibujo-pintura/natalia-iguiniz/>.



Figura 5 · Natalia Iguñiz. Perra Habla (1999). Fuente: <http://esferapublica.org/nfblog/si-te-dicen-perra-tienen-razon/>



Figura 6 · Natalia Iguñiz. "La otra. Chunniqwasi". Fuente: https://ospace.otis.edu/francis_almend_rez/Museum_Visit_Presentation

Figura 7 · Natalia Iguñiz. "La otra. Chunniqwasi". Fuente: https://ospace.otis.edu/francis_almend_rez/Museum_Visit_Presentation

Figura 8 · Natalia Iguñiz. "La otra. Chunniqwasi". Fuente: https://ospace.otis.edu/francis_almend_rez/Museum_Visit_Presentation

de la mujer sino también en torno al rol y la intervención del arte en la sociedad.

En este mismo territorio de acción del arte se incorporan las representaciones fotográficas de las relaciones entre mujeres de diferentes estratos sociales y diferentes roles en la dinámica de lo cotidiano, en la muestra "La otra. Chunniquasi" (2001). Es un tema que se inserta en una problemática mayor, referente a las manifestaciones de la legitimación y del poder, "dos conceptos que han marcado el arte peruano del siglo XX, desde el indigenismo hasta el arte político de los 90 y sus actuales consecuencias" (Venero, 2016:83). Con una visión sociológica de la mediación del arte, en el sentido que le atribuye Néstor García Canclini (2015), las fotografías exponen, además de una práctica artística anclada en el contexto peruano, los vínculos sociales entre empleadora y empleada, dejando a la vista una dinámica relacional congelada en actitudes corporales (Figura 6, Figura 7, Figura 8) que explora el paradigma de cohabitación, desde la perspectiva histórico-cultural de los roles sociales.

Nicolas Bourriaud, en "Estética relacional" (Bourriaud, 2006) identificó la emergencia de la práctica del reciclaje cultural en la década de los 90, lo que hace que el arte abra intersticios hacia lo social y se extienda como instancia más allá de su materialidad. En "La otra. Chunniquasi" se impone la observación del instante, articulándose la producción de una realidad artística con la reflexión implícita sobre el destino de dicha producción. Las obras fotográficas refieren experiencias intersubjetivas en la intersección de tres factores, el histórico, el social y el estético. Para Bourriaud sería una mirada que confía en la utopía de la proximidad, "la utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios" (Bourriaud, 2006: 54), para contrarrestar la cosificación del mundo. En la serie de fotografías dedicadas a la relación entre las dos mujeres que llevan adelante la vida del hogar hay interrogantes, aperturas, esperas, no una crítica a una posible relación vertical de dominio. Los cuerpos de los personajes, sorprendidos en un momento de coexistencia, dejan espacio para los relatos de lo cotidiano y sus posibles transformaciones. La visibilización de "la otra" es un primer paso; su ubicación en el mismo plano sería el segundo. Queda espacio para las inferencias de sus narrativas y sobre todo del cruce de las narrativas en el espacio del hogar.

3. La presencia compartida

Las representaciones de lo relacional se vuelven performativas en los proyectos en los cuales el arte asume programáticamente un valor social. Bourriaud aporta un enfoque sustantivo en este campo al contraponer esta posición a "una cultura modernista que privilegiaba lo 'nuevo' y que llamaba a la subversión a



Figura 9 · Natalia Iguiniz. Gráfica para la acción. Fuente: <http://puntoedu.pucp.edu.pe/videos/eduart-natalia-iguiniz-grafica-para-la-accion/>

Figura 10 · Natalia Iguiniz. Gráfica para la acción. Fuente: <http://puntoedu.pucp.edu.pe/videos/eduart-natalia-iguiniz-grafica-para-la-accion/>

Figura 11 · Natalia Iguiniz. Gráfica para la acción. Fuente: <http://puntoedu.pucp.edu.pe/videos/eduart-natalia-iguiniz-grafica-para-la-accion/>

través del lenguaje: hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la 'sociedad del espectáculo.'" (Bourriaud, 2006: 34-35). Esta sería una tercera zona en la cual Natalia Iguñiz desarrolla los proyectos de acción para modificar la condición social de la mujer, explorada en varios sentidos, con alcances meta-ficcionales que llevan la visión crítica de la sociedad del arte gráfico al activismo social. Son cuerpos combativos, que asume la generalidad estructural de la identidad de la mujer, para intervenir en los contextos del trabajo y los derechos laborales, de la sociedad de consumo, la violencia de género, etc. La tradición del afiche apoya el mensaje que no plantea interrogantes, sino afirma la resistencia y la voluntad de lucha de la mujer por mejorar su vida en la sociedad. Los trabajos van al encuentro de las iniciativas del activismo social y colaboran con las organizaciones de CLADEM, DEMUS y Flora Tristán, para sus actividades comunicacionales, con afiches y diseños (Figura 9, Figura 10, Figura 11). Los afiches realizados entre 1999 y 2013 se expusieron en la muestra titulada "Gráfica para la acción".

Conclusiones

En la obra de Natalia Iguñiz, el cuerpo se define como el principal agente de las narrativas visuales. Sus argumentos apelan a las emociones del espectador, a sus creencias, inquietudes y tabúes. Convoca experiencias compartidas con un discurso enfáticamente referencial, para explorar la memoria / identidad del público participante y exigirle reaccionar. Sus referencias a las prácticas estructurantes de la sociedad se agrupan en redes isotópicas apelativas — argumentativas: el género, la maternidad, la sexualidad, la percepción social de la mujer desde una tradición de censura y discriminación, la violencia, los derechos.

Referencias

- Bourriaud, Nicolas (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora. ISBN:9871156561
- Butler, Judith (2011) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. ISBN: 9788449320309
- García Canclini, Néstor (2015) *El mundo entero como lugar extraño*. Barcelona: Gedisa editorial. ISBN: 9788497848428
- Otero, Diego (2008) *Cuál es el lugar de las cosas salvajes*. Lima: el Diario El Comercio, El Dominical (el 2 de noviembre del 2008; p.7) [Consult.2017-01-02]. Disponible en URL: <http://escuela-de-marte.blogspot.pe/2008/11/galera-vrtice-pequeas-historias-de.html>
- Queiroz, Joao Paulo (2016) "Arte, política , e 'sociedade sem relato'." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539, e-ISSN 21828725. Vol. 4 (8): 10-13.
- Venero, Edward (2016) " El país del mañana de Juan Javier Salazar". *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539, e-ISSN 21828725. Vol. 4 (8): 82-92.

Cicatrizes na paisagem: o trabalho de Cláudia Zimmer entre o olhar e o lugar

Scars in the landscape: the work of Cláudia Zimmer between the look and the site

DANIELA MENDES CIDADE*

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

*Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (IA/UFRGS). Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, UFRGS. Doutora em Arquitetura, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Arquitetura (FA), Departamento de Arquitetura. Av. Sarmento Leite, 320. CEP 90050-170. Porto Alegre. Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: arq01@ufrgs.br

Resumo: O trabalho da artista brasileira Claudia Zimmer, nascida em Florianópolis, Brasil, consiste em utilizar-se de simulações de sua “meia” possibilidade/impossibilidade visual, para implantar elementos físicos diante da objetiva da câmara. A partir do trabalho de Zimmer, o artigo propõe uma reflexão sobre a questão da fotografia e sua inscrição na paisagem como um processo de sublimação, onde a percepção de presenças luminosas e sombrias antes não reveladas apontam para uma possível cicatrização de fissuras.

Palavras-chave: fotografia / paisagem / sublime.

Abstract: *The work of the Brazilian artist Claudia Zimmer, born in Florianópolis, Brazil, consists of using simulations of her “half” visual impossibility, to implant physical elements face the camera lens. Departing at the work of Zimmer, the article proposes a reflection on the question of photography and its inscription on the landscape as a process of sublimation, where the perception of light and dark presences previously undiscovered point to a possible healing of fissures.*

Keywords: *photography / landscape / sublime.*

Introdução

O artigo propõe uma reflexão sobre a questão da interposição de elementos na paisagem como uma maneira de revelar presenças antes não percebidas, a partir da produção plástica da brasileira Claudia Zimmer. A artista, nascida em Florianópolis, Brasil, em 1968, interessou-se pela fotografia de paisagem em função de uma dificuldade de percepção visual: um problema congênito em um dos olhos, uma espécie de cicatriz, que a impedia de ver com clareza. O trabalho de Zimmer consiste em utilizar-se de simulações de sua “meia” possibilidade/impossibilidade visual, para implantar elementos físicos diante da objetiva da câmara para revelar uma presença até então desaparecida.

A ideia de paisagem, conforme Maderuelo (2007) não é sinônimo de natureza, nem tão pouco é o meio físico que nos rodeia ou sobre o qual nos situamos, mas se trata de um *constructo*, de uma elaboração mental que realizamos através dos fenômenos da cultura” (Maderuelo, 2007: 12). Desta forma, a paisagem não é abordada por um olhar frontal, mas pela observação de seus reflexos na arte, buscando uma maneira de revelar como a linguagem artística, mais especificamente a fotografia, se inscreve na paisagem. Para refletir sobre a paisagem, modificando-a, ou, ao contrário, revelando uma presença inédita, parte-se das seguintes questões: Qual o papel da fotografia diante da paisagem? Como a interposição de um obstáculo entre o olhar (fotográfico) e a paisagem pode levar a um processo de sublimação e à percepção de presenças luminosas e sombrias antes não reveladas, apontando para uma possível regeneração curativa, cicatrizando fissuras?

1. A sublimação do olhar

Claudia Zimmer, interessou-se pela fotografia de paisagem a partir de uma dificuldade de percepção visual. É importante observar que a artista nasceu em uma região do Brasil onde a singularidade da paisagem desempenha um papel importante no imaginário, com praias e amplos espaços panorâmicos e praias pitorescas, e que transformaram o litoral em um lugar de peregrinação e de atração turística. A paisagem tornou-se objeto de identidade da ilha de Florianópolis, no Brasil, se transformando em um produto da atitude cultural frente ao entorno físico e geográfico e seus recursos.

O trabalho de Claudia Zimmer consiste em utilizar-se de simulações de sua “meia” possibilidade/impossibilidade perceptiva, ou seja; implantação de elementos físicos diante da objetiva da câmara. Essa interposição torna-se uma estratégia para revelar uma presença até então não percebida ou representada (Figura1).

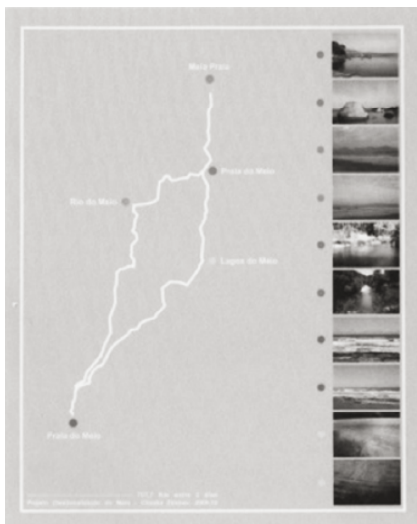


Figura 1 · Claudia Zimmer, *Mosca volante I*, 2007.

Fonte: Claudia Zimmer.

Figura 2 · Claudia Zimmer, *Mapa do Meio*, 2008-presente.

Fonte: Claudia Zimmer.

Para refletir sobre as maneiras de abordar a paisagem, modificando-a, ou, ao contrário, revelando uma presença inédita, o trabalho da artista circula entre ambiente e meio ambiente, baseando-se na linha de transversalidade entre sujeito/paisagem, onde essa barra de transversalidade separa e ao mesmo tempo liga sem adicionar e nega sem romper. A partir desse princípio, a paisagem é abordada a partir do conceito de visita de Serres (1994) que relaciona a experiência no espaço ao ato de deslocamento, pois, “ver pressupõe um observador imóvel, visitar exige que percebamos ao movermo-nos” Serres, 1994: 65). Meia percepção, meio-ambiente, meia-paisagem: esse jogo de palavras levou a artista a um processo de sublimação e a uma posterior conceitualização de sua prática artística, a partir da criação de um sistema e a submissão do trabalho plástico à execução de determinadas regras baseadas nessa preposição onde a palavra MEIO estivesse presente: meia paisagem, meia praia, meio ambiente (Figura 2).

A dimensão e os desdobramentos políticos do trabalho, longe de serem puramente panfletários aparecem na medida em que Zimmer aborda um assunto que poderia nos levar diretamente a uma suposição política. A interposições de obstáculos na paisagem, obstáculos esses também físicos, como construções em regiões de encosta, morros e praias, como verdadeiras feridas na paisagem, também não despertariam para um questionamento sobre a controvertida ocupação do meio ambiente?

Certos trabalhos de Zimmer tem como suporte o papel-jornal, que lembra esse caráter panfletário do meio, mas que para a autora tem apenas uma função de apagamento, de diluição de formas da fotografia, de interposição de um véu sobre a paisagem. O projeto artístico em realização desde 2008 denominado *A Cartografia do Meio* (Figura 3 e Figura 4), consiste em:

mapear e percorrer lugares cujo nome contém a palavra ‘meio’ ou ‘meia’. Na realização deste trabalho, algumas regras e operações são estipuladas *a priori*, tais como: levantar pontos de relevância em um trajeto, visitar estes pontos, fotografar suas paisagens, realizar imagens *semi-visíveis* e imprimi-las em papel jornal, realizar outros tipos de imagens, fazer intervenções e deslocar-se novamente até um outro ponto. Advindo destas operações e deslocamentos está-se construindo o *Mapa do Meio* (Zimmer, 2009: 17).

O meio, o substrato, o suporte que não se descola de sua função: o jornal, a notícia, como recurso estratégico. Mesmo sem o cunho contestador do panfleto, Zimmer continua:

A princípio, propunha-se apenas fotografar determinados lugares para realizar imagens que apresentassem certo apagamento das formas e diluição de contornos.



Figura 3 · Claudia Zimmer, *Meia Praia* — da série *Cartografia do Meio*, fotografia impressa em papel-jornal, 2008. Fonte: Claudia Zimmer.

Figura 4 · Claudia Zimmer, *Rio do Meio* — da série *Cartografia do Meio*, fotografia impressa em papel-jornal, 2008. Fonte: Claudia Zimmer.

Entretanto, a ida aos lugares para a realização de tais fotografias e o processo de retorno, o fato de fazer o levantamento por meio da internet de como chegar a alguns destes locais usando para isso a visualização de um mapa rodoviário unido à experiência de percorrer este trajeto, as regras previamente determinadas para realizar alguns trabalhos, foi configurando e consolidando o que vem a ser a cartografia neste meu projeto artístico (Zimmer, 2009: 18).

Seria esse um processo de cura da e pela paisagem?

O suporte escolhido para as imagens fotográficas de Zimmer carrega consigo a capacidade política do trabalho: a procura do artista por suportes não convencionais, originário de outro tipo de mídia, para falar de temas como a utopia e as transformações, e a capacidade de nos fazer pensar sobre o entorno de maneira diferente. Abre-se aqui os parênteses sobre os sutis limites entre o político e o panfletário, sobre os ferimentos na paisagem e suas suturas: Se o referido processo de ocupação de espaços da paisagem com edificações torna-se um problema grave nos últimos tempos na região de Florianópolis, a obra da artista poderia ser lida como uma manifestação do caráter irregular e complexo do processo de “patrimonialização” da paisagem.

A iconografia geomorfológica da Ilha de Florianópolis só obteve uma legislação que a protegesse nos últimos anos. Essa desordenada utilização do solo provocou uma série de problemas na Ilha. Enchentes terminaram fazendo com que o avanço do mar destruísse uma série de construções à beira mar, principalmente as localizadas ao sul da ilha, como Armação.

2. Ruínas da paisagem

Ruína lembra sublime, e o conceito de sublime se refere tanto às ruínas clássicas como às contemporâneas. O sublime tem a origem no trágico, no patético. Vem do latim *sublimis*, que quer dizer elevado. O adjetivo qualifica as formas de sacrifício, da abnegação e do heroísmo humano quando enfrenta os perigos incontroláveis da natureza. Por isso a erupção de um vulcão, um terremoto, ou uma tempestade possuem uma estética do sublime: Diante da força, há uma possibilidade de retomada da vida. O conteúdo político das manifestações do sublime poderia estar situado nas transmutações do homem por amor (a uma causa), que poderiam levar também a uma transformação pelo sofrimento, ou por uma paixão, finalizando com o processo de regeneração, de cura

Nossos sentimentos apresentam-se geralmente em conflito quando em frente aos restos da destruição: de um lado o horror da destruição, da perdas. De outro, a curiosidade pelas pequenas histórias de heroísmo, de sublimação, de cicatrização. Atrás de tudo, a política de ocupação territorial e suas fissuras.

Isso é revelado pela fotografia. Teria algo de sublime na própria estética da linguagem fotográfica que a transformasse em um meio privilegiado na escolha dos artistas para se debruçar sobre essas ruínas contemporâneas? Como é possível que a ruína, aquela que enaltece o poder de destruição da natureza, como o mar, tentando tomar de volta um espaço que foi interposto entre ele e a paisagem pelo homem nos produza uma estética na contemplação?

A ruína está cada vez mais presente em forma de fotografia seja nas paredes dos museus e galerias atuais. A estética da ruína representa transformação, presença do passado e possibilidade de reconstrução. A ruína, conforme autores como Olivares (2006), é uma categoria simbólica que vem do Renascimento. O homem do Renascimento tinha a plena consciência que estava vivendo em um período de esplendor. Por isso, volta-se ao passado, à Roma e Atenas, que ficaram como ruínas. A ruína representa uma associação entre presente e passado gloriosos. Entretanto a ruína é bipolar: ela simboliza na filosofia e na literatura tanto aspectos nobres de transformação e de melhora, de renovação, como de destruição e de tragédia irremediáveis. A tecnologia ajuda a construir prédios cada vez mais altos, verticais, interpondo-os na paisagem, nas praias. Mas as forças descontroladas da natureza, do mar tentando reconquistar seus espaços ocupados pelo homem nos lembram que tudo pode voltar ao que era antes.

Essa característica de bipolaridade talvez seja o elemento que permita, tanto no terreno da imagem, não só na fotografia, como também na escultura e pintura, transformar a ruína como uma chave para processar nossas contradições internas. O artista tem muito pouco controle sobre o processo em que se engaja na construção de coisas, de imagens, assim como tem pouco controle sobre o seu próprio destino. Ao enfrentar inúmeros obstáculos, a figura da criação aparece ao artista como um caminho descendente onde a realidade pode ser alcançada através de atos de destruição: martelar, serrar, cortar. São instrumentos que o artista utiliza em uma guerra particular, cujo objetivo é a liberdade, e o preço a pagar é a ruína. O artista é o vanguardista de seu próprio campo de batalha, um operário demolidor de seu próprio canteiro de obras. Destruir para criar.

O trabalho plástico de Claudia Zimmer e à relação paisagem/imagem por ela estabelecido: uma falha, um anteparo, um obstáculo, rachadura, uma ruína, uma falta ou um excesso no meio do processo de percepção poderia enaltecer a distância que existe entre essa percepção e a realidade? E de que maneira essa falha, ou esse excesso, pode ser um conceito operatório para um trabalho em fotografia e em Arte, apontando para a fenomenologia do sublime, ou seja: uma regeneração da paisagem?

Conclusão

O trabalho de Zimmer surge de uma *meia cegueira*, de uma impossibilidade de completude, para tornar-se conceito. A partir desse *meio*, a artista passa a fazer uma catalogação de lugares que por algum motivo levam em seu nome o adjetivo *meio*: Meia-Praia, Praia do Meio, etc. Da ligação física entre esses lugares surge uma cartografia com as suas fissuras.

O trabalho da artista apresenta o potencial político que desdobra-se para interpretações mais amplas sobre o conceito do sublime na paisagem e suas relações com a fotografia, e na maneira como um desastre se interpõe no meio, revelando determinadas fissuras e chamando a atenção para possíveis perguntas e respostas, políticas.

Mas não é o panfleto ou o sensacionalismo de luta pelo meio ambiente a razão do trabalho da artista. Antes de tudo, situo aqui o sublime como possibilidade de regeneração. A noção de que o sublime extrapola a percepção, promovendo um processo de teatralização do extremo, do ilimitado, no espaço fenomenológico, apontando para uma purificação da experiência espacial da paisagem, me parece ser a abordagem mais pertinente nesse trabalho da artista.

A sucessão de pontos de vista diversos das paisagens por onde a artista visita acabam por revelar uma presença até então desapercibida. Um processo possível de participação na invenção da paisagem a partir de uma falha, de uma violação, apontando para a invenção de uma fenomenologia do sublime como possibilidade regeneradora da paisagem.

Referências

- Maderuelo, Javier (2007) *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores. ISBN 978-84-96775-15-2.
- Serres, Michel (1994) *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN 972-8407-16-5
- Zimmer, Claudia (2009) *Meia Paisagem Meia*.

- Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PPGAVI — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Olivares, Rosa (2006) "La incomprensible belleza de la tragédi". *Exit*. ISSN 1697-5405. Nº 24: 14-22.

La pintura de Damaris Pan: desvíos y anomalías

The painting of Damaris Pan: deviations and anomalies

ASIER LUZARRAGA GARBISU*

Artigo completo submetido a 27 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*España, artista visual, performance. Licenciatura de Filosofía, Universidad Pública del País Vasco (UPV/EHU). Máster Universitario en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria, UPV/EHU.

AFILIAÇÃO: Universidad Complutense de Madrid, Av. Séneca, 2, 28040 Madrid, Espanha. E-mail: aluzarraga@gmail.com

Resumen: Reflexión teórica y práctica artística se convierten en Damaris Pan en una misma cosa. El cuestionamiento acerca de la relación que el arte mantiene con ciertos valores heredados, en cuanto a bien, verdad y belleza, la lleva a realizar un tipo de pintura en que se replantea los modos de hacer y mirar la imagen. La práctica artística no podrá responder a través de los tópicos, clichés, fórmulas y formas establecidas de representación. Es desde esta preocupación que Damaris Pan trabaja en su taller la nueva forma de cada nuevo desvío.

Palabras clave: pintura / valores / desvío / Damaris Pan.

Abstract: *Theoretical reflection and art practice become the same matter in Damaris Pan. Inquiring about the relationship between art and inherited values, like good, truth and beauty, leads her to make a kind of painting that intends to rethink the way of doing and looking at the image. Art cannot give answers through topics, clichés, formulas and established forms of representation. It is on this concern that Damaris Pan works in her atelier about the new shape of each new deviation.*

Keywords: *painting / values / deviation / Damaris Pan.*

1. Introducción

Damaris Pan (Mallabia, País Vasco, 1983) realizó sus Estudios de Bellas Artes en la UPV/EHU y en la KHB de Berlín. Actualmente reside en Bilbao, donde comparte taller con otros artistas vascos y es, además, profesora de pintura en la Facultad de Bellas Artes en la UPV/EHU desde el 2014 (Figura 1). Su obra pictórica adquiere notoriedad en los últimos años y recientemente obtiene distintas menciones.

La pintura de Damaris Pan linda con lo escultórico (en términos de presencia física) y se aleja de efectos de carácter más fotográfico o ilusionista. Sus preocupaciones son principalmente formales, en la medida en que la forma expresa lo que es inherente a ella y no como formalismo fatuo. La pintura adquiere así en su trabajo significación propia para generar ella misma encuentros y desencuentros infatigables con los valores de lo bueno, lo bello y lo verdadero.

Si el artículo se centra mayormente en la obra pictórica de la autora, también tiene en cuenta su trabajo escritural, tanto a nivel poético como ensayístico, así como su tesis doctoral *Lo Bueno, Lo Bello, Lo Verdadero. Desvíos y anomalías*, defendida en 2014 y distinguida con la mención Cum Laude (título al que alude el propio título del presente artículo). Su práctica será, por lo tanto, compañera inseparable de la investigación teórica que en el campo de la estética desarrolla la artista y viceversa.

2. De normas y valores

En su Tesis Doctoral Damaris Pan investiga los modos en que distintas manifestaciones artísticas, a través de desvíos y anomalías culturalmente vituperadas pueden alterar los valores más enraizados de lo bueno, lo bello y lo verdadero.

Representativo de ello es el vídeo que presenta en el apartado experimental de la tesis, bajo el título de "Animeta" (2012) y realizado por el colectivo IBB (Figura 2). Con la presentación de este vídeo Damaris Pan documenta una acción que se debate entre cierta ingenuidad y transgresión, pretendiendo suscitar diversas polémicas en el campo del arte.

Dos individuos vestidos de negro, con sus identidades cubiertas bajo pasamontañas, fuerzan la cerradura de una casa ajena y entran -lo que penalmente podríamos designar allanamiento de morada- para realizar el consuetudinario acto de comerse un huevo (freírlo, ingerirlo y fregarlo). El habitante de la casa sólo podrá advertir el paso de estos extraños en la ridícula falta de un huevo y en la fotografía instantánea -en la que aparece el extraño del pasamontañas sentado en su cocina- que encontrará en su mesilla. Tras la inofensiva, pero sí delictiva, acción se comprometen los valores de intimidad y propiedad de nuestra



Figura 1 · Damaris Pan, *Autorretrato*, 2015. Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.

Figura 2 · Damaris Pan, Fotograma del vídeo "*Animeta*" (2012) del Colectivo IBB. Fuente: cesión de la artista.

sociedad. Se pone de manifiesto la vulnerabilidad de los mismos, no sólo a través del quebrantamiento, sino también por el descrédito que hacia ellos se genera al haberse transformado el potencial de robo (atentado a la propiedad) en un ovívoro acto familiar (atentado a la intimidad).

A través de esta pieza queda en entredicho hasta qué punto la obra de arte ha de respetar ciertos valores morales y hasta qué punto el artista está realmente dispuesto a ir más allá del bien y del mal (Nietzsche, 1982) y a autonomizar el arte de la esfera de lo moral y de lo ético (Bourdieu 1995).

Desde lo cotidiano, desde el absurdo, desde los vacíos entre lo legal y lo ilegal, desde lo directamente ilegal, entre el bien y el mal; esta obra se sitúa en la línea de trabajo de artistas como el suizo Roman Signer, el colectivo ruso Voina, así como el trío esloveno Janez Jansa, el sueco Adams o el arquitecto sevillano Santiago Cirugeda, en el sentido en que se pretende interrogar las maneras de pensar, dislocar la convención a la hora de percibir y de sentir; concibiendo tal tarea inherente al arte. La creación produciría así algo eidéticamente nuevo. Por eso, de modos diversos, se habrá de indagar en el arte como desvío y en el desvío como arte.

3. De la pintura

El hacer artístico de Damaris Pan acaece principalmente en la pintura. Ésta no se somete a exigencias miméticas, a modo de representación tradicional de realidades existentes o de leyes físico-temporales.

Lo pictórico habrá de ser simultáneamente causa y efecto en la obra. La pintura como contenido mismo de la pintura, sin depender de un discurso letrado que explique cierto contenido agregado o lo que la obra "quiere decir". La obra cobra y genera efecto en el mismo momento en el que se presenta ella misma como una nueva realidad.

Iñaki Imaz (1965), comisario de la exposición *Ojo para mano* (Andoain, País Vasco, 2016) en que la artista participó, explica la pintura como una liberación de la mano de la subordinación habitual del ojo. Desde lo matérico se produciría así una ruptura con el orden impuesto por la relación ojo-cerebro, para imponérsele una relación de carácter más bien háptico, como ojo-mano. Deleuze desarrolla esta noción a través de la metáfora de un tercer ojo:

Hapto quiere decir tacto, un tacto del ojo, un sentido háptico de la vista. (...) Yo sugeriría que quizás la pintura hace nacer un ojo en el ojo (...) ¿Tendríamos dos ojos ópticos, dos ojos para hacer la visión óptica y luego un tercer ojo, un tercer ojo háptico? (...) ¿Hay un ojo háptico fuera de la pintura? — se pregunta — "Digo tercer ojo no porque esté en el cerebro. No está en el cerebro, está en el sistema nervioso pero allí, en medio de los otros dos. (Deleuze, 2007:205).

Retirar el monopolio habitual al ojo facilita que la pintura se pueda palpar. En este sentido la pintura puede acercarse más a una dimensión escultórica que a la imagen fotográfica (Figura 3).

Desde esta perspectiva, hacer arte (en este caso desde la pintura) supone no quedarse satisfecho con los códigos de comprensión y representación. El trabajo del artista ha de ser la búsqueda constante por fraguar nuevos códigos a través de permanentes dudas e imprecisiones. Son, para Damaris Pan, aquellas “zonas que no se ven bien” las que pueden incitar una mirada nueva. Aquí cito un texto aún inédito de la artista:

Me gustan las zonas que no puedo ver bien. En el cuadro un gris cruzado con verde y naranja. Después un blanco oscuro lo arrastra y el negro intenso lo atraviesa todo hacia atrás. Yo me quedo y no sé si es negro (cueva) o es negro (murciélago) o es negro (mejillón). El plano naranja es el que mete y saca todo. Esa zona que no me deja ver es como si me hiciera ciega que no ha visto y empieza a ver y como no sabe ver entonces mira. Las zonas que no puedo ver bien me hacen mirar. Me gustan esas zonas. (Pan, 2016. Texto cedido por la artista).

El riesgo está en la medida en que se agranda la duda, hasta qué punto se puede permitir la imprecisión, hasta qué punto caminar por el filo del acantilado, sin caer. Francis Bacon, al hablar de su proceso pictórico, detectaba este deseo y este peligro al señalar que “uno quiere hacer eso de caminar justo al borde del precipicio” (Sylvester, 2003:36). Así, en la construcción del cuadro se ejecutan labores de equilibrista, se desata, se desvía y se crea un nuevo código.

3.1. El desvío de la metodología

La etimología de “metodología” propone “tomar camino”, mientras que “desvío” predica completamente lo contrario, abandonar la vía, salirse del camino. Hablaríamos, entonces, de tomar el camino de irse saliendo del camino o caminar saliéndose. Damaris Pan explica su hacer a través de este fragmento lírico:

Empiezo a caminar y me preguntan dónde es. Yo digo no sé. Que sé hacia dónde echar a andar. Y me preguntan qué calle. Y no sé, pero sé que hacia ahí no. Y voy pensando en cómo en las ciudades me muevo. No un mapa, sino una mínima memoria e inconsciencia. Y las cosas van viniendo. Es una manera como una mía básica herramienta (Pan, 2016. Texto cedido por la artista).

Siguiendo este modo de proceder, que se define, como ella dice, en la suma de cierto saber, cierta intuición, cierta inconsciencia y atención, la creación no puede consistir en dar con formas exitosas y repetirlas a modo de receta, sino,



Figura 3 · Damaris Pan, *Sin título*, 2016. Óleo sobre papel, 80x110cm. Fuente: cesión de la artista.

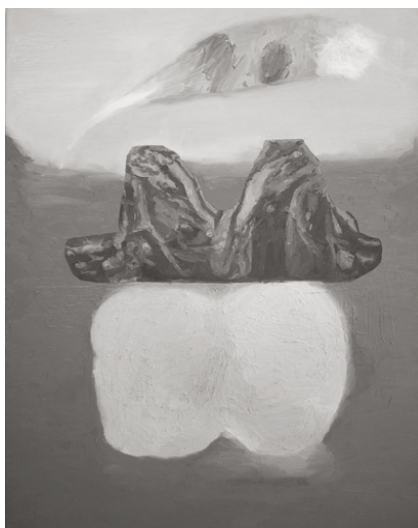


Figura 4 · Damaris Pan, *Sin título* (fase 1), 2016.
Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.

Figura 5 · Damaris Pan, *Sin título* (fase 2), 2016.
Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.

Figura 6 · Damaris Pan, *Sin título* (fase 3), 2016.
Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.

Figura 7 · Damaris Pan, *Sin título* (fase 4), 2016.
Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.

al contrario, de tratar de deshacerse poco a poco de todos los clichés, que como fantasmas amenazan constantemente la obra.

De este modo, la artista intenta establecer con cada pintura una relación *ad hoc*, sincera. Que el cuadro no sea lo que la artista espera en un principio de él, al igual que tampoco la artista sea lo que de ella se espera en el cuadro.

Cuando vemos el resultado final de un cuadro de Damaris Pan no podemos imaginar la infinidad de cuadros posibles que se esconden bajo su superficie. La falta de miedo a descartar, a prescindir, a tapar, a solapar, a hacer desaparecer en un instante una semana de trabajo bajo una nueva capa, es una cualidad. En los cuadros podremos observar las trazas de esta lucha en la riqueza de texturas y colores que a veces se aprecian por debajo de las capas superiores. La superposición es la disposición a perder para ganar. Y un acierto se convierte de pronto en un eje inmóvil, como esqueleto provisional, sobre el que todo parece articularse. Del caos empieza a aparecer un orden, de lo deforme una forma.

Las Figura 4, Figura 5, Figura 6 y Figura 7 son el registro fotográfico de una de sus obras. La Figura 8 será el producto final. De este modo damos cuenta de las transformaciones que sufre su pintura a lo largo del proceso.

En la artista existe cierta tendencia a contraponer elementos de índoles distintas como pruebas de equilibrio, pero no vale cualquier casamiento. La articulación se da cuando la suma de esas dos diferencias permite aparecer una tercera, que deja de ser una y deja de ser la otra, para darse como forma nueva. Formas que en el caso de Damaris Pan tienen en general algo de sintéticas, de tensas, de icónicas. En las Figuras 9 y 10 se puede ver la manera en que se articulan órdenes distintos en una misma pieza.

Una de las eternas preguntas: ¿Cuándo se concluye un cuadro? Esto ocurre cuando se produce una relación entre los elementos que a la artista le parece que:

ya está, que el todo está ahí en ese momento, que la obra está ahí bien ya ella sola, que lo pequeño es de pronto lo grande y lo color es sombra y al revés y ya no quieres quitar nada porque ya lo quieres todo (Entrevista con la autora).

En ese momento amanece nuevo código, un nuevo símbolo, al que hay que atreverse a mirar.

4. Conclusión

Hemos presentado a la artista vasca Damaris Pan a través del análisis de su trabajo pictórico y también a partir de reflexiones teórico-prácticas recogidas de su tesis doctoral, en las que se el arte como desvío, anomalía y quebrantador de

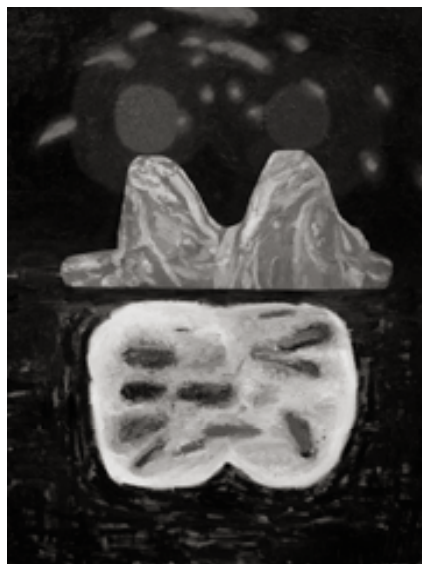


Figura 8 · Damaris Pan, *Sin título*, 2016. Óleo sobre lienzo, 81x65cm. Fuente: cesión de la artista.

Figura 9 · Damaris Pan, *Sin título*, 2016. Técnica mixta sobre papel, 150x110cm. Fuente: cesión de la artista.

Figura 10 · Damaris Pan, *Sin título*, 2015. Óleo sobre lienzo, 146x114cm. Fuente: cesión de la artista.

valores. Con ello se ha tratado de demostrar cómo reflexión teórica y práctica artística se convierten en su caso en una misma cosa.

Pensar la relación que el arte mantiene con ciertos valores heredados en cuanto a bien, verdad y belleza, conduce a Damaris Pan a realizar un tipo de pintura en que se replantea los modos de hacer y mirar la imagen. En esta línea aparece la pintura como conformadora de nuevos mundos, de nuevos valores, que tratan de, al menos, rasgar los hábitos de hacer y ver las imágenes.

Partiendo de tales nociones de desvío y anomalía, hemos visto cómo es eso precisamente lo que se le escapa al método, siendo esta una de las características principales a destacar en el proceso de trabajo de la artista. Así, el arte no podrá responder a través de fórmulas, sino de no-fórmulas. Y es desde esta preocupación que Damaris Pan sigue trabajando la nueva forma de cada nuevo desvío.

Referencias

Bourdieu, Pierre. (1995) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Madrid.

Deleuze, Gilles (2007) *Pintura. El Concepto de Diagrama*. Cactus, Buenos Aires.

Imaz, Iñaki (2016) *Esku azpi begi / Ojo para*

mano. In Eremuak [Consult. 2017-01-20]. URL <http://www.eremuak.net/es/harriak-exposicion-esku-azpi-begi-ojo-para-mano>

Nietzsche, Friedrich. (1982) *Más allá del bien y del mal*. Alianza editorial, Madrid.

Sylvester, David (2003) *Entrevista con Francis Bacon*. Thames and Hudson Ltd., Londres.

Felippe Moraes: Tudo o que nos ultrapassa

Felippe Moraes: Everything that is beyond us

SUSANA ROCHA*

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

*Portugal, artista visual. Mestre em Ensino de Artes Visuais, Universidade de Lisboa. Mestre em Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Licenciada em Pintura, FBAUL.

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

Resumo: O presente artigo desenvolve uma breve reflexão sobre a obra plástica do artista brasileiro Felipe Moraes, nascida de uma aliança aparentemente paradoxal entre metodologia científica e busca espiritual. Ao longo do texto são analisadas não só as suas motivações como as obras que lhes dão forma. Conclui-se que a obra de Moraes é um elogio singular à condição humana, e ao ímpeto da busca por compreendê-la nas suas distintas dimensões.

Palavras-chave: Felipe Moraes / Arte Contemporânea / Método / Espiritualidade / Paradoxo.

Abstract: *The following article develops a brief reflection on the plastic work of the Brazilian artist Felipe Moraes, triggered by a seemingly paradoxical alliance between scientific methodology and spiritual search. Throughout the text not only his motivations are analyzed but also the works that were shaped by them. It is concluded that the body of work of Moraes is a singular praise to the human condition, and to the permanent quest to understand it in its distinct dimensions.*

Keywords: *Felippe Moraes / Contemporary Art / Method / Spirituality / Paradox.*

Introdução

Arte e ciência têm, ao longo da história, oscilado entre uma relação íntima e convergente e uma relação conflituosa e dissonante, que revela as assimetrias possíveis entre dois grandes campos que acompanham o percurso da humanidade. Se a estes adicionarmos a fé, como uma terceira grande força motriz do ímpeto do ser humano e como um terceiro grande produto do nosso intelecto, estamos perante uma trindade de complexas e profundas relações, com múltiplas nuances e idiossincrasias, que tornam possível formular todas as grandes questões sobre cada uma das equações que nos ultrapassa.

É neste cruzamento de universos que podemos encontrar a obra de Felippe Moraes, artista brasileiro oriundo do Rio de Janeiro, cidade onde nasceu em 1988.

Actualmente doutorando em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Felippe Moraes é um artista plástico representado pela proeminente Galeria Baró de São Paulo, tendo sido, entre outras relevantes distinções, escolhido como finalista do Prémio EDP (SP) e financiado pelo Prémio Arte Monumento 2016 (FUNARTE).

1. A ciência como método para questionar a ciência

Nem mesmo catalogando consigo compreender a dimensão subjectiva do mundo.
(Moraes, comunicação pessoal)

Felippe Moraes tem construído, no decorrer dos últimos anos, uma obra que alia dois aspectos basilares da nossa cultura: uma metódica racionalidade científica focada nos processos e nos valores mensuráveis, e a procura de algo transcendente que explique o que a razão não consegue.

Sentindo o mundo como a continuidade de uma dimensão espiritual, mas ciente de que a sociedade contemporânea tende a valorizar e operar a partir de verdades concretas e absolutas, Felippe Moraes aceita o desafio, e parece partir de um lugar de desconfiança deste sistema estritamente racional — onde tudo precisa de ser logicamente comprovado e respondido — para instrumentalizar e usar regras e processos científicos de um modo subversivo, chegando a um lugar de fé em algo maior e sem nome.

Assim, a matemática enquanto linguagem limitada pelas suas próprias regras e vocábulos torna-se, neste contexto, insuficiente ao invés de uma provedora de verdade absoluta. E a fé, numa crença que não se resume à ideia de Deus, pode traduzir-se apenas num desejo de infinito.



Figura 1 · Felipe Moraes, s/d. Fotografia de Denise Adams.
Fonte: <http://cargocollective.com/felippemoraes/Bio>

Aparentemente paradoxais, as duas ambivalências, imperativo metodológico-científico e vontade de crença numa transcendência infinita, sustentam uma procura métrica e processual, que questiona a ciência através da própria ciência. Nesse processo começamos a compreender que, também no domínio científico, existem perguntas às quais não é dada resposta por exiguidade de um conhecimento inerentemente racional no qual nos habituamos a confiar como único e constante emissor de respostas, hábito que Moraes permanentemente contraria, esforçando-se por tornar visíveis as forças imateriais que participam e, quiçá, sustentam a nossa existência.

Numa poética delicada e atenta às pequenas subtilezas, as formulações científicas evocadas tornam-se ficções entrópicas, e desse modo absolutamente contrárias ao positivismo que se poderia deduzir do aspecto formal das obras criadas pelo artista. No final, o que mais parece importar a Moraes é a busca por respostas, o desencadear de ressonâncias internas que despertem as questões mais profundas e universais da humanidade — e para as quais não é necessariamente oferecida uma resposta verificável.

Nas palavras do curador Alexandre Sá, o trabalho de Felipe Moraes:

(...) tem como material semântico a ciência. Suas fórmulas e suas fabulações estão ali. As equações matemáticas, as topologias do terreno (subjectivo e objectivo), a geologia do espaço (entre o eu e o tu) e todas as outras possibilidades de compreensão e utilização do afã quantitativo que se estabelece enquanto pesquisa. Contudo, Felipe Moraes faz uso deste material de maneira lúdica, consideravelmente ficcional, como se soubesse da verdade que atravessa tais cálculos e exactamente por isto, optasse assumidamente por desconfiar deles, torcendo-os e aplicando-os já de outra forma, na materialidade refinada dos objectos e proposições; promovendo um tipo de lastro poético que se sustenta pela coragem da sua dúvida, pela certeza inelutável de suas angústias e pela instabilidade de suas formulações plásticas (Sá: 2016).

2. Uma rede de referências

A introdução de enunciações matemáticas ou científicas como meio para tentar compreender e expressar o espiritual através da criação artística permite traçar uma extensa e antiga árvore genealógica para a prática de Felipe Moraes.

A influência da teosofia na arte existe desde tempos imemoriais; a representação da geometria sagrada na arte prolongou-se durante séculos; a matemática e a proporção áurea foram essenciais ao Renascimento; o simbolismo geométrico de carácter universalizante participou do Construtivismo; a métrica musical esteve profundamente associada à Abstracção Lírica... Porém todos estes momentos fazem parte de uma história longa e já bem contada.

Apesar de claramente se denotar a influência de antigos génios, como

Euclides ou Leonardo Da Vinci, na obra de Moraes, bem como a influência posterior de Kasimir Malevich ou mesmo de Piet Mondrian, se quisermos nomear parentes artísticos menos distantes de Felipe Moraes temos que focar, sobretudo, a contemporaneidade.

Artistas conceptuais como Walter de Maria, Joseph Kosuth e Sol Lewitt abriram caminho e revelaram-se marcantes na aceitação do método enquanto possibilidade artística, e é neles que a rede de referências de Felipe Moraes verdadeiramente se enraíza.

Acredito que, sem esses artistas, talvez não tivesse chegado às minhas conclusões. Acontece como na metáfora de estarmos sentados sobre os ombros de gigantes: só vemos alguns horizontes em dado momento histórico, porque outros estabeleceram uma estrada para que caminhássemos por ela.

Walter De Maria é particularmente importante para mim pelo trabalho “Broken Kilometer”, que discute a noção de tamanho, de proporção e de arbitrariedade das unidades de medida. Sol Lewitt interessa-me muito no sentido das regras que estabelece para desenhar e como, dessa forma, o desenho é uma manifestação directa da aplicação de um método. Kosuth, por sua vez, interessa-me por reflectir acerca da linguagem e de suas diferentes manifestações. (...)

No sentido mais transcendental do meu trabalho, inseriria, por exemplo Kasimir Malevich, Mondrian, Yves Klein e Anish Kapoor. Acredito que esses, com o passar de pouco mais de um século estão, afinal, a falar das mesmas coisas mas com linguagens próprias dos seus tempos. Falam de uma certa capacidade de ultrapassar o mundo do tangível por meio da forma e da experiência da mesma.

Como referência na arte brasileira, Antônio Dias sempre foi um artista, como eu dividido entre o pragmatismo e o espiritual. O que me interessa nele, principalmente, são as suas fases mais conceptuais, em que estabelece “grids” convocando relações humanas e mapas estelares (Moraes, comunicação pessoal).

Cada um destes fortes exemplos ecoa no universo de referências do artista Felipe Moraes, podendo a sua influência ser pressentida no decorrer da descoberta da sua obra. Assim sendo, resta-nos descobri-la.

3. O verbo e o seu peso

Em 2009, Felipe Moraes inicia a obra “Verbo” (2009-2010). Num processo quase ritualista, que demora cerca de 7 meses a ser completado, o artista recorta todas as aparições da palavra “Deus” presentes numa Bíblia.

Partindo do conceito formulado no primeiro Evangelho de João: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (JO 1:1) “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós” (JO 1:4), Moraes tenta, através deste fonema, que se torna palavra, e que impresso se materializa, encontrar e extrapolar o “verbo” que é “Deus”, para fora do texto — ou seja, materializar este



Figura 2 · Felipe Moraes, *Verbo*, 2009-2010. Bíblia e colagens sobre papel. Dimensões variáveis. Fonte: <http://cargocollective.com/felippemoraes/Obras/Verbo>

Figura 3 · Felipe Moraes, *Verbo*, 2009-2010. Bíblia e colagens sobre papel. Dimensões variáveis. Fonte: <http://cargocollective.com/felippemoraes/Obras/Verbo>

Figura 4 · Felipe Moraes, *π*, 2010-2011. Tinta dourada sobre parede branca. Dimensões variáveis. Fonte: Imagem cedida pelo artista

Figura 5 · Felipe Moraes, *π, φ e Primos*, 2016. Painéis LED. Dimensões variáveis. Fonte: Imagem cedida pelo artista

“verbo”; torná-lo “carne”; tornar o imaterial, palpável. De seguida, cataloga as 5101 aparições da palavra, em folhas A4.

Quando confrontados com os espaços vazios do livro, percebemos que a palavra “Deus” parece realmente carregar uma potência que abandonou o texto, e que agora nos confronta, vertical, na parede em frente.

É certo que a ideia de Deus, como acontece com todas as coisas, é mais poderosa que a palavra que possibilita nomeá-la. Porém, a palavra não se dilui quando separada da narrativa. Já a narrativa, com os seus espaços vazios, parece sugerir-nos poder ser preenchida com qualquer outra designação deste mesmo, ou de um outro qualquer Deus.

Num momento posterior, Felipe Moraes cria um desdobramento desta obra. Designa-o “O Peso do Verbo” (2010-2014). Numa contínua procura por dar forma ao espiritual, o artista apresenta-nos uma balança que equilibra o peso dos 5101 recortes da palavra Deus, com 15g de sal. Na parede atrás da balança, são também dispostos em frascos de vidro, mais 71 reagentes químicos. Desta forma, Moraes parece evocar a possibilidade de Deus se encontrar em potência, nas reacções químicas para as quais os vários reagentes remetem.

Neste jogo metafórico, digno de um incansável alquimista, onde o artista evidencia que tudo o que tem um peso, e que reage quimicamente, inevitavelmente existe, são usados métodos considerados científicos, que, no entanto, nos conduzem a descobertas sem resultados maiores. Embora “Deus” possa ser contabilizado, materializado e até pesado... continuamos no final do processo, precisamente onde começamos: com a desconfiança de que para verdadeiramente tornar Deus em algo concreto a metodologia científica não servirá. O trabalho de Felipe Moraes, pertence deste modo ao domínio da fenomenologia, mas remete-nos sempre para o que está para além dela. É desse modo um trabalho de evocações, onde os fracassos da ciência se tornam evidência de transcendência. Onde o relevante está para além de nós.

Porém, Moraes não desiste dos números.

4. Números, infinitos e divisões

Ainda que a relação entre ciência e espiritualidade se revele por vezes difícil, Felipe Moraes desvenda formas de fazer um permanente elogio à matemática, quando esta nos remete para o sublime infinito. É isso que acontece com a obra “ π ” (2010-2011), onde podemos observar alguns Algarismos, deste número interminável, escritos a dourado sobre uma parede branca.

É também o que é deduzido dos painéis LED designados “ π ” (2016), “ ϕ ” (2016) e “Primos” (2016). Neles vemos uma vez mais os Algarismos do número pi (número

infinito e por isso designado de irracional), os Algarismos do Número Fi (número correspondente à proporção áurea) e diferentes números primos (números apenas divisíveis por 1 ou por si mesmos, dando resultados inteiros), respectivamente.

Através destes números estranhos, carregados de poder simbólico, somos uma vez mais conduzidos a um questionamento sobre o funcionamento do universo, sobre a nossa capacidade de compreensão sobre que nos rodeia e a nossa dificuldade em aceitar a inexistência de explicações verificáveis.

Felippe Moraes atraiçoa a nossa sensação de segurança e estabilidade revelando-nos um mundo onde não só o universo macro dos números infinitamente grandes nos parece espantar, mas também um mundo onde a tendência para o sublime pode ainda ser encontrada na incomensurável divisão das coisas.

Partindo em direcção a este contexto atómico, onde todos somos feitos da mesma matéria basilar, interessa reflectir sobre "Divisão" (2011). Nela, uma unidade (um tronco), é apresentada inteira, em 13 partes iguais, dividida ao meio e dividida em quartos. Uma unidade nunca é só uma unidade, mas sim todas as divisões possíveis em direcção ao átomo. E ainda assim... parece pairar a pergunta: num conhecimento em constante evolução, o que poderemos encontrar depois do átomo? O nada? Ou será que é o tudo que reside nessa possível descoberta?

Nem mesmo Felipe Moraes se atreveria a reduzir um tronco a um átomo na sua procura obstinada por respostas. Mas a sugestão dessa ambição reside nesta sensação de progressão que nasce da crescente divisão da unidade e que a reduz, nas palavras de Raphael Fonseca, "a índices de existência que não são capazes de substituir os nomes próprios" (Fonseca: 2012).

5. Padrões invisíveis

Na sua contínua e curiosa demanda em conhecer a face oculta do mundo, Felipe Moraes tem-se focado, mais recentemente, em descobrir os padrões invisíveis que nos rodeiam. As premissas que usa são as mesmas que até aqui usou. Porém, a semântica científica fica, por hora, apenas subentendida, possibilitando um lugar de destaque a aspectos mais sensitivos, que dão origem a sedução hipnóticas originadas por movimento ou som.

Em "Movimento Pendular #1" (2014), o artista solta um pêndulo de vidro que, perdendo areia, forma no chão desenhos circulares concêntricos, com uma amplitude cada vez menor. A dança deste pêndulo prende o olhar de cada espectador e fixa-o no processo deste desenho ordenado e preciso, criado pelas leis da física.

O resultado final revela uma sobreposição complexa de curvas, que nos conduz o olhar para o centro vazio. A nossa memória cria, através do pensamento

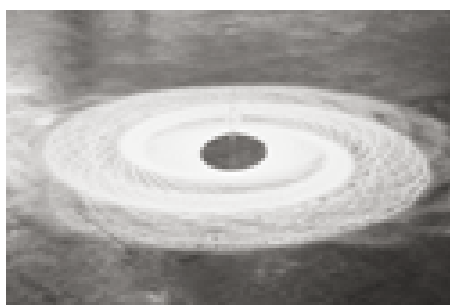
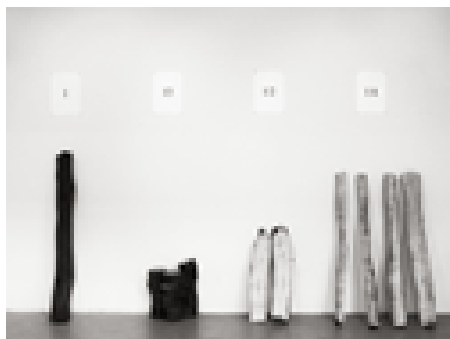


Figura 6 · Felipe Moraes, *Divisão*, 2011. Impressões inkjet sobre papel e troncos de madeira. Dimensões variáveis. Fonte: <http://barogaleria.com/artist/felippe-moraes/>

Figura 7 · Felipe Moraes, *Movimento Pendular #1*, 2014. Areia, vidro e cabo de aço. Dimensões variáveis. Fonte: <http://cargocollective.com/felippemoraes/Movimento-Pendular>

Figura 8 · Felipe Moraes, *Tubos Sonoros*, 2014. Aço inoxidável, aço e acrílico. Fonte: <http://cargocollective.com/felippemoraes/>

rizomático que lhe é característico, relações com movimentos cósmicos, com buracos negros, ou implosões de universos inteiros. Ao contrário do pêndulo de Foucault, aqui, o movimento da terra não parece o destino final.

Em “Tubos Sonoros” (2014) é a variação do som que nos desperta para o mistério que parece esconder-se dentro de cada tubo. Numa lógica que dita o funcionamento de qualquer instrumento musical de sopro, os diferentes complementos produzem diferentes variações sonoras.

O artista dá deste modo, e uma vez mais, forma ao imaterial. Convoca-o a revelar-se e a participar das suas obras, permitindo que o público faça a sua própria descoberta de um modo activo e participante.

Tanto “Movimento Pendular #1” como “Tubos Sonoros” são potentes experiências que parecem nascer do exterior para o interior. Hipnóticos, ressoam visual e auditivamente em cada espectador, ecoando muito para além do tempo em que nos confrontamos com as obras. São dois exemplos, nos quais Felipe Moraes se torna, por momentos, “um revelador, mais que um criador” (Moraes, comunicação pessoal).

6. Horizonte

Para terminar este breve percurso pela profícua obra de Felipe Moraes, é indispensável dedicar atenção a uma das suas obras mais recentes, “Monumento ao Horizonte” (2016), que pode ser encontrada no pontão Caminho Niemeyer, em Niterói — Rio de Janeiro. De certo modo, esta obra é a súplica de todos os princípios que guiam a prática deste autor, até este momento.

Partindo de uma obra anterior, “A Distância do Horizonte” (2010), onde o artista desenvolve uma fórmula matemática para calcular a distância entre o olhar do observador e o seu horizonte óptico, sendo a altura dos olhos de cada observador que determina a distância que o seu olhar pode alcançar, Moraes oferece com “Monumento ao Horizonte”, um olhar mais grandioso que qualquer outro.

Esta estrutura em aço eleva-nos, através de uma escada interior, até uma fenda que, fixando-nos o olhar, oferece um horizonte cerca de 7 km mais longo do que aquele que seria possível ver a partir de uma altitude de 0 metros.

Esta estrutura que nos eleva parece não só homenagear o horizonte, mas sobretudo a admirável busca humana por “ver mais longe”, por descobrir novas costas, olhar para lá de fronteiras, e conquistar o direito a um mundo onde é a nossa latitude de conhecimento que permite que sejamos grandes; e é a eterna busca por ampliá-la que nos orienta através do tempo.

Seu acabamento já riscado e marcado denota a ação de um tempo que ainda não passou,

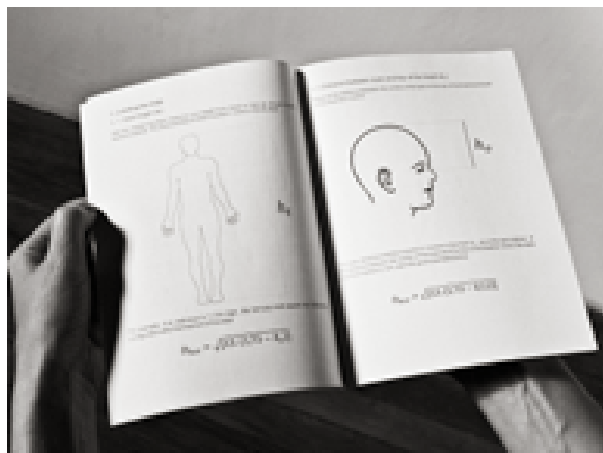


Figura 9 · Felipe Moraes, *A Distância do Horizonte*, 2010.

Formula Matemática. Múltiplos formatos. Fonte:

<http://cargocollective.com/felippemoraes/Obras/Monumento-ao-Horizonte>

Figura 10 · Felipe Moraes, *Monumento ao Horizonte*, 2016.

Aço corten. 490x90x300. Fonte: <http://cargocollective.com/felippemoraes/Obras/Monumento-ao-Horizonte>

sugerindo sua existência no mundo desde muito antes de sua instalação. Este protomirante está voltado para o oeste, como se fosse a agulha de uma bússola poente, e nada mais poético do que construir um aparato que desafia o tempo cronológico apontando sempre para o anoitecer (afinal, é no Rio que inventaram o aplauso ao pôr do sol).

De forma alongada, quando visto de frente seu aspecto oscila entre o totem e o monólito: pode ser visto como um objeto cuja presença é ancestral, ou então como elemento natural; algo construído por uma civilização antiga ou matéria orgânica que brota da própria terra, irrompida do chão. Por outro lado, também parece erguer-se como lugar artificial criado fora de nosso tempo, como se trazido para o passado-presente para suscitar o porvir e nos fazer encarar o futuro — em cada esfera distinta de apreensão da obra ativamos diferentes modos de ser, estar e se perceber no mundo. (Lima, 2016)

Esta obra sem tempo, sem época, e por isso ruína eterna e futurista, que estruturalmente oferece uma possibilidade real (a de ver mais longe), mas que não parece sustentar qualquer consequência pragmática, vale-se do seu intuito poético para nos lembrar que as descobertas de novos horizontes nem sempre devem ser comandadas por propósitos funcionais, mas por chamamentos interiores, por pulsões em direção a este infinito, que o horizonte também é.

Conclusão

Felippe Moraes propõe pensar a arte como um diálogo entre a ciência e a espiritualidade, numa constante descoberta que nos revela seres orientados para o conhecimento mas também impelidos para uma crença espiritual.

Convocando um vasto leque de referências e auto-referências, o artista cria uma obra poética, que formalmente apresenta uma linguagem científica na sua busca metodológica por algo maior do que a razão poderá explicar. Nesta ambivalência, Felipe Moraes presta tributo a uma grande dualidade da condição humana: a constante procura de conhecimento, concreto e transcendente, sobre tudo o que parece ultrapassar-nos.

Referências

- Fonseca, Raphael (2012) *1,04 Centímetros*.
[Consult. 2017-01-04] Disponível em URL: <http://www.mkgallery.org/downloads/137/104centimetrospt.pdf>
Lima, Júlia (2016) *Monumento ao Horizonte*.
[Consult. 2017-01-09]
Disponível em URL: <http://cargocollective.com/felippemoraes/Monumento-ao-Horizonte>
Sá, Alexandre (2016) *Felippe Moraes*.
[Consult. 2017-01-03]
Disponível em URL: <http://cargocollective.com/felippemoraes/Obras/Texto>

Agradecimentos

Bolseira Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

Princípio é o fim é o princípio é o fim : Arte e Ciência no trabalho de Cecília Costa

*Beginning is the end is the beginning is the end:
Art and Science in the work of Cecilia Costa*

CARLOS CORREIA*

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

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas (ESAD, Caldas da Rainha). Projecto Individual em Pintura (Ar.Co). Mestrado em Artes Visuais/Intermídia (Universidade de Évora).

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

Resumo: O presente artigo explora a obra da artista portuguesa Cecília Costa (Caldas da Rainha, 1971). Através de diversos suportes, tais como o desenho, a escultura, o vídeo e a instalação, o seu trabalho tem incidido nas ligações entre arte e ciência, facto ao qual a sua dupla formação académica em matemática e artes plásticas não será alheia. Este texto tentará também olhar para a muito estimulante e nem sempre pacífica relação entre arte e ciência, demonstrando como a proposta de Cecília Costa se apresenta como um exemplo a levar em linha de conta.

Palavras-chave: arte / ciência / desenho / escultura / vídeo.

Abstract: This article explores the work of Portuguese artist Cecilia Costa (Caldas da Rainha, 1971). Through various mediums such as drawing, sculpture, video and installation, her work has focused on the links between art and science, a fact to which his dual academic training in mathematics and fine arts will not be alien. This text will also try to look at the very stimulating and not always peaceful relationship between art and science, demonstrating how Cecilia Costa's proposal is an example to be taken into account.

Keywords: art / science / drawing / sculpture / video.

Introdução

O presente texto pretende levantar um pouco mais o véu sobre a obra da artista portuguesa Cecília Costa. Nascida em 1971, Caldas da Rainha, começou por estudar matemática na Universidade de Aveiro, tendo depois seguido para a licenciatura em Artes Plásticas na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha.

Recorrendo a diversos suportes, tais como o desenho (Figura 1), a escultura (Figura 2), a fotografia (Figura 3) ou o vídeo (Figura 4, Figura 5)), o trabalho desta artista já representou o nosso país na Bienal de Sydney em 2004, entre inúmeras outras exposições de vulto em Portugal e no estrangeiro. A sua obra encontra-se representada em diversas coleções institucionais, tais como o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação PLMJ, Novo Banco, Fundação Carmona e Costa, Fundação Leal Rios. Sobre o seu trabalho escreveram já alguns dos mais prestigiados críticos de arte, como por exemplo Delfim Sardo, João Pinharanda ou Leonor Nazaré, entre outros.

Partindo do princípio de que muita da arte contemporânea que pretende estabelecer ligações com a ciência acaba por ser redundante e aborrecida, pretendemos com este artigo mostrar o exemplo de um corpo de trabalho que, embora actuando nesse terreno movediço, o faz de um modo singularmente estimulante e inteligente. Devido à brevidade do espaço disponível, não entraremos na demonstração de exemplos de obras de arte que trabalham neste limbo de uma forma que nos parece menos válida.

1. Arte e ciência: uma relação tempestuosa ou talvez não

As profícuas relações entre arte e ciência marcam, cada vez mais, presença assídua no universo da arte contemporânea. Contudo, o que com demasiada frequência sucede é que esta relação se dá a níveis muito primários e pouco interessantes, ficando este facto a dever-se, principalmente, à pura e simples razão de que o objecto apresentado como “arte”, desta, apenas leva a pretensão de o ser e uma capa que, insuficientemente, o disfarça de tal. Dito de outra forma, são objectos cuja razão de ser se sustenta, quase que exclusivamente, na sua génese científica e sem a qual carecem da estrutura plástica que lhes permita a sobrevivência enquanto obra de arte.

Assim, alguma arte contemporânea que se reclama como operadora do muito apetecível cruzamento passível de ser estabelecido com a ciência, acaba por ser redundante, aborrecida e estéril. Redundante porque se limita a repetir o que outros já fizeram, apenas aumentando o volume, o peso ou o cheiro da obra (o que, na maioria dos casos, acaba por resultar numa penosa penalização



Figura 1 · Cecília Costa, *S/ Título*, 2009, Carvão s/ papel, colecção particular

para o incauto espectador); aborrecida, porque parece tentar à força dotar a arte de uma função prática (aproximando-a, assim, da ciência pela via mais imediata), quando é mais do que sabido que a arte não serve (no sentido mais coloquial do termo) para nada; estéril porque, querendo unir os dois campos estritamente através de processos mecânicos (levando as cores para o laboratório ou trazendo os números para o atelier), acaba por produzir objectos que não se encaixam nem num nem noutro lugar.

Parece-nos que um dos problemas que leva a que obras pretensamente híbridas, isto é, que à partida contariam com um pouco de arte e outro tanto de ciência no seu ADN, acabem por se revelar despidas quer de um quer de outro destes constituintes, se prende com uma questão de dosagem. Quer isto dizer que uma obra de arte pode ser condimentada com um toque de ciência, mas se essa medida for excedida, duas reacções têm lugar: por um lado, a obra deixa de ser arte e por outro, nunca chegará a ser ciência.

Não queremos, de modo algum, advogar que estas duas áreas de criação humana não possam ou não devam misturar-se, mas antes que é desejável que o façam sem se esquecerem da sua identidade. Obviamente, falamos aqui de obras de arte que trazem a si algo do conhecimento científico e nunca do contrário, pois não nos julgamos habilitados para tal.

Em sentido contrário a este modo inepto de aproximar arte e ciência, o trabalho que a artista Cecília Costa tem vindo a produzir, traz para o campo da arte uma pitada de ciência, que a artista doseia magistralmente, sem chegar a cair na tentação de tentar fazer a arte passar por ciência ou vice-versa. Vejamos, então, porquê e de que modos esse processo toma lugar.

2. Cecília Costa — a arte da dosagem

O trabalho que Cecília Costa vem desenvolvendo de forma reconhecida há mais de uma década apresenta-se, claramente, como a antítese do que acima descrevemos pois, não obstante a sua radicância no universo científico, ele não carece de tal filiação para sobreviver no universo artístico. Ou seja, não se esquece de que é, antes de qualquer outra coisa, obra de arte.

A tensão entre arte e ciência tem, desde o início, marcado o percurso artístico da artista. Ainda que a primeira acabe, invariavelmente, por tomar a dianteira, a outra não deixa, contudo, de enformar a elaborada estrutura conceptual que permeia o seu trabalho. Mas a operação por ela levada a cabo não se limita à exploração de meras curiosidades científicas que, de um modo ou de outro, se apresentam com capital artístico. Assim sendo, será precisamente nesses peculiares modos de pensar e de fazer que a nossa reflexão irá incidir, pretendendo



Figura 2 · Cecília Costa, *S/ Título (força fraca)*, 2016, madeira e esfera metálica, 75 x 98 x 98 cm, , colecção particular



Figura 3 · Cecília Costa, *Invernesse terrace*, 2007, 60 x 50 cm, coleção particular

tornar claro como a arte que a si chama o conhecimento científico não tem, necessariamente, de ser redundante.

Mas o que queremos, exactamente, dizer com a expressão “arte da dosagem”? Devido à sua formação académica em matemáticas puras — à qual a artista associa uma natural curiosidade pelo conhecimento científico que a leva a pesquisar continuamente, de modo informal, também por tais campos do conhecimento — ela encontra-se numa posição privilegiada para saber, com exactidão, a porção eficaz de saberes passível de transitar de um campo para outro (leia-se, da ciência para a arte), sem destituir da sua natureza aquele que recebe e sem esvaziar de sentido aquele que oferece. Acerca desta tensão entre arte e ciência, entre subjectividade e objectividade presente na obra de Cecília Costa, diz-nos João Pinharanda:

(...) Cecília Costa, partindo de pressupostos muito diversos, usa o retrato como meio pretensamente objectivo. (...) Obtém, assim, novos rostos, falsas unidades identitárias, colocando-se numa ambiguidade entre a realidade de uma investigação visual e a ficção de uma investigação científico-analítica. (...) (Pinharanda, 2005, 12)

E é isto a arte da dosagem: saber dotar um objecto de um determinado campo do saber com predicados provindos de outro, sem que a identidade de nenhum dos dois seja posta em causa.

3. Uma das máscaras da arte

E se é certo que a questão da dosagem, atrás tratada, se revela absolutamente preponderante para a construção de obras de arte que se reclamam devedoras de conhecimento científico, uma outra existe que com esta rivaliza em termos de relevância: referimo-nos à questão de a artista saber que o que faz é arte e é para ser visto enquanto tal. Ou seja, no trabalho realizado por Cecília Costa até à data, não é possível detectar qualquer vontade de que o mesmo seja lido como ciência (área de conhecimento objectiva) amolecida pelo efeito do contacto com a arte (área de conhecimento contagiada de modo inato pela subjectividade).

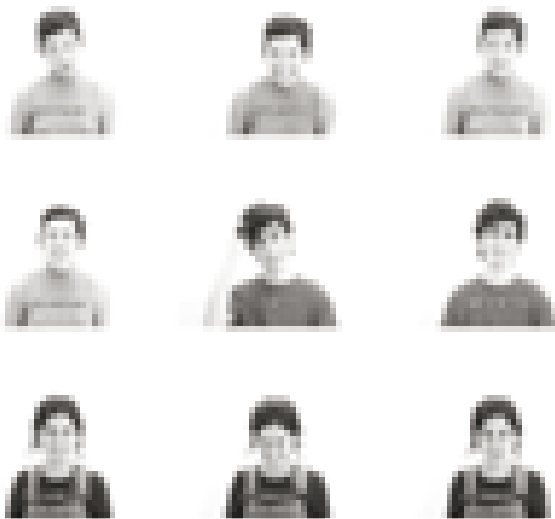
Assim, tem sido nestes dois pólos que o seu trabalho artístico tem tocado, sendo porém certo que a objectividade científica nunca chega a levar a melhor sobre a subjectividade artística. Como diz Leonor Nazaré no texto publicado no catálogo da Bienal de Sydney de 2004:

Cecília Costas's work is an investigation of a biological fact that challenges her: our constitutive bilateral symmetry. (...) This duality is a complementary coexistence of

opposites as fundamental as the interdependence of intuitive sensibility and reason, day and night, male and female, and rationality and delirium, which would become sterile without each other. (Nazaré, 2004:66).

A questão da simetria tem sido uma das mais profíguas fontes conceptuais para a artista e a presença desta, desde sempre, se fez sentir no seu trabalho, quer de um modo mais espontâneo, quer por vias mais recatadas. Como exemplo de um modo directo de tratar a questão da simetria, podemos lembrar uma das peças que a artista levou à bienal de Sydney, uma instalação video intitulada *Pli*. Nesta obra a artista criou um póster no qual escreveu o nome de diversas cores, apresentando cada palavra escrita numa cor diferente daquela que designava. Por exemplo, tínhamos *red* escrito a azul, *yellow* escrito a verde ou *green* escrito a vermelho. Depois, a artista pediu a várias pessoas que lessem o póster. Ora, o que sucede é que este exercício obriga os dois hemisférios cerebrais a trabalharem em simultâneo, não em cooperação, mas sim atropelando-se um ao outro. No campo científico, esta acção tem a designação de *efeito Stroop*, levando o nome de quem a descobriu, John Ridley Stroop, em 1935. Por um lado, a intuição mostra-nos (ver, subjectividade) que é verde, mas a razão diz-nos (ler, objectividade) que é vermelho. O que isto provoca é um verdadeiro nó em quem tenta ler o póster, traduzindo-se esse entrave em expressões de dificuldade e atrapalhação que acabam por se tornar tão divertidas quanto embaraçosas. A instalação era constituída por duas projecções, sendo que numa podíamos ver/ler o póster e noutra assistíamos àqueles que tentaram fazê-lo antes de nós.

O que nos diz esta peça em relação à questão que atrás abordámos, acerca da identidade da arte que se transveste de ciência? A resposta a esta questão reside, precisamente, na questão da dosagem: Cecilia Costa nunca quis que o conhecimento científico que está na base desta peça prevalecesse ao efeito plástico da mesma. Ou seja, o enquadramento dos vários intervenientes, as suas roupas, o fundo no qual pousaram, bem como o próprio póster e o seu design, já para não falar na dimensão da dupla projecção e no modo como esta foi instalada nas diversas salas onde tem vindo a ser exibida, todos estes componentes estéticos, acabam por ganhar a dianteira do que a peça, verdadeiramente, é. Dito de outra forma, é como se a ciência que, indiscutivelmente, se encontra na base conceptual desta obra, dotando-a de sentido e interesse, passasse para segundo (ou terceiro, talvez quarto) plano, uma vez totalmente edificada a instalação. Para completar esta lista de predicados estéticos dos quais esta peça se encontra investida, temos o facto fulcral de toda ela se desenrolar em torno de um ponto vital para o universo artístico e que é, precisamente, a cor. Assim,



VERMELHO AMARELO AZUL
 COR-DE-ROSA CASTANHO
PRETO COR-DE-LARANJA
 CINZENTO BRANCO VERDE

Figura 4 · Cecília Costa, *Pli*, 2003, DVD, coleção
 Fundação PLMJ

Figura 5 · Cecília Costa, *Pli*, 2003, DVD, coleção
 Fundação PLMJ

à pergunta “a que se fica a dever esta alteração hierárquica no seio da obra?”, respondemos o seguinte: “precisamente, à sua indiscutível natureza artística”.

Quer isto dizer que, nas mãos de um(a) artista como Cecília Costa, a ciência ou o conhecimento que desta provém, não passa por ser mais do que uma das muitas máscaras passíveis de transvestir a arte, nunca chegando a fazer perigar a sua intrínseca condição artística, mas com esta convivendo de um modo sinérgico.

4. Esticar a corda

Habitualmente, a expressão “esticar a corda”, refere-se a um qualquer tipo de abuso ou uso excessivo. Ora, se assim a entendermos, no contexto do presente artigo, pode parecer que estamos a entrar em contradição com o que atrás dissemos, acerca do que apelidámos de “arte da dosagem”. Mas talvez não seja exactamente assim. Senão, vejamos: uma das constantes que têm povoado o trabalho de Cecília Costa em tempos mais recentes, prende-se precisamente com a deformação da matéria: mesas de madeira maciça que vergam sob o peso de livros ou de uma pequena esfera, sólidos cubos cujas arestas se vêem repentinamente arredondadas, cadeiras com quase um século de existência que, à força de tanto quererem tocar numa sua semelhante, vêem a sua outrora imóvel perna alongar-se em direcção ao objecto do seu desejo. Mas vemos também pesadas peças de mobiliário assentes em frágeis copos de cristal.

Mais uma vez, o conhecimento que está na base de todos estes gestos artísticos, radica no saber de ordem científica. Mas a intervenção desta por aí se fica, não carecendo o espectador de ser, também ele, possuidor de tais conhecimentos. E isto porquê? Porque o produto final é, antes de qualquer outra coisa, uma obra de arte, logo, passível de ser desfrutada sem qualquer espécie de pré-requisito pseudo.-científico ou pseudo-filosófico. No entanto, não nos iludamos: quer a ciência, quer a teoria ou mesmo a filosofia, encontram-se fortemente enraizadas na concepção da obra de Cecília Costa mas, por via da tal “arte da dosagem”, a artista não tem necessidade de maçar o espectador com explicações que arrefecem o contacto com um objecto (seja ele um desenho, uma escultura ou um video) que se quer quente e intenso.

É desta forma que o trabalho de Cecília Costa “estica a corda”, não no sentido de usar excessivamente ou de abusar, mas sim no de nos brindar com peças que, fazendo uso da gentileza possível, nos obrigam a esticar o nosso pensamento, a alargar as concepções estabelecidas e a ver com outros olhos o mundo que nos rodeia. Tudo isto, tendo sempre como pano de fundo o confronto entre razão e emoção, tal como nos diz Delfim Sardo:

(...) Cecília Costa (...) tem vindo a usar a questão da lateralidade para falar, de uma forma mais ampla, sobre a cisão interior de todos nós. Quer na série de retratos nos quais juntava dois lados direitos (ou dois lados esquerdos) da mesma pessoa para nos fazer realizar as profundas diferenças que a nossa falsa simetria transporta, quer nos trabalhos mais recentes em que usa o seu próprio corpo para voltar a apresentar a duplicidade, o tema da divisão e da cisão interiores têm estado sempre presentes no seu trabalho.(...) (Sardo, 2006:20)

A presença do corpo, sobretudo do seu próprio, tem sido, porventura, o mais recorrente dos suportes de trabalho da artista. Esta assiduidade faz-se invariavelmente notar, seja de modo directo (nos inúmeros auto-retratos que até à data realizou) ou indirecto (as cuecas tecidas com cabelo humano que produziu em 2002). E que suporte poderia ser mais adequado para se discutir arte e ciência do que o corpo humano?

Conclusão

À laia de conclusão, podemos dizer que o presente artigo referiu alguns dos aspectos responsáveis pela esterilidade de alguma arte contemporânea que pretende cruzar-se com a ciência e, em contrapartida, apresentou, com a brevidade exigida, um corpo de trabalho (bem como um corpo trabalhado) que se move nesse terreno escorregadio de forma, quanto a nós, absolutamente eficaz. De um modo geral, pretendemos deixar abertas portas pelas quais a passagem para estes caminhos híbridos se faça de modos estimulantes e compensadores.

Referências

Nazaré, Leonor (2004) "Cecília Costa: de cada lado de nós", In *On Reason and Emotion*, Sydney, ed. Biennale of Sydney
Pinharanda, João (2005) "Figuras portuguesas para uma comunidade universal",

Portugal, algumas figuras, Lisboa:
Gabinete das Relações Interculturais do
Ministério da Cultura
Sardo, Delfim (2006) "Memória e futuro",
Lisboa: Ministério da Economia e da
Inovação.

Un espacio intermedio para la reflexión: UNA COSA por Irantzu Sanzo

*An intermediate space for reflection:
ONE THING by Irantzu Sanzo*

IRANZU ANTONA CHASCO*

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

* España, artista visual. Diploma de Estudios Avanzados en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco UPV/EHU. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Campus de Leioa. Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa Bizkaia, Espanha. E-mail: iranzuantona@gmail.com

Resumen: Irantzu Sanzo apuesta por un arte que cuestiona las cosas y se interroga a sí mismo. Sanzo expuso el proyecto UNA COSA en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte en 2013 situándonos en un espacio intermedio para la reflexión, en él nos hace partícipes del encuentro entre distintos cuerpos.

Palabras clave: espacio intermedio / reflexión / encuentro.

Abstract: Irantzu Sanzo bets on an art that questions things and questions itself. Sanzo presented the project UNA COSA at the Centro de Arte Contemporáneo Huarte in 2013, situating us in an intermediate space for reflection, in which he makes us participate in the encounter between different bodies.

Keywords: intermediate space / reflection / encounter.

Introducción

La obra de Irantzu Sanzo (Pamplona, 1985) comparte algunos rasgos característicos de la modernidad como son la importancia de lo estructural y lo racional, aunque su obra va más allá, genera un diálogo entre lo formal, lo sensible y lo conceptual. Un diálogo sin duda que provoca poniendo el foco en el medio, creando un espacio intermedio para la búsqueda, enseñándonos la fisura por donde debemos entrar a observar.

Este artículo pretende dilucidar algunas claves necesarias para la aprehensión de su obra a través del proyecto UNA COSA que mostró en 2013 en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte (Figura 1).

Se graduó en 2008 y realizó el Máster en Investigación y Creación en arte en 2010 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. En la actualidad además de su trabajo como artista desarrolla su investigación de tesis doctoral. Ha estado becada en Banff Centre en Canadá y seleccionada en el Museo Guggenheim de Bilbao con un proyecto expositivo.

A través de varios trabajos fotográficos (Figura 1, Figura 2, Figura 3), construcciones de cristal (Figura 5, Figura 6), un objeto descontextualizado (Figura 8) y un vídeo llamado Mesa (Figura 7), Sanzo realiza un trabajo delicado, cuidado y reflexivo que nos invita a cuestionarnos las cosas tal y como las conocemos.

Una Cosa

“Lo último que necesitamos son más objetos, así que yo quisiera hacer sólo Una Cosa”. (Sanzo, 2016:1) Todo su proyecto se centra en el deseo de construir una cosa. Hacer una cosa y no un objeto, esto no implica si hace o no piezas objetuales, la cuestión es algo más compleja. Heidegger diferencia así un objeto producido de una obra de arte; “Cuando la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, el producto es una obra.” (Heidegger, 1958:98) Para Heidegger el ser obra establece un mundo. O parafraseando a Derrida, nada hay fuera del texto, es decir, la realidad existe sólo desde nuestra percepción, desde la afectación. Y Sanzo crea un mundo donde los encuentros acontecen. La etimología indoeuropea de “Das ding”, la cosa en alemán, y “the thing” en inglés, es “Reunión” (Heidegger, 1994:7). La cosa es un lugar sagrado de encuentro. De ahí surge la crítica de Heidegger a la maquinización moderna, hacia la producción industrial de cosas, de encuentros. En cómo definimos, pensamos y hacemos las cosas, en definitiva, de cómo nos encontramos con lo otro.

Para Sanzo una cosa, es una imagen no resuelta con una pregunta que no pretende responder. Se sitúa en un lugar con respecto al arte no muy cómodo, y es el de la interrogación. Heidegger nos habla del peligro de la impersonalidad

donde hacemos lo que se hace, pensamos lo que se piensa, etcétera... Frente a una actitud adormecida Sanzo apuesta por un arte que genera preguntas en vez de respuestas. Y Julia Kristeva para no suspender nunca la interrogación y no caer en verdades absolutas ni en totalitarismos, nos propone la "revuelta" como "retorno-vuelta-desplazamiento-cambio", y en relación al "retorno retrospectivo" nos dice que "...la posibilidad de cuestionar el propio ser, (...) viene dada por esta aptitud para el "retorno", que es simultáneamente rememoración, interrogación y pensamiento" (Kristeva, 2000:17).

Rayogramas

Sanzo realizó en 2011 un ejercicio que consistía en intentar hacer la misma foto una y otra vez repitiendo el mismo proceso, obviamente fue imposible que salieran idénticas. Aun sabiéndolo le sirvió para trabajar los conceptos de repetición y diferencia y observar hasta donde le podía llevar la acción en sí. A partir de este ejercicio, que comenzó con la fotografía digital, sintió la necesidad de cambiar el sistema digital por el analógico y realizó una serie de rayogramas (Figura 3) colocando papel fotosensible encima de sus esculturas de cristal. Las esculturas se estructuraron a partir de unas varillas de metal que las atravesaban de lado a lado, y es así como surgió de manera natural y como lógica interna de la propia acción, el agujereado de los primeros rayogramas (Figura 2).

Para Sanzo son como atardeceres, donde acontece la luz y el espacio. Estos primeros experimentos con las esculturas de cristal y las fotos pequeñas darán paso a las grandes (Figura 1), empieza de esta manera el proceso en el que trabajará a partir de objetos que ella no ha construido para despojarse en cierta medida del carácter personal que sus piezas otorgaban a las fotos.

El proceso es de vital importancia para ella en cualquier proyecto y en este caso lo convertirá prácticamente en su forma de vida, ya que la luz y el espacio de la casa donde vivía también se convirtieron en material susceptible y en el consiguiente enigma. En 2012 convirtió su casa entera en un laboratorio fotográfico analógico (Figura 4). Es por eso que el espacio de la casa constituye una parte estructural grande de este proyecto. La acción de convertir la casa en laboratorio activa el espacio y configura la experimentación.

¿Y qué sería del vacío del espacio? Con demasiada frecuencia, el vacío aparece tan sólo como una falta. El vacío pasa entonces por una falta de algo que llene los espacios huecos y los intersticios. Sin embargo, el vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un producir. (Heidegger, 2009:31)

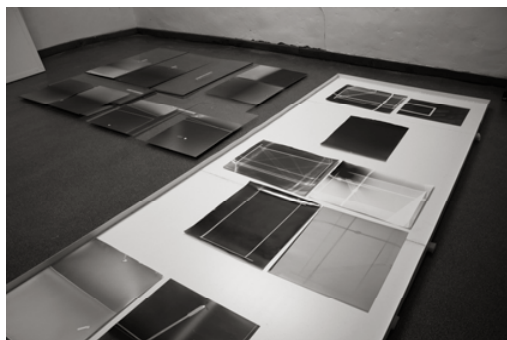
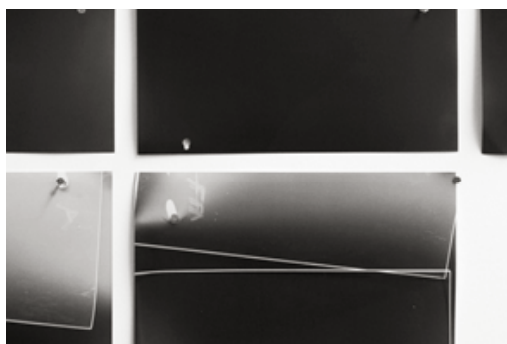


Figura 1 · Irantzu Sanzo. Proyecto “UNA COSA”, 2013. Vista de la sala en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte. Fuente: Sanzo.

Figura 2 · Irantzu Sanzo. Fragmento de “rayogramas”, 2013. Fuente: Sanzo

Figura 3 · Irantzu Sanzo. Proyecto “UNA COSA”, 2013. Casa-laboratorio en Enériz. Fuente: Sanzo.

En el proceso coloca el papel fotográfico sobre los volúmenes de la arquitectura y los muebles (Figura 4). La escala de cada rayograma se configura a partir del tamaño del objeto o del espacio ocupado. La luz fijada en el papel fotosensible es la imagen resultante de esa acción, la del empapelamiento de las paredes que convoca al cuerpo físico que estuvo allí anteriormente. Sanzo crea la ranura por la que podemos pasar a ver un espacio intermedio, que es el encuentro de dos cuerpos que se tocan. El contacto entre el cuerpo luz y el cuerpo de las paredes, da lugar a un cuerpo nuevo que muestra la presión producida de cada encuentro.

Mediante la técnica del rayograma Sanzo investiga también los límites entre lo fotográfico y lo escultórico. Desde las cualidades intrínsecas de cada disciplina, ambas se funden en la otra posibilitando una nueva experiencia. Y esos dos mundos que a través de la historia del arte han ido redefiniéndose lo hacen una vez más en este trabajo.

Piezas de cristal

El cristal es un material muy interesante, Sanzo lo conoce, entiende sus cualidades y sabe de su cuerpo y comportamiento, aunque no es nada fácil de trabajar. Por un lado es fuerte pero por otro es tremendamente vulnerable. Y tiene una característica cuanto menos peculiar, es traslúcido. Además también hace de espejo, de modo que se pueden ver dos imágenes simultáneamente, la reflejada y la del fondo. Devuelve la imagen que tiene alrededor y al tiempo te deja ver a través de su cuerpo. La luz atraviesa el cristal, entra en él y sale con una dirección diferente. Aparece otra luz.

Brilla al reflejar la luz y a veces esto se vincula con la espectacularidad. Sin embargo las piezas de Sanzo no son ostentosas, son más bien todo lo contrario, son extremadamente sobrias y esto actúa como valor. Son una reflexión sobre su propio comportamiento como material. Un estudio de cómo se comportan los cuerpos en ciertas interacciones. En el estudio realizó tres columnas de cristal planteando esta misma problemática. La columna de sala (Figura 5), es además una construcción específica para el espacio de la sala de exposiciones del Centro Huarte. Es sin duda la forma de Sanzo de trasladar el laboratorio y el proceso de búsqueda a la sala expositiva. Y continuando con su lógica interna de trabajo, de la habitación de su estudio traslada su investigación a la ocupación de una casa y de la casa pasa a intervenir espacialmente la sala expositiva.

El Centro Huarte cuenta con varios tragaluces, de manera que Sanzo pudo iluminar la sala con dos tipos de luces, dejó en penumbra la zona del vídeo e ilumino los rayogramas con focos de sala, y las piezas de cristal las ilumino con



Figura 4 · Irantzu Sanzo. Casa convertida en laboratorio analógico en 2013, Enériz. Fuente: Sanzo

luz natural (Figura 5). La iluminación natural cambiaba con el paso de las horas y evidenciaba el carácter fenomenológico de las piezas.

Tanto la columna (Figura 5) como la esfera (Figura 6) están basadas en el estudio de las formas clásicas.

Mesa

La pieza Mesa (Figura 7), es un vídeo en el que el único elemento que aparece en escena es una mesa negra sobre un suelo de cemento gris. La cámara rodea la mesa capturando su imagen mientras gira sobre ella.

Robert Morris en 1965 presento una pieza que se compuso de tres enormes eles mayúsculas idénticas en posiciones diferentes con respecto al suelo. En esta pieza "la constante conocida", la gestalt, es la forma L y la diferencia entre las tres eles es la manera en que las percibimos, lo que se denomina "la variable experimentada" (Marchán Fiz, 2009:382). "Esta <<diferencia>> es su significado escultórico; y este significado depende de la conexión de estas figuras con el espacio de la experiencia" (Krauss, 2002:261). Rodea la mesa una y otra vez. Al repetir la acción de rodear la mesa durante 42 minutos experimentamos las diferencias por los cambios que se suceden de ángulo y de luz. En este vídeo la constante conocida es la forma de la mesa y lo que vemos mientras mueve la cámara a su alrededor es el acontecer de la "diferencia", es decir, lo que sucede es el hecho escultórico y videográfico.

El vídeo arranca con la mesa cerrada y se va abriendo en distintos planos. Transcurre en un movimiento lento, parsimonioso pero constante. Conforme pasa el tiempo nos sumerge en un estado contemplativo, un poco hipnótico, en el que se nos olvida por un momento que estamos viendo una mesa, lo único que nos importa es el cuerpo que ocupa la imagen, ya no es sólo una mesa, pasa a ser masa de color, forma, luz, contraste. El objeto cotidiano se convierte así en presencia fenoménica.

En distintos planos ella añade tablas hechas a medida. Son capas que opacan la imagen de mesa inicial y ayudan a generar la distorsión que la luz y el ángulo de la cámara generan. Al igual que en las piezas de cristal la luz del día va cambiando, el sol se va poniendo y la imagen se va quedando en penumbra. Poco a poco la mesa se va convirtiendo en una densa masa negra, y al final del vídeo la mesa se funde con el fondo y lo único que vemos son los reflejos de la poca luz que queda incidiendo sobre la superficie.



Figura 5 · Irantzu Sanzo. Proyecto “UNA COSA”, 2013. Vista de la sala en Centro de Arte Contemporáneo Huarte. Fuente: Sanzo.

Figura 6 · Irantzu Sanzo. Proyecto “UNA COSA”, 2013. Vista de la sala en Centro de Arte Contemporáneo Huarte. Fuente: Sanzo.

Figura 7 · Irantzu Sanzo. Fotograma de “Mesa”, 2013, 42,50 min. Fuente: <https://vimeo.com/168519802>



Figura 8 · Irantzu Sanzo. Proyecto "UNA COSA", 2013.
Fuente: Sanzo.

Estado alterado y descontextualización

En la sala hay un objeto (Figura 5) que inicialmente fue una mesa y que Sanzo altera quitándole las patas y manipulando su forma. Hace plantillas a escala real para colocarle tablas a medida y así convertir la mesa en otra cosa. Aquí el ejercicio se centra en la manipulación física. En este caso la luz no es un elemento constitutivo como en las demás piezas. El eje central de esta obra es su estado alterado y su descontextualización. Sanzo la saca a la calle para observar qué es ahora que ya no es una mesa (Figura 8).

Conclusiones

UNA COSA es un proyecto que mediante el compromiso del cuestionamiento constante de las cosas hace una reflexión sobre los límites del arte a través de dos disciplinas, la escultura y la fotografía.

Sanzo deja al descubierto la estructura de las piezas mostrando el tacto del encuentro de los cuerpos. Forma y contenido van de la mano. Todas las piezas comparten el hecho de que son formas que nos hablan de sus cuerpos en relación a otros cuerpos.

En su obra una suerte de acontecimientos se suceden en un espacio creado por ella, el intermedio.

Referencias

Heidegger, Martin (1958). *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L. ISBN: 84-375-0352-3

Heidegger, Martin (1994). *La Cosa*. Barcelona: Del Serbal. [Consult. 2017-01-20] URL: <http://www.bolivare.unam.mx/cursos/TextosCurso10-1/HEIDEGGER-%20LA%20COSA.pdf>

Heidegger, Martin (2009). *El Arte y el Espacio*. Barcelona: Herder. ISBN: 978-84-254-2646-9

Krauss, Rosalind E. (2002). *Pasajes de la Escultura Moderna*. Madrid: Akal. ISBN: 84-460-1141-7

Kristeva, Julia (2000). *El Porvenir de una Revuelta*. Barcelona: Seix Barral, S.A. ISBN: 84-322-0845-0

Irrumpe como granada roja. Hacer tener que ver. La relación disyuntiva en Taxio Ardanaz

*Burst as a red grenade. Making links between.
The disjunctive relationship in Taxio Ardanaz*

DAMARIS PAN*

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

*España, artes visuales / pintura, profesora. Licenciatura en Bellas Artes (Universidad del País Vasco UPV/EHU). Doctorado, UPV/EHU.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Barrio Sarriena s/n. 48940 Leioa, Bizkaia, España. E-mail: damaris.pan@ehu.es

Resumen: La guerra estructura la práctica artística de Taxio Ardanaz como esqueleto invisible. Lejos de buscar la estetización de la violencia, el artista se vale de lo histórico como material metaforizante, para transmutar el valor del mismo mediante la creación de valores personales. El título pretende dar comienzo al trenzado entre ambas realidades: IRRUMPE COMO GRANADA ROJA; aludiendo tanto a lo pictórico como a lo bélico. Y: HACER TENER QUE VER; para hablar de cómo la disyunción se pone a operar creando nuevas constelaciones. Entendiendo que dar sentido consiste en esto, en hacer tener que ver.

Palabras clave: Pintura / guerra / conflicto / Taxio Ardanaz.

Abstract: *The war structures the artistic practice of Taxio Ardanaz as an invisible skeleton. Far from seeking the aestheticization of violence, the artist uses history as a metaphORIZING-material, to transmute its value by creating personal values. The title intends to begin the braiding between both realities: BURST AS A RED GRENADE; Alluding to painting as well as to the war. And: MAKING LINKS BETWEEN; To talk about how the disjunction begins to operate creating new constellations. It is suggested, this way, that making sense consists in this, in making always links between.*

Keywords: *Painting / war / conflict / Taxio Ardanaz.*

Granada roja / Granada roja

La mayor parte de la obra de Taxio Ardanaz (Pamplona, 1978) se desarrolla en un modo pictórico, aunque su hacer se expande de forma transdisciplinar hacia territorios vecinos como el escultórico, el fotográfico o el filmico. En cualquiera de sus caras destaca un hacer manual, no sometido a normas cerebrales de carácter supuestamente lógico. Lo pintado es pintura, no importando cuál es el motivo, sino la nueva cosa que se estructura y se encarna a partir de la materia. Se produce así un pensamiento de carácter visual-corporal, desde el cual se propone un modo nuevo de ser de las cosas, lejos de efectos fotográficos ilusionistas (Figura 1, Figura 2, Figura 3).

Rafael Argullol sostiene que la contemplación romántica de la naturaleza sólo a un nivel secundario es contemplación del exterior, ya que, según apunta, la mirada se dirige hacia adentro, al interior, hacia lo inconsciente. De esta manera, el autor da a entender que “la contemplación deja de ser meramente física para convertirse en contemplación abstracta” (Argullol, 1983: 68). No se tratará, por lo tanto, de arrancar a la realidad un significado o un mensaje determinados, sino que sólo después de haberse generado la nueva cosa, aparecerá, secundariamente, tal o cual paisaje.

Es desde este punto de vista desde el que podemos considerar que el arte habrá de ser, en primer lugar, abstracto. Y es también, así, la obra de Taxio, abstracta. *Un señor de traje rojo con botones de oro* se puede decir y ya está dicho, aquí, ese señor. ¿Y en pintura? Con materia, trazo, mancha, peso, unión, cruce, transición, vertical, horizontal, dentro, fuera, sombra, luz. Pero, todo esto está dicho también y la pintura será, al contrario, algo de aquello que, pensado o dicho, no es. Quizás, en la cercanía del brillo de los botones de ese señor de traje rojo pintado se dé algo, extraño, en abstracto, que haga que toda la cosa, inesperadamente, vaya más allá, más acá. Quizás no. Jean-Luc Godard, en su cortometraje “Yo te saludo, Sarajevo” (Godard, 1993), tras manifestar que la cultura es la norma y el arte la excepción, añade: “la excepción no se habla, se escribe: (...). Se compone: (...). Se pinta: (...). Se filma: (...). O se vive y es, entonces, el arte de vivir”.

En esta imposibilidad o cortedad de decir del arte y, paradójicamente, debido a la necesidad de decirlo, Deleuze declara que la mayor parte de los grandes pintores pintan, siempre, el comienzo del mundo. Y agrega: “Ése es su asunto. Pintar se trata de eso, de esa fina lluvia” (Deleuze, 2007:29).

¿Qué es *el comienzo del mundo*? ¿Qué es *la fina lluvia*? Y ¿Qué pasa con las manzanas de Cézanne? *Manzana* es en principio igual que *señor de traje rojo con botones de oro*. Por lo dicho de *manzana* no es por lo que miramos las manzanas de Cézanne. Cézanne tiene que inventar, delante de una manzana, cada vez,



Figura 1 · Taxio Ardanaz. *Sin título*, 2014, acrílico sobre papel, 183x140cm. / Fuente: Cesión del autor.

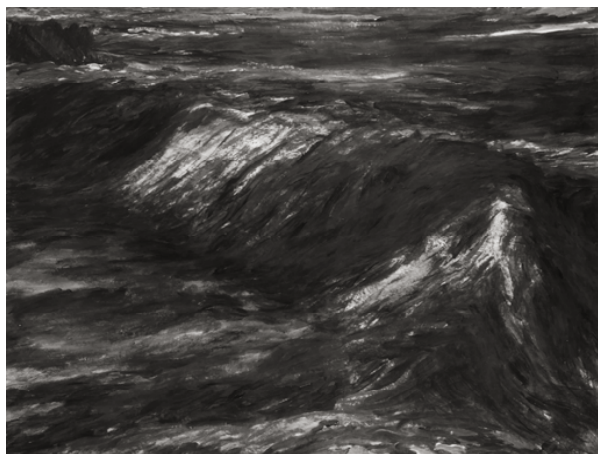


Figura 2 · Fotografía de la exposición "Egurre" de Taxio Ardanaz en Sala Rekade, Bilbao, 2014. / Fuente: Cesión del autor.

Figura 3 · Taxio Ardanaz. *Abwehr Waldrand*, 2015, acrílico sobre papel, 150x200cm. / Fuente: Cesión del autor.

la manzana. Al punto en que *manzana de Cézanne* se convierte en arquetipo, provocando incluso que como espectadores ante una manzana de Cézanne, nos pueda parecer que no es ésa la verdadera *manzana de Cézanne*, porque cada una de ellas es otra vez una nueva que parece ser una falsa. Pues esto puede ser precisamente lo que Deleuze llama pintar el comienzo del mundo; Cézanne una manzana y cada manzana, como comienzo del mundo. Aún mencionamos un caso más cuando, de nuevo, Deleuze se pregunta: "¿Qué es lo que ha comprendido Miguel Ángel?", a lo que él mismo responde: "Una ancha espalda de hombre. Toda una vida para una ancha espalda de hombre" (Deleuze, 2007:62). La manzana, la espalda, el comienzo del mundo, esa fina lluvia.

Por un lado, en un territorio pictórico próximo a este que venimos situando, es donde tomamos posición para contemplar la obra pictórica de Taxio Ardanaz. Un lugar desde el que no se dice sino con cosas, como diría el poeta William Carlos Williams en una estrofa de "Paterson": "No hay ideas sino en las cosas" (Williams: 2001: 34). Y es que las supuestas ideas o historias sobre la cosa aniquilan su propia *cosidad*, al quitarle su ser para convertirse en ser-para.

Por otro lado, en otro territorio, de forma paralela y simultánea o, tal vez, inconexa, diagonal, cruzada o transversal, Taxio Ardanaz investiga la guerra. ¿Qué guerra? La Civil Española como batalla concreta para abordar la guerra a modo de máximo paradigma del conflicto. Y a través de la guerra, la vida. Desde aquí emergerán módulos desdoblados como el amor, el cambio, la lucha, el deseo, la violencia o el sufrimiento.

Por lo tanto, distinguiremos, colocando a un lado: *el arte, el hacer, el ensimismamiento, lo personal, la pasión, todos los lugares y, vencer, o no vencer*.

Y a otro lado: *la historia, el recoger, lo político, lo colectivo, la razón, el lugar concreto y, venceremos, o no venceremos*.

Cierta manifestación de Francis Bacon puede ser traída aquí para ayudarnos a particularizar esta disyuntiva, al proclamar este: "lo que yo quisiera es pintar el grito más bien que el horror" (Deleuze, 2007:77).

Grito como *lo no mediado, lo natural, lo instintivo, lo impulsivo, lo animal, lo signifiante*.

Horror como *la convención, el concepto, lo artificial, lo humano, lo significado*.

Grito, así, es incorporado al lado primero, con el arte.

Horror, al lado segundo, con la historia.

El grito como comienzo, de mundo, de conflicto; para comienzo de un posible diálogo, comienzo de un posible y necesario pacto: *Hacer tener que ver*.

Hacer tener que ver

Nos embiste, siempre, de nuevo, el problema del sentido. ¿Cómo aglutinar lo aparentemente disperso? *Tu pintura, tu guerra, Roma y Grecia*. Así comenzaba y se desarrollaba un diálogo con el autor. *Hay que dar con las transiciones adecuadas, con las transiciones necesarias*. Hegel dijo una vez que no había nada que no estuviera mediado entre el cielo y la tierra (Adorno, 1962:22).

Taxio, en 2001, tras cumplir una pena de cárcel por insumisión, comienza, de manera un tanto paradójica, a interesarse por la guerra y sus entresijos. Según explica, es a partir de entonces que va a ir educando su ojo en la búsqueda de restos de conflictos bélicos y, concretamente, de la Guerra Civil Española. Irá al monte a buscar la línea del frente y las diferentes fortificaciones del Cinturón de Hierro de Bilbao. Le fascinará la necesidad de unos soldados de construir, en condiciones muy adversas, un monumento a sus 37 compañeros caídos. Organizará visitas guiadas para mostrar los búnkeres de Larrabetzu. De algún modo, todos estos lugares históricos sirven a Taxio como espacios sustitutivos donde poder canalizar su lucha, espacios que dice no encontrar físicamente en la actualidad. Después uno, como siempre, hace con ello lo que puede, comenta, “lo que no puedes la pintura te lo deja muy claro”.

Secundariamente, como anunciábamos al comienzo, aparecerá el paisaje después de haberse dado la nueva cosa. Ese paisaje será en el caso de Taxio las numerosas referencias a la guerra a través de, por ejemplo, geometrías que sugieren banderas, arquitecturas de defensa, refugios, monumentos, así como diversos términos militares integrados en títulos de exposición. Una de ellas la titula *Forlorn Hope* (Desesperada Esperanza) (2011), refiriéndose a la posición de los soldados que se enfrentan, en primera línea de batalla, a una muerte casi segura. Pero en caso de que se salven, estas personas abrirán camino a las siguientes. En esta misma exposición se hallan otros ejemplos en que están presentes diversos elementos provenientes de sus archivos de guerra. Es el caso del mural que realizó en la propia sala a partir de la bandera “Guerra a muerte” (en uso entre 1812-1820) de Simón Bolívar, multiplicándola a modo de patrón (Figura 4, Figura 5, Figura 6).

A partir de este material Taxio Ardanaz no trata de producir una estetización de la violencia, al modo en que, por ejemplo, podían proponer Marinetti y los futuristas. El Manifiesto de Marinetti suponía para W. Benjamin el paradigma de la traslación de los criterios estéticos al ámbito de lo político; donde la belleza estética se ponía por encima de todo discernimiento moral (Benjamin, 2003:96). Éstos, proponiendo la estética de la guerra como manera de alcanzar una poesía y plástica renovadas, se llegaba a proclamar: “La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las

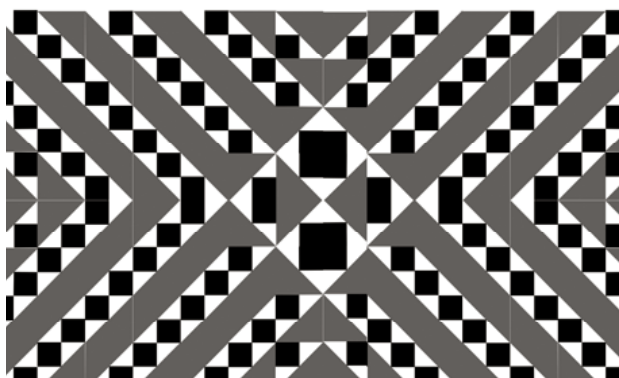
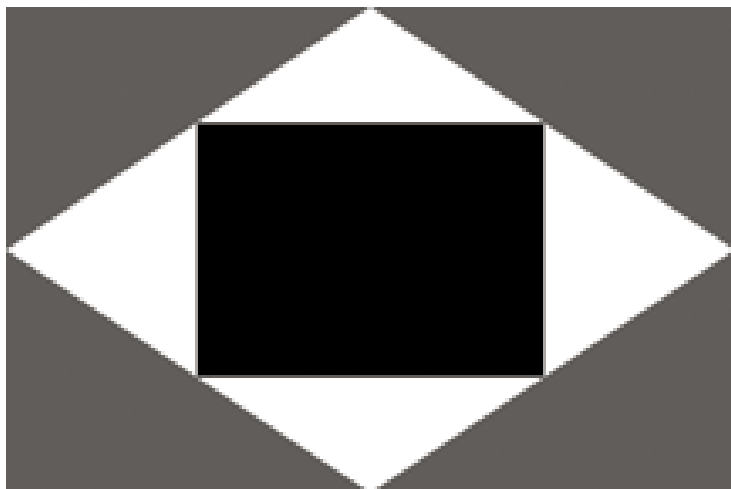


Figura 4 · Bandera Guerra a Muerte de Simón Bolívar.

Figura 5 · Taxio Ardanaz. Montaje digital a partir de la Bandera de Guerra a Muerte / Fuente: Cesión del autor.



Figura 6 · Kepa Garraza, *The execution of Kim Jong-un*, October 2013, óleo sobre lienzo, 200x200cm / Fuente: Página web del artista.

ametralladoras. La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. (...)” (Benjamin, 2003:97). Al margen de la belleza de dicho manifiesto, comprenderemos que no es ésta, de Taxio, su guerra.

Tampoco se tratará, en su caso, de ilustrar ninguna guerra. No pretende hallar una complacencia sádica, ni hacer de la muerte violenta un goce estético como, por otro lado, puede proponer el *snuff cinema* con sus grabaciones y difusión de crímenes reales.

No se tratará de generar espectáculos de muerte como podrían concebirse, por ejemplo, los vídeos televisados el pasado diciembre de 2016, cuando el embajador ruso (Andrei Karlov) fue asesinado en directo en el Centro de Arte Moderno de Ankara en pleno acto de inauguración. Se generaron allí una serie de fotografías que, por un momento, podían hacer dudar acerca de su veracidad documental o su posible pertenencia a la escena del arte contemporáneo. En la ficción existen ya óleos sobre lienzo de Kepa Garraza que parecen simular o pronosticar sucesos similares.

Cuando el espectáculo documental parece superar los horizontes *futurista-snuff*, ¿dónde queda la eterna polémica acerca de la *autenticidad* de aquella fotografía de Robert Capa, de un miliciano republicano en el momento de ser alcanzado por un disparo? El valor de esta imagen aún se debate hoy entre su *ser o no ser verdad*. Si su no-verdad se tradujese en no-valor, ¿Dónde quedaría el *comienzo del mundo*? ¿Dónde *la fina lluvia*? Y será, sin embargo, gracias quizás a esa no-verdad, que se pueda comenzar a gozar su dimensión de carne, su dimensión abstracta, *ese perfecto borroso del blanco y negro*. Y es ahí donde esta fotografía se topará con la pintura de Taxio Ardanaz; no en su germen de Guerra Civil Española.

Conclusiones

En la obra de Taxio la guerra estructura su práctica como esqueleto invisible, de por dentro y por detrás, de metáfora, de simbólico. Taxio estaría valiéndose de lo histórico como material metaforizante, para transmutar el valor del mismo mediante la creación de valores personales. Por eso, no será lo que podamos extraer de su obra a nivel teórico lo que la pondrá en valor. No será en base a la pregunta de si es *verdad*, si es manzana, si es espalda; sino, precisamente, en base a lo que no-es-manzana, no-es-espalda, no-es-horror y, sí, se produce como grito. Y se dará a través de lo material, del significado de los propios materiales, de colores al lado de colores y formas al lado de formas, que solamente se podrán percibir de ese modo y no de otro modo. Es el rojo, por ejemplo, que

sirve a Merleau-Ponty para decir el color y las relaciones, los nudos, los fondos, las transiciones: “Ese rojo no es lo que es más que relacionándose con los otros rojos de su alrededor, con los que forma una constelación, o con otros colores que domina o que le dominan, que atrae o que le atraen, que rechaza o que le rechazan. En resumidas cuentas, se trata de cierto nudo en la trama de lo simultáneo y de lo sucesivo. (...) — y explica lo que para él es un color puro:— una especie de estrecho entre horizontes exteriores y horizontes interiores siempre abiertos, algo que viene a rozar y hace que resuenen a distancia diversas regiones del mundo coloreado o visible, cierta diferenciación, una modulación efímera de ese mundo, menos color o cosa, por tanto, que diferencia entre cosas y colores, cristalización momentánea del ser coloreado o de la visibilidad. (Didi-Huberman, 2007:51-52)

Desde su pulsión Taxio sabe que hay un fin entre toda la incertidumbre, asumiendo con cierta resignación que la pintura forma parte de la condena de seguir pensando que hay algo más. Así que, después de la esperanza y el fracaso, se habrá de seguir enmascarando, con todas las cicatrices de batalla, el paradigma del absurdo.

Taxio tiene estructura de tanque, de presa, de pistola. Y las tres se pueden cargar con agua.

Referencias

- | | |
|---|---|
| Adorno, Theodor (1962) <i>Notas de literatura</i> . Ariel, Barcelona. | Deleuze, Gilles, (2007) <i>Pintura. El Concepto de Diagrama</i> . Buenos Aires: Cactus. |
| Argullol, Rafael (1983) <i>La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico</i> . Bruguera, Barcelona. | Didi-Huberman, Georges, (2007) <i>La pintura encarnada</i> . Valencia: Pre-Textos. |
| Benjamin, Walter (2003) <i>La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica</i> . Itaca, México D.F. | Godard, Jean-Luc, (1993) <i>Yo te saludo, Sarajevo</i> . Cortometraje. Duración: 2 min. |
| | Williams, William Carlos (2001) <i>Paterson</i> . Madrid: Cátedra. |

Señales visuales espontáneas presentes en la cotidianidad, como referentes de creación artística en la obra de Ignasi Aballí

*Daily and spontaneous signs as subjects:
the artistic work of Ignasi Aballí*

MASSIMO COVA*

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

*España (nacionalidad italiana), artista plástico, profesor. Licenciado en Arquitectura, Instituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). Licenciado en Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Doctor en Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Artes Visuales y Diseño. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. Massimo Cova, carrer de la Font, 4, 08350 Arenys de Mar, (Barcelona), España. E-mail: mcova@ub.edu

Resumen: Esta comunicación toma en consideración unas obras del artista Ignasi Aballí para las que utiliza como referentes de creación artística, unas señales visuales espontáneas presentes en los entornos cotidianos. Trazas residuales transitorias, huellas efímeras que derivan de acciones y de conductas humanas y que se hacen representativas de modelos de vida y de pensamiento en la era de la globalidad.

Palabras clave: Ignasi Aballí

Abstract: *This communication takes into consideration some works by the artist Ignasi Aballí for which he uses as spontaneous visual signs present in everyday environments as references for artistic creation. Transient residual traces, ephemeral traces that derive from human actions and behaviors and that become representative of models of life and thought in the era of globality.*

Keywords: Ignasi Aballí

Introducción

Nuestra propuesta se centra en unas obras del artista catalán Ignasi Aballí (Barcelona, 1958), para las que utiliza, como referentes de creación artística, unas señales visuales espontáneas presentes en los entornos cotidianos. Trazas residuales transitorias, huellas efímeras que derivan de acciones y de conductas humanas y que se hacen representativas de modelos de vida y de pensamiento en la era de la globalidad.

Obras que reflexionan sobre los límites de lo que es artístico y de su relación con la vida cotidiana, que reconfiguran rastros de suciedad o de abandono en formas que se convierten en paradigmas de comportamientos sociales y de dinámicas colectivas. En palabras del artista:

...la huella y el rastro como registro de una acción que ha tenido lugar (...) Me gustaría que el espectador reflexionase sobre lo cotidiano, sobre lo que le rodea y que la obra le sirva como vehículo de análisis de la realidad. (Aballí & Rubira, 2008)

Es decir, obras para pensar el mundo.

1. Las obras

Significativa es *Personas*, realizada, en diversas ocasiones y lugares, como una obra más “in progress” de una exposición, a partir de las marcas de suelas de zapatos dejadas en las paredes por los visitantes. La obra se basa en la memoria de la presencia humana en el lugar a través del testimonio que ha dejado, unos signos que evocan paradigmas de desplazamientos transitorios, físicos y temporales, que se hacen visibles por la acción interactiva de los propios visitantes.

Aballí reconfigura huellas efímeras y suciedad, y magnifica una realidad visual que alude a un tiempo suspendido, en una dinámica circular en la cual el

mismo espectador se vuelve sujeto artístico y protagonista del acto performativo creador de la obra. Indicios visuales que apuntan a presencias desaparecidas y a eventos sucedidos, que hacen referencia a las complejas relaciones entre las personas y el espacio arquitectónico y a códigos sociales compartidos.

Presencias transitorias vitales evocadas por la ausencia, por signos sobre paredes silenciosas. Es esta dualidad una de las principales características estructurales del trabajo creativo del autor:

...mi obra se estructura a partir de conceptos a veces opuestos y a veces complementarios. Entre los opuestos hay la ausencia y la presencia, la desaparición y la aparición, lo que es inmaterial y material, la invisibilidad y la visibilidad, la acción y la contemplación. Algunos de los aspectos complementarios son lo que es efímero y permanente, la transparencia y la opacidad, la apropiación y la creación, lo que es colectivo y subjetivo, la realidad y la ficción. (Cameron, 2005)

Aballí extrae de la vida cotidiana esos rastros que revelan la acción humana a través de las ausencias y los convierte en formas sutiles y poéticas sobre el sentido del transcurrir del tiempo y de su implicación en la construcción de la cultura y del conocimiento en nuestra sociedad contemporánea.

En *Personas* además se contempla la suciedad y la contaminación como factores de identidad y de significación de estos lugares, un concepto cuya origen podemos remontar a las teorías decimonónicas del historiador del arte John Ruskin, sobre preservación del patrimonio arqueológico.

Ruskin profesaba la necesidad de conservar el estado en que se encontraban los monumentos, con sus capas de sedimentación de los signos del tiempo como condición de veridicidad y de valor histórico. Capas que Aballí visibiliza, convirtiendo aquellas huellas circunstanciales y efímeras en signos de identidad cultural del contexto contemporáneo.

Así como Ruskin acudía a la recién nacida fotografía (con la primitiva técnica del *daguerrotipo*) como instrumento de conservación "óptica" de un estado de mutación continua, Aballí utiliza también la fotografía como medio para preservar esas mutaciones temporales, pero no como documento empírico de registro, sino como medio creativo de representación simbólica.

La suciedad tiene connotaciones negativas en nuestra cultura, aunque sea uno de los productos que se generan continuamente por nuestros sistemas de vida. Y como producto estigmatizado de la modernidad, se utiliza también como metáfora asociada a aspectos considerados adversos a los buenos valores.

La obra *Mis manos después de tocar cosas sucias* se presenta como metáfora paradigmática de la sociedad actual, competitiva y podrida en sus valores



Figura 1 · I. Aballí, *Personas*, suciedad sobre pared, dimensiones variables, 2000-2012. Fonte: <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/>

Figura 2 · I. Aballí, *Personas*, suciedad sobre pared, dimensiones variables, 2000-2012. Fonte: <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/>

Figura 3 · I. Aballí, *Mis manos después de tocar cosas sucias*, impresión digital sobre papel fotográfico, 32x24 cm., 2015. Fonte: <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/>

Figura 4 · I. Aballí, *Polvo (10 años al estudio)*, 2005. Fonte: <http://artescosas.com/wp-content/uploads/2016/02/3.png>

éticos y morales. Consiste en una fotografía en color de pequeño formato, donde el sujeto es a escala natural, creando un efecto perceptivo ambiguo y sugerente. "Tener las manos sucias" es una manera muy popular de referirse a las extensas consecuencias desencadenadas por falsos modelos de poder y de prestigio social.

Signos de materias rechazadas en los desarrollos cotidianos, como el polvo que nos afanamos a quitar y que Aballí convierte en expresión poética de lo que define como el producto de la erosión del mundo. Una serie de obras tituladas *Polvo* está formada por piezas sobre diversos soportes, como maderas, vidrios o cartones, que han quedado años sometidos a la acumulación y a la estratificación de aquel material tan repudiado en nuestra sociedad. Obras inspiradas por la lucha cotidiana de limpiar el estudio del artista, situado en un polvoriento edificio antiguo exindustrial.

Estos trabajos nos llevan a meditar sobre el transcurrir del tiempo, sobre la lenta y natural sedimentación necesaria para construir todas las cosas significativas, en una época en la que la inmediatez de un presente continuo y la velocidad del consumo bulímico de todo tipo de bienes, nos oculta y nos altera el equilibrio interior y nuestra relación con la naturaleza.

Estas composiciones apelan también a unos valores propios del lenguaje pictórico abstracto donde la belleza derivada no es intencional, sino sometida a la distribución aleatoria de las partículas corpusculares depositadas sobre estos soportes, que el autor transforma en valor estético.

Huellas de humanidad dejadas por las personas y por el tiempo en edificios o en muebles revelan sus historias y sus relaciones con las mismas personas y con el ambiente. Así como las marcas de unos zapatos nos invocan presencias humanas, unas deformaciones de estantes vacíos de maderas, nos revelan la presencia de libros por su propia ausencia.

En la obra *Libros*, las flechas de unos estantes, proféticamente solitarios y vacíos y que habían estado cargados de libros, evocan objetos que se hacen metáfora de un sistema perdido, forzosamente obsoleto en esta época de formatos digitales, en el cual se ha fundamentado, desde hace siglos, la difusión de nuestro saber.

Un residuo inquietante como vestigio arqueológico de una cultura desaparecida, recordada a través de la deformación de su estructura por su uso específico, ahora convertido en objeto inútil y pasivo. Un escenario de abandono que revela, de forma implícita por el estado en que ha quedado después de consumirse la función predestinada, unos usos, unos cambios y unos comportamientos que se producen en el día a día en nuestros entornos.

Otros objetos residuales como elementos plásticos y significativos de la cultura actual que se vuelven referentes de creación artística para Ignasi Aballí,



Figura 5 · I. Aballí, *Libros*, estantería de madera, 2000. Fonte: <http://pietmondriaan.com/2013/06/27/ignasi-aballi/>
Figura 6 · I. Aballí, *Errores (Pruebas de impresora I)*, impresión digital, 90x120 cm., 2007. Fonte: <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/>



Figura 7 · J. Otero-Pailos, *The Ethics of Dust: Doge's Palace*, (detalle) látex, productos químicos y residuos ambientales, 700x1200 cm., Venecia, 2009. Fuente: <http://www.oteropailos.com/art#/artworks/>

Figura 8 · I. Eskinja, *Untitled (Bremen carpet)*, instalación de suciedad sobre pavimento, 200x320 cm., 2010. Fuente: <http://www.flgallery.com/fl-gallery-art-news/itemlist/tag/igor%20eskinja.html>

son unas hojas de papel con impresiones digitales arrugadas así como se tiran a la papelera. La serie *Errores (Pruebas de impresora)* resucita y da nueva vida a restos abandonados del universo tecnológico-productivo.

Vivimos en un mundo transformado por la tecnología, por el comercio internacional y por la globalización de la información, en una sociedad de excesos, saturada de información, de estímulos y de productos, en la que la acumulación de objetos y de datos aportan más bloqueo de la comunicación que no satisfacción comuna. Así lo observa el sociólogo Richard Sennet:

...[la saturación tecnológica] invalida al usuario con su inmensa capacidad; la abundancia de información que genera la tecnología moderna amenaza más en general con volver pasivos a sus receptores. El exceso estimula la desconexión (Sennett, 2006:147).

Los *Errores (Pruebas de impresora)* se postulan como síntomas elocuentes de la falibilidad de la tecnología digital y del código binario en el que se sustenta gran parte del funcionamiento de los sistemas actuales. Nos evidencian señales de fallida de la gran promesa tecnológica como sistema de progreso, el fracaso de los procesos de descodificación y de recodificación de la información a través de las interfaces entre sistemas diversos y a veces incompatibles con una consecuente intrascendencia de contenidos, además de delatar su obsolescencia como estrategia de especulación económica.

A nivel plástico, son obras que reflexionan sobre una sociedad sometida a los valores estéticos de los sistemas productivos y a los arquetipos visuales de un consumo compulsivo y opulento, convirtiéndose (irónicamente) en bellos objetos dignos de ser representados. Signos y trazas de las imperfecciones y de los errores de los sistemas tecnológicos actuales como formas de abstracción contemporánea.

2. Algunos referentes

Podemos encontrar otros referentes artísticos en la producción internacional actual con los que sería posible hacer paralelismos con las obras citadas, artistas y proyectos de creación, no vinculados convencionalmente entre ellos por temáticas, géneros o estilos, que pero utilizan esta clase de referentes.

Entre otras, podemos citar la obra *The Ethics of Dust: Doge's Palace*, de Jorge Otero-Pailos (Madrid, 1971), con la que el artista recubre de látex unas paredes exteriores de un famoso monumento y extrae a *strappo*, para su preservación, la suciedad y la contaminación acumulada en el tiempo como signos residuales que hablan de la relación del propio monumento con las personas y con el



Figura 9 · R. Ondák, *Mesuring the Universe*, 2007, detalle.

Fonte: <http://www.art-agenda.com/reviews/roman-ondaks-enter-the-orbit-2/>

Figura 10 · D. Salcedo, *La Casa Viuda*, madera, cemento, hierro y vidrio, 1992-1995. Fonte: <http://www.artnet.com/artists/doris-salcedo/sin-f%C3%ADtulo-la-casa-viuda-eP9gc0ylVdoqLPM4GKRisw2>

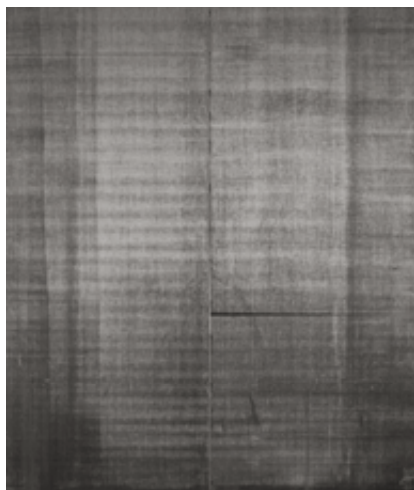


Figura 11 · C. Höfer, *Biblioteca de los Cappuccini del Redentore*, Venecia, copia fotográfica cromogénica, 2003. Fonte: <http://ablaevariteprobatum.blogspot.com.es/2016/01/bibliotecas-candida-hofer.html>

Figura 12 · W. Guyton, *Untitled*, Epson UltraChrome K3 de chorro de tinta sobre lino, 325x275 cm., 2011. Fonte: <http://delightfullycatawampus.tumblr.com/post/34295509517/jakubstraka-wade-guyton-untitled-2011-epson>

ambiente, temática que encontramos en las obras *Personas* y *Polvo* de Aballí.

De polvo también son las alfombras efímeras de Igor Eskinja (Rijeka, Croacia, 1975), una serie de obras tituladas *Untitled (Bremen carpet)* que hacen alusión a la cotidianidad y a sus efectos, construidas con la suciedad ordinaria de los suelos de los lugares donde las realiza. Restos rechazados de actividades humanas organizados en evocativas formas decorativas según patrones tradicionales, como una especie de mandálas domésticos destinados a la desaparición.

La obra *Measuring the Universe*, de Roman Ondák (Žilina, Eslovaquia, 1966), es una instalación "site-specific" realizada en el MoMA. También como *Personas*, se avale de la interacción de los visitantes, que realizan la propia obra con las huellas de sus tránsitos. Consiste en un espacio inicialmente blanco y vacío en el cual cada visitante deja la marca de su altura, el nombre y la fecha, y lo va rellenando de forma progresiva. Es una aguda y sutil reflexión que cuestiona la percepción y la conciencia de los códigos sociales de la colectividad contemporánea y visibiliza cuanto comunes sean los universos individuales en las relaciones humanas.

Otro ejemplo de como los muebles de casa, objetos de uso de cada día, se hacen portadores de rasgos de significación, como en el caso de *Libros*, son las obras de Doris Salcedo (Bogotá, 1958), especialmente las de la serie *La Casa Viuda*. Salcedo valoriza las acumuladas en años de vida cotidiana como capas de familiaridad que se convierten en signos de malestar y de horror, paradigma de la situación humana y política de su país.

Las fotografías de bibliotecas de Candida Höfer (Eberswalde, Alemania, 1944), con estantes vacíos de maderas viejas y gastadas por el tiempo, se relacionan directamente con la visión fatídica de *Libros*, donde la ausencia invoca aquellos objetos de divulgación del saber en vía de extinción.

Finalmente, citamos las telas *Untitled*, de Wade Guyton (Hammond, Indiana, 1972), en las que el artista imprime archivos digitales monocromos poniéndolas plegadas en una impresora a chorro de tinta no predispuesta para esta función. Guyton, como Aballí, contempla signos erróneos derivado de fallos tecnológicos como otros ejemplos de significación de controvertidos valores contemporáneos.

3. Conclusiones

Hemos considerado y analizado obras de Ignasi Aballí y de otros artistas que utilizan signos y elementos visuales propios de aspectos de la vida cotidiana relacionados con las complejas consecuencias de la internacionalización económica y cultural, o con el desarrollo y la expansión de las nuevas tecnologías, que traducen al lenguaje del arte bajo ciertas categorías significativas del pensamiento crítico contemporáneo.

Referências

Sennett, R. (2006) *La cultura del nuevo*

capitalismo. Barcelona: Ed. Anagrama.

Aballí, I. & Rubira, S., (2008). *El azar como*

rutina. Entrevista con Ignasi Aballí, Una

tirada de dados: Sobre el azar en el arte

contemporáneo. Madrid: Consejería de

Cultura y Turismo Comunidad de Madrid.

Cameron, D. (2005) *Ignasi Aballí interviewed*

by Dan Cameron, 0-24 h, Barcelona:

MACBA.

Ruído e interferência nas imagens técnicas de Guilherme Maranhão

*Noise and interference at the Guilherme
Maranhão's technical images*

GUILHERME MARCONDES TOSETTO*

Artigo completo submetido a 06 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017

*Brasil, fotógrafo. Bacharelado em Comunicação Social pela Universidade de Londrina (UEL), Pós-Graduação em Fotografia UEL. Mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: guilhermetosetto@gmail.com

Resumo: Ao transformar equipamentos obsoletos em aparelhos para fotografar, Guilherme Maranhão opera próximo do cerne da caixa preta descrita por Vilém Flusser. O artista cria imagens técnicas a partir da interferência no programa de um scanner, que teve sua função alterada: da reprodução de imagens para a produção de fotografias. Deste processo surgem imagens repletas de ruídos que evidenciam a transformação do programa do aparelho, o desvio técnico como estratégia criativa, que resultam na reinterpretação de paisagens urbanas.

Palavras-chave: fotografia / imagens técnicas / ruído / interferência.

Abstract: When transforming obsolete equipments into photographic devices, Guilherme Maranhão operates near the heart of the black box described by Vilém Flusser. The artist creates technical images from the interference in the program of a scanner, whose function has changed: from the reproduction of images to the production of photographs. From this process he creates images full of noises that show the transformation of the program of the apparatus, the technical deviation as a creative strategy that result in the reinterpretation of urban landscapes.

Keywords: photography / technical images / noise / interference.

Introdução

As possibilidades criativas que surgem da relação entre homem e aparelho pontuam toda a história da fotografia. Da invenção científica do século 19 até as fotografias digitais feitas com telemóveis, sempre lidamos com as regras próprias de cada aparelho (como as regras de um jogo), programações que aprendemos a manipular, mas que limitam nosso acesso ao verdadeiro funcionamento destas máquinas de fotografar. É a partir deste conceito de *caixa preta*, criado por Vilém Flusser, que nos aproximamos do trabalho do fotógrafo brasileiro Guilherme Maranhão.

Ao utilizar diversos tipos de materiais, como filmes e papéis fotográficos vencidos, e aparelhos obsoletos, como ferramenta de trabalho, Maranhão “cria imagens sobre ciclos de vida, imperfeitos por natureza, cheios de ruídos, interferências e sujeitos ao acaso”, conforme descrição apresentada em seu site. O fotógrafo gera novos tipos de imagens a partir de suas experimentações, muitas vezes precárias, onde o erro visualmente perceptível nos leva a refletir sobre a própria dinâmica da criação da imagem fotográfica, que passa necessariamente por um aparato tecnológico.

Se na gênese da fotografia havia a preocupação em reproduzir a realidade através de instrumentos mecânicos, hoje, construímos realidades a partir destas imagens, como afirma Vilém Flusser (2008), “as imagens técnicas não são espelhos, mas projetores: projetam sentido sobre superfícies.”

Na série *Pluracidades*, Guilherme Maranhão busca abrir uma destas *caixas pretas* e a subverte para produzir novos tipos de imagens, que vão além daquele uso original do aparelho. Ele transforma scanners inutilizados em câmeras digitais artesanais. Com a ajuda de um computador e de uma bateria para impulsionar o aparelho, ele consegue captar e reinterpretar a paisagem ao seu redor.

1. Imagem técnica e aparelho

Para Vilém Flusser, a imagem técnica trata-se de “imagem produzida por aparelhos” (2002: 13). No caso da fotografia, imagens criadas por aparelhos pré-programados, que funcionam como instrumento de captação, criação e transformação da realidade. O caráter técnico está vinculado às origens da fotografia que, por utilizarem conceitos físicos e químicos para reproduzir a realidade, estavam muito mais próximas da ciência do que a arte e comunicação. E por algum tempo as limitações dos aparelhos delimitavam o alcance deste tipo de imagem. “As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho” (Flusser, 2002: 23).

Ao aprimorar tecnologicamente o aparelho fotográfico, as possibilidades do programa se ampliaram, assim como seu uso pode alcançar outras áreas do

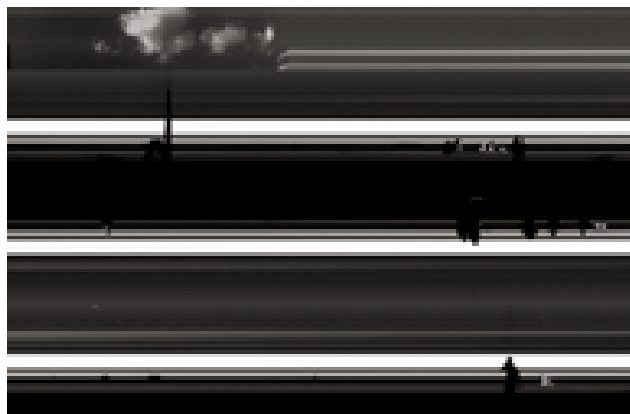


Figura 1 · Sem título (da série Pluracidades). Guilherme Maranhão, 2006/08. 59,6 x 99,6 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Figura 2 · Sem título. Guilherme Maranhão, 2007. 125,8 x 189 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

conhecimento humano. Se no início a fotografia era feita por grandes aparelhos e com necessidade de um tempo maior de exposição, os retratos precisavam ser retocados, a câmera em tamanho menor possibilitou que os fotógrafos deixassem os estúdios e ganhassem as ruas, e a fotografia então se coloca como o instrumento ideal para registro do real, cada vez mais próximo do operador do aparelho. Porém, o fotógrafo, mesmo conhecendo melhor as características e a finalidade de sua fotografia, continuou a controlar apenas o *input* e *output* das câmeras:

O aparelho funciona, efetiva e curiosamente em função da intenção do fotógrafo. Isto porque o fotógrafo domina o input e o output da caixa: sabe como alimentá-la e como fazer para que ele cuspa fotografias (Flusser, 2002: 25).

Com o avanço da fotografia digital, e sua lógica binária de «zeros» e «uns», parece que estamos nos distanciando cada vez mais da essência dos aparelhos. Sabemos produzir uma imagem com boa resolução, boa exposição de luz e melhores enquadramentos, proporcionados pelas câmeras e telemóveis cada vez mais inteligentes e pré-programados. Mas ainda não sabemos como a luz entra nos aparelhos digitais e nos entregam imagens com qualidade melhor do que vemos com nossos olhos.

Não que haja necessidade de nos tornarmos especialistas em eletrônica para produzirmos imagens técnicas, mas, ao conhecermos minimamente o programa destes aparelhos de fotografar, podemos ir além dos limites impostos por eles e nos transformarmos em verdadeiros jogadores, no sentido descrito por Flusser (2002: 24): conhecer as regras e não jogar com elas, mas, contra elas, procurando esgotar-lhes o programa.

2. Ruído e interferência

Ao irmos contra os programas de cada aparelho, estamos sujeitos a descobrir novas formas de produzir imagens e, conseqüentemente, diferentes tipos de fotografia. Também nos abrimos a possibilidade de errar, o que não deve ser visto pelo lado negativo, mas sim pelo viés da criatividade, principalmente quando produzimos fotografias no campo das artes plásticas, onde há algum tempo já foi superada a busca pela reprodução da realidade e do ideal da perfeição estética.

Em entrevista recente o designer Erik Kessels, autor do livro 'Failed It!', onde 'advoga contra a perfeição', faz uma interessante reflexão sobre os tipos de erros na fotografia:

os que ocorrem em frente à câmera, que muitas vezes são aqueles encontros afortunados que acontecem por acaso; os que ocorrem na câmera, como câmeras digitais que estão

com defeitos; e os que ocorrem atrás da câmera, que são os mais interessantes. Você tem uma ideia e, muita vezes, gera algo interessante a partir de um erro. (Folha de São Paulo, blog entretempos 2016-12-12)

No trabalho de Guilherme Maranhão, localizamos o erro na câmera, que origina imagens com defeitos pelo fato de ser um aparelho construído artesanalmente. Mas no campo das artes plásticas, no qual este trabalho se insere, os possíveis ruídos e interferências no processo produtivo das imagens técnicas as distanciam da informação visual ao mesmo tempo que as aproximam do campo criativo. Mais uma vez Flusser aponta para este caminho ao mencionar o caráter automático destes aparelhos:

Mas, tais como programados, os aparelhos não servem para produzir imagens informativas. É, pois, preciso utilizar os aparelhos contra seus programas. É preciso lutar contra a sua automaticidade. (Flusser, 2008: 28)

Ao tratarmos o ruído como resultado de uma interferência no programa dos aparelhos de fotografar, podemos percebê-lo como erro ou como estratégia de criação. É exatamente onde se localiza o trabalho de Guilherme Maranhão, que ao criar imagens que fogem do seu próprio controle (enquanto fotógrafo) evidencia desvios que estão no cerne tecnológico dos seus aparelhos.

Uma das definições para a palavra ruído no dicionário Houaiss é: «qualquer distúrbio ou perturbação que ocasiona perda de informação na transmissão da imagem». Ora, se a fotografia é antes de mais nada, caracterizada por ser uma reprodução informativa da realidade, o que faz Guilherme Maranhão nesta série de imagens é justamente expor estes desvios como uma forma de evidenciar a própria lógica destes aparelhos, sujeita a interferências e propensa a ruídos.

Ao construir seu próprio aparelho de fotografar, a partir de um scanner obsoleto, que havia sido primeiramente programado para reproduzir imagens e agora passa a produzir imagens, Maranhão busca adentrar a caixa preta, mas isto não significa que tenha controle total sobre ela, de certo modo continua a operar nas superfícies do programa ao conhecer apenas o *input* e o *output*. «Pois é isto a imagem técnica: virtualidades concretizadas e tornadas visíveis» (Flusser, 2008: 24).

O resultado deste ato fotográfico é imagens que atestam a precariedade do aparelho, além de evidenciar a interferência que resulta do jogo estabelecido entre o fotógrafo e o programa no qual ele opera. Ao adentrar neste circuito produtor de imagens técnicas, o fotógrafo gera imagens com ruídos, que esteticamente funcionam como uma releitura da paisagem urbana. Linhas verticais

e horizontais que se cruzam com elementos humanos e parecem reordenar o caos cotidiano das metrópoles.

Este circuito, criado por Maranhão, permite que o acaso também concorra na interpretação da paisagem, conferindo-lhe uma visualidade que não tem como referência a hegemonia do olhar humano, e tampouco siga a bula do programa que transforma o mundo numa mimese pasteurizada e hegemônica, elaborado pelos engenheiros (Chiodetto, 2008).

Mesmo com toda a interferência no aparelho e no programa, o artista não tem controle sobre a imagem final, o *output* ruidoso é resultado das interferências produzidas por Guilherme Maranhão. Ele define o assunto a ser registrado e tem controle sobre o tempo e espaço da fotografia, mas a imagem resultante destas escolhas ainda é de domínio do aparelho.

Conclusão

Os ruídos que surgem nas imagens técnicas, a partir das interferências neste aparelho fotográfico precário, funcionam como estratégia criativa do artista. Ao transformar os erros técnicos em acertos estéticos, as fotografias proporcionam uma nova maneira de reproduzir e apresentar a realidade vista através destes aparatos. Além disso, este trabalho nos leva a perceber que, mesmo com todas as transformações que a fotografia sofreu ao longo de seu desenvolvimento, ainda precisamos dominar fatores técnicos, como sensores, *bytes* e *pixels* para produzir imagens.

Referências

Chiodetto, Eder (2008) in *Pluracidades*. Rio de Janeiro: Ateliê da Imagem.
Flusser, Vilém (2002) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da*

fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
Flusser, Vilém (2008) *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.

A transnacionalidade de artistas no Museu Afro Brasil: Yonamine e José Pedro Croft

The transnationality of artists in the Afro-Brazilian Museum: Yonamine and José Pedro Croft

NEIDE MARCONDES* & NARA MARTINS**

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

*Brasil, artista visual, professora titular. Desenho e Plástica FAAC-UNESP; Mestrado em Artes- Universidade de São Paulo- USP; Doutora em Artes — Universidade de São Paulo-USP; Livre Docência em História e Teoria da Arte –UNESP.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista-UNESP, Professora convidada PROLAM- Programa de Pós-Graduação da América Latina-USP. Praça da Sé, 108 — Sé, São Paulo — SP, 01001-001, Brasil. E-mail: neidea.marcondes@gmail.com

**Brasil, artista visual, professora pesquisadora adjunto. Habilitação em Artes Plásticas, Licenciatura em Educação Artística (Belas Artes SP); Bacharel em Comunicação Social (FAAP-SP), Mestrado em Artes Visuais (IA UNESP-SP), Doutora em Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso de Design. Edifício Cristiano Stockler das Neves. Rua Itambé, 143 - Prédio 9. Higienópolis . São Paulo . SP. CEP: 01302-907. E-mail: narasmartins@gmail.com

Resumo: No mundo atual artistas narram história/obra nos vários modos de expressão. A proposta de interpretação/leitura das poéticas dos artistas contemporâneos, Yonamine e José Pedro Croft, que participaram da mostra Portugal Portugueses no Museu Afro em São Paulo. O foco da pesquisa foi analisar se o universo estético de instalações são produtos da mundialização, verificar se a transnacionalidade está presente no produto artístico.

Palavras-chave: arte contemporânea / instalações / transnacionalidade / Yonamine / José Pedro Croft.

Abstract: *In today's world artists narrate history / work in the various modes of expression. The interpretation / reading proposal of the poetics of contemporary artists, Yonamine and José Pedro Croft, who participated in the Portugal Portugueses exhibition at the Afro Museum in São Paulo. The focus of the research was to analyze if the aesthetic universe of installation arts are products of globalization, to verify if the transnationality is present in the artistic product.*

Keywords: *contemporary art / installations / transnationality / Yonamine / José Pedro Croft*

Introdução

Neste mundo contemporâneo enfrentamos situações de pluralidade com diversidade das relações de sentido, cruzamentos, imbricações e rupturas realizam as complexidades. Estamos em meio de giro transdisciplinar, de intermédias e globalização. Estamos ligados pelas incertezas com o desmoronamento da metafísica e das críticas ao eurocentrismo, longe daquelas preocupações metafísicas do fato econômico, político. O intérprete é o fisiólogo ou médico, considera os fenômenos como sintomas. Há difusão dos aportes teóricos e de debates envolvendo os pensamentos pós e descolonial (Quijano, 2005). O pensamento descolonial exige esforço de desconstrução, desnaturalização do caráter universal que pressupõe a história da humanidade como linear universal sempre para o programa direcionado; entramos em novos conceitos, sem o desenho imperial global monológico e monotópico imposto em nome da civilização. Passa-se então de estudos de culturas locais e nacionais a processos de interculturalidade e transnacional, sem esquecer a inventividade glocal (Martins, 2011). Há uma nova cartografia da percepção e sensibilidade na arte na contemporaneidade, desprovida de relações totalizadas que permite o desvelar as incertezas e os lugares da iminência, segundo Canclini (2012). No capítulo *El mundo entero como lugar extraño*, Nestor Canclini (2015, p.26) ressalta que não se indaga “*De donde es usted? sino De donde viene y a donde va?*”. Para o autor (2015) multiplicar os pontos de vista, é uma visão da arte expandida sem obrigá-la a representar violências simbólicas ou denunciar a dominação dos legítimos.

Exposição Portugal Portugueses — Arte Contemporânea no Museu Afro

Assim presenciamos na exposição em São Paulo, Museu Afro Brasil, a mostra temporária "Portugal Portugueses — Arte Contemporânea" exposta entre 08 de setembro de 2016 a 8 de janeiro de 2017. A preocupação da curadoria de Emanuel Araújo foi reunir artistas contemporâneos expoentes desta nova geração transnacional. Dois artistas se destacaram: o africano Yonamine e o português José Pedro Croft.

Yonamine nasceu em Angola, viveu no Brasil e Reino Unido. Atualmente reside e trabalha entre Lisboa, Luanda e Berlim. Sua obra está presente nas coleções do Banco BIC (Portugal); Centre Georges Pompidou (França); Coleção BPA — Banco Privado de Angola (Angola); Coleção Norlinda e José Lima (São João da Madeira, Portugal); Fundação Ellipse Coleção de Arte Contemporânea (Luanda, Angola); The Frank — Suss Collection (Londres, Reino Unido); Peter Nobel, (Zurique, Suíça) e Museu Afro Brasil (São Paulo).

Seu repertório é, ao mesmo tempo, político e autobiográfico, além de ter forte carga pictórica, na pintura predomina a descolagem. O artista cria poemas e perspectivas, maneja conceitos e organiza intelectualmente suas representações do real (Figura 1). Nos inquieta o estrangeiro, o inabitual, o desconhecido assim como o espaço e a alteridade (Augé, 1996).

A instalação O Pão Nosso de Cada Dia (Figura 2) foi apresentada anteriormente na Galeria Cristina Guerra, em Lisboa, em março de 2016. A obra é uma instalação de parede com cerca de 300 torradas de pão alinhadas, horizontal e verticalmente. Em algumas (consequência do uso de máscaras na torradeira) vem o rosto de Eduardo dos Santos presidente de Angola, há muitos anos no poder. Outras torradas, contem números, que são sinais de poder e autoridade. O artista trabalha com experiências sociais, identidades diferenciadas, nacionais, mas é um artista viajante, porém glocalizado. A desconstrução dos estereótipos africanos dialoga com a arte em obra inquieta e impactante.

Nesta instalação, o evento (*ereignis*) assinala temporalidade epocal (Marcondes, 2002), a espacialização inaugura mundos históricos, incorpora lugares, reúne o entorno e permite o habitar o mundo (Marcondes, 2014). O repertório do artista está contido no conceito epocal, em sentido histórico não significa mais do que um corte gerador de distância, que tem como efeito que acontecimentos posteriores já não possam ser vistos como a direta continuação dos anteriores (Sloterdijk, 2012). Técnicas e motivos são muito vastos: da descolagem ao vídeo, de logótipos de detergentes faz uso de símbolos étnicos, desconstruindo-os em transculturação. Menos como blasfêmia do que provocação e até identificação.

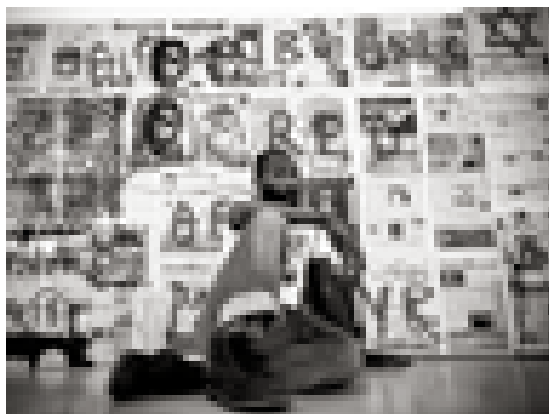


Figura 1 · Yonamine, artista angolano. Fonte: Galeria Cristina Guerra, 2017 File: Yonamine 01.jpg

Figura 2 · Detalhe da Instalação O Pão nosso de cada Dia, de Yonamine, Museu Afro em São Paulo, 2017. Fonte: Própria. File: Yonamine02.jpg

A forma de trabalhar de Yonamine é baseada em conceitos: pensa imagens ou objetos, fotografias velhas, maços de cigarros, texturas curiosas e seguem o rasto para criar e subverter ações e dar-lhes novas leituras semióticas; o mundo como um jogo cósmico de forças e energias contrapostas. Trabalha com a antropotécnica, perfeiçoando as faculdades do homem às necessidades da vida (Sloterdijk, 2012). O artista africano demonstra a distopia em suas obras, do culto do autêntico da remobilização das memórias identitárias. Intui a iminência em suas obras que relatam aproximação urgente como ameaça do que está por acontecer, em relato sutil. Seu mundo é antropológico.

O artista português, pintor e escultor, José Pedro Croft, nasceu em 1957 no Porto, tendo efetuado os estudos na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, terminando o curso de pintura em 1981. Suas obras são encontradas em diversos acervos europeus como: o Centro de Arte Moderna de Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía na Espanha. Em Portugal na Fundação Berardo e Fundação Elipse além de Sammlung Albertina na Áustria. Tem exposto no Brasil nos últimos anos no Rio de Janeiro no Museu de Arte Moderna e na Galeria Múltiplo, em São Paulo na Capela da Fazenda e na Feira de Arte SP-Arte.

No Museu Afro apresentou obras que estiveram em exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo. É representado pela Galeria Filomena Soares de Lisboa. Croft transita em diversas linguagens desde desenhos até instalações. No espaço do Museu Afro o artista português apresenta duas grandes esculturas em aço, vidro e espelhos, que interagem umas com as outras formando uma única peça junto a mais três desenhos. A pintura e escultura se misturam e rompem o quadro para o espaço arquitetônico. A instalação (Figura 4) possibilita a exibição de visões deformadas, que dinamizam forma e espaço, promovem a desordem, lapsos e interrupções de imagens. Os planos apresentam a apropriação do espaço a partir de elementos construtivos. A poética de José Pedro Croft transmite sensações de movimentos assimétricos. O artista discute situação de memória com a superposição de imagens que se expandem e atravessam o espaço da composição.

O sentido do espelho não é a devolução correta da imagem. Apresenta mobilidade barroca como operação infinita. Todo o elemento natural se esfuma na atmosfera criando mundo mutante (Martins, 2015). A incerteza está presente no repertório do artista que une arte e arquitetura.

Os desenhos estão dispostos frente aos objetos escultóricos. Como os espelhos são como autênticos palíndromos visuais gerando zonas enigmáticas e fissuras perceptivas. O imaginário também se estabelece a partir da ideia da perspectiva, que dirige o olhar através do espelho e o espelho passa a ser o virtual.

Os três desenhos que compõem a instalação, apresentam técnica mista, trabalhados com gravura, guache, colagem e caneta esferográfica estabelecem relações que mantem a pictorialidade entre os planos. As imagens projetam-se e oferecem o desvelamento de matizes, os desenhos apresentam inquietudes de planos sobrepostos sob paletas cromáticas diferentes. Ao interpretar segundo a *gestalt* é comum visualizar ideias de contração e expansão dos limites; utiliza planos no espaço que integram com o espectador muitas vezes o desenho aparece como última pele; sua imagética proporciona exercícios de equilíbrios perceptivos. As obras revelam citações de artistas vanguardistas russos Malevich e Rodchenko, assim como o pintor norte-americano Donald Judd (Martins, 2003). Os desenhos organizam em ordens e desordens, constrói ritmos e contra ritmos, cria desequilíbrios na imagem.

Croft utiliza repertório visual a partir de planos, estruturas e ângulos tratados por meio de processos de sobreposição e fragmentação. Quebra os sentidos contemplativos e suspendem o tempo na experiência do incerto. As imagens apresentam realidade vibrante da luz. Assim como na escultura, o entorno se converte em reflexos que contrariam a perspectiva, os desenhos tem alcançado dimensão física que chega a alcançar o tamanho das esculturas (Lopes; D' Eça, 2015).

Considerações Finais

Na leitura dos materiais/objetos foram, antes de tudo, instrumentos trabalhados na essência da técnica e são estabelecidos no sentido de construção, ereção e consagração da ideia e imagética. O artista africano Yonamine desorganiza relatos. Pratica a estética da iminência, consciente que a arte não é autônoma, desfataliza as estruturas convencionais da linguagem, dos hábitos dos ofícios, mas não os suprime magicamente. Não faz relato da sociedade, valoriza sim a iminência onde o dissenso é possível, o relato é sutil. Suas obras relatam aproximação urgente como ameaça do que está por acontecer.

As obras conotam a memória de trajetos e momentos que se destilam como paisagens em descontínuo nômade. José Pedro Croft aplica a teoria desconstrutiva, de Jacques Derrida (1980) em sua própria escritura, espelhos descontroem a visão; as obras ativam-se quando delas se aproximam como distintas fachadas de arquitetura. Trabalha com a memória, com o passado, mas também com o presente em espelhos múltiplos que se ligam ao nebuloso (Martins, 2015). Os planos e espaços dos vazios próprios do repertório minimalista são transformados e deformados.

A transnacionalidade é a dissociação entre cultura e território, na arte



Figura 3 · YInstalação, José Pedro Croft, Museu Afro Brasil, São Paulo, 2017 Fonte: Própria File: Croft03.jpg

Figura 4 · Instalação, José Pedro Croft, Desenho em técnica mista, Museu Afro, 2017. Foto: Própria File: Croft04.jpg

possibilita encontros de exibição de procedimentos artístico muitas vezes com a presença de artistas multiculturais. Na imagética dos artistas estão sempre elaborados conceitos que sugerem leituras propondo conflito de interpretações situando a ideia atual da estética da iminência e algumas vezes distópica.

Referências

- Augé, Marc (1996). *El Sentido de los otros*. Barcelona: Paidós, 1996. ISBN: 94493-0226-9
- Canclini, Nestor (2012) *Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EDUSP, ISBN 13: 978-85-314-1369-8
- Canclini, Nestor (2015) *El mundo entero como lugar extraño*. Barcelona: Editorial Gedisa. Colección: Serie Culturas ISSN 978-84-9784-842-8,
- Derrida, Jacques (1980) *La carte postale*. Paris: Flammarion, ISBN 2082125165.
- Lopes, Susana Sena Lopes; D' Eça, Luís Almeida (2015). *Objectos imediatos*. Disponível > <http://www.agendalx.pt/artigo/entrevista-jose-pedro-croft#>. V03VWfkrJD8 > Acesso: 15 Jan. 2017
- Marcondes, Neide. (2002) *(DES) velar a arte*. São Paulo: Editora Arte e Cultura, ISBN: 8500000937
- Marcondes, Neide (2014) *Arte Contemporânea: Utopia e Distopia em Obras de Artistas Latinoamericanos*. p103 a115. In *Arte e cultura da América Latina*, vol XXXI-2/2014. São Paulo: Sociedade Científica de Estudos da Arte ISBN 9815253-0
- Martins, Nara Sílvia M. (2003) *A reinvenção do imaginal moderno na era da globalização*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). *A arte pesquisa*. Brasília: Mestrado em Artes-UNB, 2003, v. 2, p. 249-254. ISBN 978-85-61136-02-04
- Martins, Nara Sílvia M. (2011) "Arte e design: projeto poético na contemporaneidade" *Revista Estúdio* 3. ISSN: 1647-6158 ISSN: 1647-6158 e ISSN 1647-7318. Vol. 2: p 356-363. Disponível em URL: <http://issuu.com/fbaul/docs/estudio3/8>.> Acesso: 13 Jan. 2017
- Martins, Nara Sílvia. M. (2015) *Reflexões sobre a produção artística de André Komatsu e José Pedro Croft*. Porto Alegre, RS, 2016. A arte: seus espaços e/em nosso tempo Anais [recurso eletrônico] do 25o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2016, Porto Alegre, RS: ANPAP : UFSM, PPGART : UFRGS, PPGAV, 2016. 1 e-book ISSN 2175-8212. Disponível em <: http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/nara_silva_martins.pdf> Acesso:16 Jan. 2017
- Quijano, Aníbal (2005) *Colonialidade, poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: Clacso, ISBN 987-1183-24-0
- Sloterdijk, Peter (2012) *Ira e Tempo*. São Paulo: Estação Liberdade. ISBN: 978-857-449-195-1

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

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

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

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

Autores

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

Editores

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

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

:Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

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

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

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

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

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

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

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

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

for aprovado pelos pares académicos.

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

A Revista Estúdio promove a publicação de artigos que:

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

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

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

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

Por exemplo:

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

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

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

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

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

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

Custos de publicação

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

Critérios de arbitragem

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

Normas de redação

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

Cedência de direitos de autor

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

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

Declaro que o trabalho intitulado: _____

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

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

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

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

Resumo:

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

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

Abstract:

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

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

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

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

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

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

1. Modelo da página

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

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

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

2. Citações

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Figuras ou Quadros

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

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



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

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

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



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

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

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

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

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

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

Conclusão

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

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

Referências

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

Chamada de trabalhos: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa

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

VIII Congresso Internacional CSO'2018 — “Criadores Sobre outras Obras”
23 a 28 março 2018, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

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

Tema geral / Temática:

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

Foco / Enfoque:

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

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

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

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

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 30 novembro 2017.

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

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

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2018.

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

4. Condições para publicação

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

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

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

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

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

Critérios de arbitragem:

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

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

No material de apoio incluem-se exemplares das Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

:Estúdio, um local de criadores
:Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega.



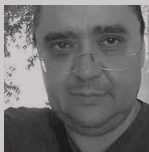
ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutorado em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrônica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra - Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutorado na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



ANGELA GRANDO (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutorado em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutorado em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.

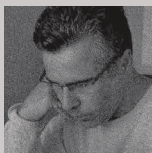


APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, do qual é coordenador geral. É professor Associado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sendo docente permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação — UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004), e pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Portugal). Tem experiência na área de Artes, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes

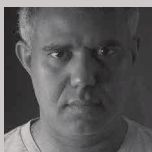
temas: processos criativos nas mídias contemporâneas, com ênfase no campo das artes, cultura, e paisagem e arte pública. Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ, CAPES e FAPES.



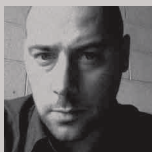
ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



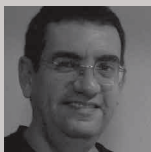
CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: "El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio". En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance "Chámalle X" (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doutorado em Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



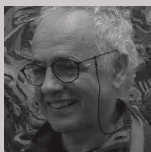
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espacio-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objects e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt). A par do labor académico integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social, onde tem desenvolvido actividade artística comunitária.



EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTEC / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (mandato de 2016, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org



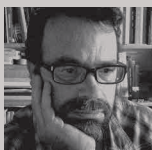
ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Recentemente a sua atividade caracteriza-se como professor, artista-plástico e curador: professor de Pintura, coordenador da licenciatura de Pintura na FBAUL e vice-presidente do CIEBA; trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulada *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa em 2013; curadoria dos projetos GABA, Galeria Abertas das Belas-Artes (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (2015, Casa das Artes de Tavira), e *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa).



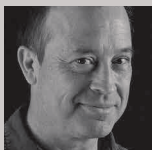
JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas: *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



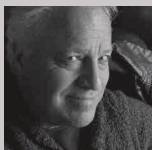
J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la Universidad de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Realiza obras que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos. Además trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Estas sinestesias entre el color, el sonido y el tiempo son la esencia del filme realizado en 2010 por el compositor y musicólogo Jean-Marc Chouvel: *Joaquín Escuder — Todo son rayas*.



JOSEP MONTOYA HORTALANO (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca* ProDart (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



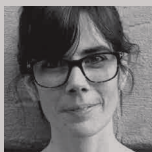
JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte..* Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea* Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). El video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



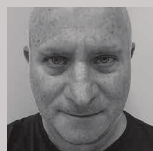
JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prêmios e distinções. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015.



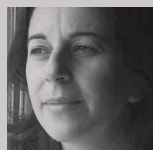
LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



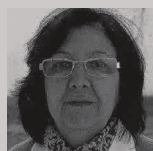
LUÍSA SANTOS (Portugal, 1980). é curadora independente e Professora Gulbenkian na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica, em Lisboa, desde 2016. Doutorada em Estudos de Cultura pela Humboldt-Viadrina School of Governance, Berlim (2015), com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), Mestre em Curadoria de Arte Contemporânea pela Royal College of Art, Londres (2008), com Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, e licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), tendo também feito investigação em Práticas Curatoriais na Konstfack University College of Arts, Crafts and Design, Estocolmo (2012). Com uma atividade que combina investigação com prática curatorial, os seus projetos mais recentes incluem "There's no knife without roses", no Tensta Konsthall, Estocolmo (2012); "Daqui parece uma montanha", no Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2014); "Græsset er altid grønne", no Museet for Samtidskunst, Roskilde (2014-15); a curadoria executiva da primeira edição do *Anozero: Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra* (2015); e a curadoria geral da exposição Europeia da rede CreArt, *Notes on Tomorrow*, em



MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStudium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStudium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasil.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Vive e trabalha em Lisboa. Doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (com Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Dirige a Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudônimo Ema M tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte” dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPq.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e, atualmente, coordena a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l'Art pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÒNICA FEBRE MARTÍN (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doutorada na mesma faculdade com a tese “Art i Disg: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts” em 2009. Premio extraordinário de licenciatura, assim como prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Prémio de gravura no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente, e por três anos, trabalhando em uma escola secundária, James Callis em Vic.



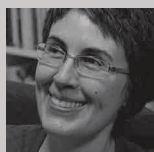
NEIDE MARCONDES (Brasil) Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, análises de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP,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



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese Shadow Curating: A Critical Portfolio. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade de Aberdeen e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Com estágio pós-doutoral no *Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes* da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* (UFPA/CNPq). É articulador do *Mirante — Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Curador da *Coleção Amazoniana de Arte* da UFPA. Foi um dos cinco finalista do *Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi* — CNI, 2015, em curadoria. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Algures, ou o Primeiro Beijo*, 35º Arte Pará, Artista Convidado, outubro de 2016, Casa das Onze Janelas, Belém; *Outra Natureza*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; *Horizonte Generoso — Uma experiência no Pará*, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; *Transborda*, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU - Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais* — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte* da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Projeto Arte Pará 2008*, 2009 e 2010; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de *Caos e Efeito*), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; *Projeto Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, dentre outras.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) e do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Recebeu em 2014 o *Prêmio Brasil Fotografia*, categoria *Desenvolvimento de Projetos* com pesquisa sobre a ruptura das noções de reprodutibilidade técnica com experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares. Desde 2006 realiza pesquisa artística sobre processos gráficos, fotografia e vídeo.



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Doutorada e Mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Especialista em Curadoria e Educação em Museu de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Pesquisadora, artista visual com exposições dentro e fora do Brasil e professora adjunta na Universidade Regional do Cariri do setor de Teoria da Arte.

Sobre a :Estúdio

About :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista :Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista :Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista :Estúdio* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista :Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 33 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Uma número temático

A *Revista :Estúdio* é publicada quatro vezes por ano. Os números pares são temáticos e não são adstritos ao Congresso CSO. Os números ímpares acompanham o Congresso anual CSO, Criadores Sobre outras Obras, resultando das comunicações que a Comissão Científica do Congresso selecionou como mais qualificadas.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

Preço de venda ao público:
10€ + portes de envio

Assinatura anual (quatro números):
36€

Pode adquirir os exemplares
da Revista :Estúdio na loja online
Belas-Artes ULisboa —
<http://loja.belasartes.ulisboa.pt/estudio>

Contactos

Loja da Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone: +351 213 252 115
encomendas@belasartes.ulisboa.pt

Projeto: fluxo dinâmico, movimento perpétuo

A revista Estúdio gera novos discursos, em que os enunciadores são os próprios artistas, tomando por objeto a obra de outros artistas. Entra ar fresco no circuito poderoso da arte. É resistência, ocupar espaço, construir discurso, e contribuir com conteúdo informado e qualificado.

O desafio tem produzido resultados, artigos publicados, revistas já esgotadas, artistas que passaram a tomar como referentes outros artistas, antes desconhecidos, apesar de tão próximos. O modelo é formativo, consciente, e ambiciona mais: mais relação, mais conhecimento, mais disseminação, mais públicos, mais discursos sobre arte, mais conhecimento. É uma nova estética, mais que relacional, é uma estética cognitiva.

ISBN 978-989-8771-61-2



9 789898 771612 >

Crédito da capa: *Silence*.
Fotografia de Klaus
Mitteldorf, São Paulo, Brasil.
1998. Fonte: cortesia
do artista.

